

# Mito, representação e permanência: Édipo-rei de Sófocles e o filme de Pier Paolo Pasolini

*Thayza Alves Matos*

*Douglas Bento Bezerra (\*)*

## Introdução

Este artigo estabelece um diálogo entre as representações de *Édipo Rei* pela tragédia de Sófocles e pelo cinema de Pasolini. Essa proposta tem interesse em observar o caráter mítico da tragédia na perspectiva de cada autor. E para isso, julgamos importante se atentar aos indícios presentes em cada representação, a fim de identificar o atravessamento dos respectivos contextos históricos aos quais estão inseridas.

Para tanto, nos interessa bem definir os limites do mito logo no início. À luz de Mircea Eliade (2011), entendemos que o mito se refere ao tempo primordial de coisas fundamentais à existência e à sobrevivência humana. Ele narra uma realidade que passou a existir pela atuação de personagens que estão direta ou indiretamente conectados ao princípio, ao tempo e ao mundo dos deuses.

Nesse sentido, o mito explica desde a criação do todo (do Cosmos) até a produção de algumas características do próprio comportamento humano, através da irrupção do sagrado no mundo profano. Ele revela a fundamentação do homem e do mundo onde ele vive, condiciona tudo o que existe no tempo presente a uma forma ontológica, na qual o estado das coisas, do homem e da natureza só faz sentido se tiverem suas justificativas ligadas ao princípio. Viver ou reviver esse tempo primordial é a maneira pela qual os homens reafirmam para si mesmos a sua própria origem, a sua própria condição religiosa, moral, política e cultural.

Na perspectiva grega, por exemplo, ainda que o mito narrasse eventos alheios à comprovação, ele era sustentado pelo seu efeito de verdade, legitimado pela fé. Através

---

(\*) *Thayza Alves Matos* é doutora em Literatura e práticas sociais pela Universidade de Brasília (UnB), Mestre em História pela universidade de Brasília (UnB), com pós doutoramento em andamento no departamento de African Studies pela University of New Mexico (UNM) E-mail: thayzaa.matos@gmail.com. *Douglas Bento Bezerra* é mestrando na Faculdade de Educação da Universidade de Brasília na linha de pesquisa Escola, Aprendizagem e Subjetividade na Educação (EAPS). Especialista em Estudos Clássicos pela Archa (UnB). Professor da Secretaria de Educação do Distrito Federal. E-mail: dgbento@hotmail.com

do mito, os gregos conheciam o motivo das coisas serem como são, também conheciam suas origens e reforçavam seus vínculos com os deuses e heróis, nos quais se viam representados. (VERNANT, 2006).

Porém, os mitos não são um elemento exclusivo de sociedades antigas. Ao contrário. Eles continuam sendo a fundamentação da existência em diferentes comunidades, mesmo que narrem outras histórias, de outros personagens, permanecem dando sentido ao mundo.

O trabalho de Mircea Eliade também contribui para a consolidação dessa perspectiva. Segundo ele, a reconexão do homem com o sagrado é vivida através da materialização do mito em práticas cotidianas, que se manifesta por meio dos ritos. Portanto, o mito não é vivido apenas do plano simbólico, ele é experimentado de maneira sensível, reproduzindo ritualisticamente os acontecimentos do tempo primordial. Para gregos, por exemplo, sempre que invocados, ou nomeados, os deuses e os heróis se tornam presentes, fazendo com que o sujeito suspenda a realidade imediata para acessar outra dimensão, outra temporalidade: o tempo e o mundo mítico. Então, em cada rito o tempo mítico é novamente vivido e experimentado, tornando novamente presente, sendo, inclusive, capaz de renovar a realidade sensível. O rito permite ao homem o trânsito entre o sagrado e o profano. (ELIADE, 2010)

Dessa forma, entender o que o mito representa é também entender como as tragédias e o próprio cinema reproduzem e repercutem o tempo primordial; como eles são capazes de oferecer ao sujeito a possibilidade de reviver o mundo e tempo sagrado a fim de fazê-lo compreender melhor a si mesmo.

Estudar estruturas ficcionais, independente do tempo em que são produzidas, tem sido uma ocupação dos esforços historiográficos nos últimos anos. Esse episódio epistemológico da História - e dos estudos clássicos em geral – é derivado de uma crise metodológica que, já no século XX, apresentou fortes questionamentos à hierarquia das fontes e dos documentos históricos, abrindo espaço para a inclusão dos mais variados tipos de fontes e indícios. A partir desse momento, as estruturas ficcionais também passaram a serem possíveis documentos históricos, capazes de revelar elementos basilares do pensamento, da identidade, comportamento e do imaginário de dada sociedade. (BURKE, 2002)

Hoje, portanto, entendemos melhor a metodologia de Heródoto em relação às suas fontes. Sabemos que, por mais que a investigação seja sistemática, nunca iremos encontrar um passado estático, único e verdadeiro. Por isso, tanto a produção literária (no nosso caso a tragédia) quanto a cinematográfica foram enxertadas como fontes documentais disponíveis ao estudo da história. Os documentos escritos (e orais), considerados até o fim do século XIX como documentos oficiais, deixam de ter a fundamental importância no estudo do passado porque não mais são vistos como cópia do passado, como algo que possui uma ‘aura’ sagrada, simulacro do verdadeiro passado. Os documentos passaram a ser vistos como um indício, como uma construção carregada de intencionalidades e de forte teor ideológico, mas que mesmo assim revelam determinados dados do seu contexto. É neste cenário que surgem outros tipos de fontes que, ao contrário do que pensavam alguns, também são veículos de comunicação entre o passado e o presente. (BURKE, 2017)

É nesse suporte que apoiam nossos estudos acerca das representações do mito de *Édipo Rei*, tanto na perspectiva da tragédia antiga como na perspectiva do cinema moderno. Entendemos essas representações como fontes capazes de revelar mentalidades do seu tempo. Analisar as duas fontes, portanto, não é apenas um esforço para a observação de diferentes tipos de linguagem sobre o mesmo tema, mas é também uma análise das continuidades e rupturas que conduzem o discurso sobre o mito ao longo do tempo.

Já que iremos tratar aqui de uma obra cinematográfica que fala sobre a recepção do mito e da tragédia, importa fazer algumas considerações teóricas sobre a importância de se ocupar desse tipo de fonte. Jorge NÓVOA, por exemplo, se dispôs a dizer que nenhum documento como o cinema

[...] se impôs tanto, de tal modo a fazer jus a uma elaboração teórica como ocorreu com o filme. Este [...] passou a ser visto como um modelador de mentalidades, sentimentos e emoções de milhões de indivíduos, de anônimos agentes históricos, mas também como registro do imaginário e das ações dos homens nos vários quadrantes do planeta. (NÓVOA, 2008, p. 24).

Para todos os efeitos, portanto, entendemos o cinema como um veículo que revela inúmeros elementos temporais e espaciais. Sejam de ordem material, como as estruturas urbanas ou a disposição de seus aparelhos; ou de ordem imaterial, “como imaginários,

visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades, sistemas de hábitos, hierarquias sociais e formas discursivas” (BARROS, 2008) que, de uma forma ou de outra, se relacionam com a dinâmica social, política, cultural, religiosa e ideológica de uma sociedade. Por isso, cada um desses elementos importa para História e para os estudos clássicos, assim como para inúmeras outras áreas do conhecimento que pretendam estudar as relações humanas.

Neste sentido, o cinema se apresenta como a materialização das ideias produzidas por um determinado tempo e um determinado espaço, contendo vestígios da sua construção simbólica e representativa. A imagem que se produz através da representação cinematográfica, contém detalhes que carregam consigo uma carga simbólica que ultrapassa a simples descrição de objetos, estruturas e elementos. Essas imagens trazem consigo uma valoração que só pode ser assumida de acordo com as experiências subjetivas e com as percepções que se constroem a partir dela.

Dessa forma, as representações e adaptações, cinematográficas e/ou teatrais, das tragédias são resultado de uma releitura do passado, em que são colocados à prova alguns paradigmas morais, políticos, culturais construídos pelos antigos e que, por vezes, são reproduzidos e, ao mesmo tempo, adaptados pelas demandas das sociedades ao longo do tempo. Entender as adaptações do mito na arte contemporânea, além de permitir a compreensão de como o passado é revistado e de como ele se faz presente no mundo atual, é, pois, um método eficaz para se compreender também o seu significado para os próprios gregos.

### **O contexto de Sófocles**

O primeiro ponto a ser abordado na análise das tragédias, seja em *Édipo Rei* ou em qualquer outra tragédia que desejássemos analisar, é o diálogo construído entre os respectivos autores e a sociedade na qual estão inseridos. Nesse sentido, é importante destacar que a sociedade grega do século V a.C. é profundamente marcada pelo poder do mito. E é justamente por isso que tanto os autores como os receptores das tragédias se relacionavam essencialmente com o sagrado: com um mundo divino, com um tempo primordial.

Essa relação entre a tragédia e o mito é fundamentada por duas tradições que se desenvolveram na Grécia: a tradição oral e a poesia. Essas tradições eram responsáveis,

respectivamente, por criar e por repercutir um passado mítico comum a todos os membros daquela sociedade. Dessa forma, os personagens que são apresentados nas tragédias têm um passado mítico conhecido por todos, um conhecimento, portanto, que é comum pela popularidade das tradições que estamos falando.

Segundo Moses Finley (1998), era muito comum que os gregos anteriores ao século V percebessem o passado por meio da oralidade e da poesia. Portanto, se torna imprescindível conhecer melhor essas tradições para que possamos também notar o lugar que a tragédia ocupa no tão vasto cenário da cultura grega.

Começamos, então, pela tradição oral: foi ela que, de maneira espontânea, criou o passado mítico da Grécia. Baseando-se nas aventuras e nas múltiplas tramas que os deuses desempenharam num tempo primordial, a oralidade, que passava conhecimentos de geração em geração, era capaz de explicar a condição das inúmeras conjunturas do presente.

Esse tempo (chamado de ‘tempo heroico’) estava ancorado na atemporalidade das ações, pois não estava essencialmente ligado a cronologia. Em qualquer período histórico era possível perceber a presença do mundo mítico, configurando, por assim dizer, um tempo suspenso, um passado primordial, que não necessariamente tivesse acontecido no mesmo tempo em que se iniciou a história humana, mas que também interferia diretamente na sua trajetória. Um tempo anterior a tudo e presente em todos os tempos.

Embora os acontecimentos desse tempo primordial dissessem respeito ao passado, não se tinha exatidão de quando realmente eles ocorreram, mas através da oralidade se tornava presente. Os *aedos*, personagens principais da transmissão oral, eram assim legitimados porque por serem capazes de ouvir as histórias diretamente das deusas Musas.

A poesia, por sua vez, não estava ancorada na criação ou na invenção de mais eventos mitológicos. Estava ancorada na transmissão e consolidação dos mitos que já circulavam no imaginário coletivo daquela época. Essa transmissão não dependia mais das Musas e da oralidade, mas se consolidava através das primeiras versões escritas do mito. Por isso, a marca dessa tradição estava na criação de uma versão ‘autorizada’ dos eventos que aconteceram no tempo primordial.

Os grandes poetas (como Homero e Hesíodo) escreveram em suas epopeias as suas próprias versões do que ouviram falar sobre o passado dos deuses, através dos *aedos*

e das Musas. Eles incluíam ou excluíaam acontecimentos segundo o que eles mesmos considerariam adequados ou não.

Então, essa segunda fase, é marcada pela potência temporal do texto escrito que, através da sua autoridade, limita um pouco mais a criação de novos mitos e a inserção de novos deuses, tornando o sujeito mais passivo em relação ao tempo sagrado. As epopeias marcaram essa nova maneira de os gregos perceberem o passado, pois as versões autorizadas do mito eram suficientes para que fosse transmitida a história mítica para a posteridade. Dessa forma, os *aedos*, criadores de mitos e ouvintes das Musas, deram espaço aos *rapsodos*, que decoravam e transmitiam oralmente o passado legitimado pela poesia.

Mas, independentemente de as diferenças entre as duas maneiras dos gregos perceberem o passado (ou através das tradições orais ou das tradições poéticas), há um ponto em comum muito importante entre ambas. O que se destaca é a suficiência dos efeitos de verdade produzidos por elas. O que os gregos sabiam do passado, através de suas tradições, eram suficientes para que eles reconhecessem a legitimidade do presente e, além disso, o compreendessem melhor. Por isso, não precisavam de historiadores para julgar o que seria o acontecimento mais ou menos passível de verdade. A crença e a fé no mito o transformavam em verdade e em realidade, e isso os bastava, pois preenchia a necessidade latente de conhecer a sua origem e saber sobre o tempo primordial que fundamentava o estado do ser, das coisas e do mundo.

Essa estagnação criativa, sugerida pela repetição do tempo heroico pelos *rapsodos*, saiu do estado de inércia pela força de novas demandas da sociedade grega da época. A popularização das tragédias, por exemplo, serviu para novas histórias, novos feitos heroicos e novas entidade serem incorporados às narrativas.

Para Trajano Vieira (2019), a tragédia grega, nascida como um novo gênero de narrativa, era escrita necessariamente para ser representada no teatro. Isso foi resultado de uma das demandas ritualísticas do seu tempo. O teatro seria inserido no mundo grego como mais uma forma de manifestação do mito. É por isso que os tragediólogos, a exemplo de Sófocles e Eurípedes, se sentiam confortáveis e autorizados para alterar, de uma maneira ou de outra, as narrativas míticas de acordo com a estrutura dramática que pretendiam criar no seu texto.

Entretanto, essas mudanças deveriam seguir alguns critérios, pois alguns elementos não podiam estar ausentes na construção das tragédias: capacidade de repercussão do passado mítico; rememoração de acontecimentos primordiais; valorização dos heróis e da sua descendência mítica e, enfim, a capacidade de recriar a trama ‘universal’ da vida para o público.

Portanto, já no século V, com o poder da tragédia e do teatro na representação do mito grego, começaram a surgir outras maneiras pelas quais se tornava possível entenderem o passado. A tragédia foi o primeiro passo para se questionar os limites que a dimensão do mito impunha sobre a dinâmica das ações humanas. Veremos, mais a frente, principalmente em Eurípedes, algumas contribuições da tragédia que fizeram os gregos, ou pelo menos uma parte deles, questionarem e redefinirem os limites de cada uma dessas dimensões de realidade na percepção do tempo; fato que contribuiu também para o surgimento da figura do historiador na Grécia.

Desse modo, por mais que o cenário anterior ao século V na Grécia fosse plenamente preenchido pelos efeitos de verdade produzidos pela oralidade e pela poesia, o historiador achou brechas para implantar o seu ofício. Além da contribuição das tragédias, através do questionamento entre os limites de interferência do mundo mítico ao mundo dos homens, existiam também, naquele tempo, pequenos grupos que se esforçavam na tentativa de superar o mito em busca de alternativas de explicação do mundo.

Os filósofos jônios, por exemplo, demonstraram, através dos seus questionamentos, que o mito não mais os satisfazia na busca de um entendimento mais empírico da realidade. Esse pensamento era construído de maneira mais sistemática e impulsionado por um ceticismo, caro às investigações. Foi por esse caminho que a História criou o seu próprio método sistemático e tentou sustentar seu ceticismo em relação ao mito. Ela surge como mais um modo de entendimento do mundo. No caso, esse entendimento era baseado na investigação meticulosa da ‘verdade’ que o passado escondia (DETIENNE, 2013).

Heródoto, por exemplo, perpetuou em suas obras alguns acontecimentos memoráveis da trajetória grega, justamente por ter sido um dos primeiros a propor e a praticar esse tipo de método investigativo do passado. O pioneirismo de Heródoto em registrar, de maneira escrita, os fatos e as memórias do tempo presente e do tempo

passado, pensando em desvendar uma ‘verdade’ que fosse facilmente acessada pela posteridade, fez que ele fosse reconhecido como o ‘pai da História’. Mesmo que Heródoto tenha criado uma metodologia ‘pré-científica’ para investigar e para registrar o tempo, distanciando sua produção dos padrões criativos dos poetas, ele não consegue separar claramente o que provém do conhecimento mítico do tempo sagrado e o que de fato provém das suas pesquisas sobre o tempo cronológico.

Isso acontece porque suas pesquisas não eram baseadas na análise de documentos, mas em construiu um conhecimento sobre o passado baseado nos relatos das pessoas, com prioridade àquelas que foram testemunhas oculares dos fatos. Mas, embora tivesse metodologias para selecionar as fontes mais ou menos confiáveis, Heródoto não podia escapar das interpretações míticas que cada testemunha dava aquele evento particular.

O imaginário mítico estava presente inclusive na maneira que os sujeitos percebiam e entendiam o mundo e os seus eventos, por isso, nas respostas que davam ao pesquisador Heródoto, não deixavam de explicitá-los, recorrendo ao sagrado a todo instante que julgavam necessário. Por isso, Heródoto foi muito criticado na historiografia.

Entretanto, se pensarmos bem, quem é capaz de neutralizar suas ideias do seu próprio conceito de sagrado? Quem é capaz de perceber o mundo sem dar-lhe o mínimo de interpretação valorativa? Quem está alheio ao poder do mito e do sagrado? Bom, essas questões só contribuem para o fato de pensarmos na impossibilidade de se separar o mito da História.

Outro exemplo: certa vez, Heródoto, ao escrever suas *Histórias*, cita o rapto de algumas mulheres gregas, dentre elas uma chamada Medéia, para explicar os motivos das Guerras Médicas (entre gregos e persas). Isso já nos faz pensar até que ponto as tragédias, os mitos e ‘as histórias’ se misturam. Até que ponto, então, podemos definir os limites entre a imaginação e realidade na Grécia Antiga? Será que Medéia realmente existiu? Será que os mitos e as tragédias tentavam de fato representar e repercutir feitos importantes dos homens? É possível pensar que a estrutura mítica da Grécia era a maneira primitiva de eles perpetuarem as histórias do seu povo?

Não pretendemos, pois, responder essas questões aqui, mas sentimos o dever de registrar a importância e a qualidade do mito como uma das articulações do povo grego, não só em relação às tragédias e às histórias, mas também no que diz respeito ao trânsito



do homem entre o mundo concreto e o mundo sobrenatural, entre o tempo profano e o tempo sagrado.

As interfaces entre o mito, as tragédias e a História são fundamentais não só para entender melhor o pensamento grego, como também são importantes para construirmos a nossa discussão acerca da representação cinematográfica de Pasolini sobre *Édipo Rei*.

### **Édipo Rei de Sófocles**

A tragédia de *Édipo Rei*, escrita por Sófocles, foi representada no teatro grego entre os anos de 425 e 429 a.C.. Mas para entrarmos de fato na obra sofocliana, deveremos relembrar os acontecimentos do passado mítico dessa personagem, que, como já vimos, era um conhecimento comum a todos os gregos.

Sabe-se que Édipo, logo ao nascer, recebeu uma profecia sobre o seu aterrorizante destino: ele seria responsável pelo assassinato do próprio pai e, como se não bastasse, também desposaria sua mãe. Laio, rei de Tebas e pai biológico de Édipo, querendo evitar esse infortúnio, manda um de seus homens dar cabo do menino. Ele é amarrado pelos pés e levado até o Monte Citerão, que fica na divisa entre as cidades de Tebas e Corinto. O menino foi abandonado ainda vivo e achado por um pastor de Corinto que andava pela região. Ele se compadeceu do garoto e o levou a sua cidade. Já em Corinto, Édipo foi adotado pelo rei Políbio, que sentiu demasiada alegria por ganhar um filho do destino, visto que tinha dificuldades em conceber naturalmente.

Édipo passou bem a sua infância em Corinto, mas à medida que foi crescendo desenvolveu certo incômodo pelos comentários acerca da sua naturalidade. Para resolver essa questão, ele foi consultar o oráculo de Delfos. Lá, Édipo conheceu a profecia; o oráculo o revelou seu trágico destino, dizendo que ele mataria o próprio pai e desposaria sua mãe. Assustado com a revelação e sem saber que Políbio não era seu pai biológico, Édipo decidiu não voltar a Corinto, pois assim evitaria cumprir esse terrível destino. Mas, pensando que se afastaria do problema, Édipo aproximou-se ainda mais dele quando pegou o caminho de Tebas, a cidade de seus verdadeiros pais.

Ainda pela estrada, encontrou um homem que o humilha com a sua arrogância. Enraivecido, Édipo o mata, assim como quase toda a sua comitiva. Só um escapa.

Logo depois, Édipo chega a Tebas e a encontra sem o rei (Laio), morto misteriosamente. Além disso, Tebas estava sob o poder da Esfinge, que ao encontrar com Édipo lhe sugere um enigma. Ele consegue resolver o enigma da Esfinge e por consequência ganha a autoridade real de Tebas, concedida por Creon, que por ser irmão de Jocasta (a rainha de Tebas) era o regente temporário da cidade<sup>1</sup>.

O reinado de Édipo em Tebas marca, portanto, o início da obra de Sófocles. Os acontecimentos que narramos até aqui foram repassados por muitos anos pelas tradições orais e poéticas. Dessa etapa em diante, falaremos da história de Édipo contida na tragédia do século V.

Após dez anos a frente da cidade de Tebas, Édipo é confrontado pela população a achar uma solução para a crise que aflige a saúde de todos. Através de Creon, Édipo escuta novamente o oráculo a fim de saber o que deveria ser feito. O oráculo lhe disse que a causa de tantas assolações era a impunidade do assassino de Laio.

Édipo, então, se dispõe a encontrar e castigar o malfeitor. Tirésias, o cego que via o futuro, foi chamado para ajudar nas investigações e infere a participação de Édipo no assassinato do antigo rei. Nesse momento, Édipo relembra a profecia do oráculo.

Com o espírito inquieto, Édipo fica ansioso para descobrir quem matou Laio, na esperança de encontrar também as respostas para as inquietações acerca da sua origem.

Um mensageiro de Corinto chega a Tebas à procura de Édipo. A mensagem era sobre a morte de Políbio, seu pai de criação, e a herança de Édipo ao trono de Tebas.

Esse mesmo mensageiro também o revela uma importante informação. Disse que anos atrás havia o encontrado, ainda bebê, no Monte Citerão. Disse ainda que o rei Políbio e sua esposa havia o adotado como filho.

Sabendo dessa notícia, Jocasta, a mãe biológica de Édipo e, neste momento, também sua esposa se lembra do homem que foi incumbido da tarefa de dar cabo do seu filho no passado e que, por sinal, era o mesmo homem que se salvara do atentado que causou a morte do rei Laio.

Édipo decide encontrar esse homem, junto com o mensageiro de Corinto, para ter certeza da ‘coincidência’ entre a sua história e a história do assassinato de Laio. O homem confirma, reconhece as duas histórias e ceta o caráter dramático da trama de Édipo: ele

---

<sup>1</sup> Pasolini constrói seu filme tanto a partir desses conhecimentos tradicionais do mito de Édipo, como também a partir das obras trágicas e poéticas, inclusive da obra de Sófocles.

realmente matara seu pai (Laio) e desposara sua mãe (Jocasta). Jocasta suicida-se e Édipo aplica uma autopunição cegando a si mesmo e exilando-se da cidade. E assim termina a tragédia de Sófocles.

Começamos pela obra de *Édipo Rei* por razão especial. O fato de que o destino traçado pelos deuses, ou seja, a Moira, foi algo que transcendeu a razão do herói. Vimos que, de inúmeras formas racionais, os homens tentaram fugir do destino conhecido e revelado pelos deuses. Primeiro com Laio, quando manda se livrarem do próprio filho; depois com Édipo, quando decide não voltar a Corinto. Portanto, apesar das investidas da razão humana contra a Moira, ela se completou, apontando para a fraqueza e a impotência dos homens em relação às forças sobrenaturais.

A partir dessa estrutura narrativa que se configura ainda mais o caráter trágico do drama, pois os infortúnios não ocorreram por erro consciente do herói e, por isso, não estão sobre o controle dele, mas dependem, exclusivamente, da vontade dos deuses. Esse aspecto nos faz entender melhor o fato de *Édipo* ainda manter uma aproximação com a ideia de interferência direta do mundo sagrado no mundo dos homens, típico, portanto, das percepções que privilegiavam os efeitos de verdade e realidade do mito, transmitidos pelas tradições.

Além disso, lembramos que *Édipo Rei* segue uma estrutura narrativa perfeita, segundo a *Poética* de Aristóteles, pois contempla os elementos da ‘peripécia’, do ‘reconhecimento’ e do ‘acontecimento patético’. Por esse motivo, a trajetória dramática de Édipo alcançou, com profundidade, seu o público receptor. Ela foi capaz de gerar sentimentos de piedade e terror nos espectadores por meio da sua verossimilhança que, em última instância, impulsiona o exercício de alteridade da plateia com o herói (VIEIRA, 2000).

A análise do cumprimento desses critérios aristotélicos por parte da tragédia de Sófocles não é um dos nossos objetivos, mas decidimos fazer esse destaque por julgarmos importante a inserção de Aristóteles ao contexto semântico da obra e nos auxiliar nas leituras de fontes primárias da Antiguidade.

A combinação de todos esses elementos, desde a impotência humana em relação ao destino dos deuses, até a catarse, a peripécia, o reconhecimento e o acontecimento patético, fazem da obra *Édipo Rei* um ótimo trama dramático, mostrando que, não por acaso, a tragédia de Sófocles, eternizou-se no imaginário ocidental, ora a favor das

interpretações mítico-religiosas, ora na elaboração de teorias da própria ciência, como o caso da psicanálise de Freud.

### **O contexto de Pasolini**

O contato com Pasolini, pode nos ajudar a compreender melhor o caráter mítico e atemporal das tragédias clássicas, além de nos chamar atenção para as potencialidades inovadoras que os textos antigos são capazes de proporcionar para a modernidade. O cineasta, através das suas rubricas autorais, revela suas próprias impressões, sua interpretação e o seu espírito criativo quando utiliza as obras clássicas como fundamento para uma reinvenção e uma ressignificação simbólica das atividades dos deuses e dos heróis, buscando lhes atribuir um sentido adequado ao seu próprio tempo e espaço.

Estamos falando especialmente do contexto de Pasolini na Itália, no final dos anos de 1960, quando a geração nascida do pós-guerra começa a tomar consciência das revoluções e, ao mesmo tempo, começa também a propor novos valores morais, culturais, políticos, religiosos e ideológicos. Uma juventude comprometida com a ruptura e que deseja marcar a história pela desaceleração (do imperialismo, do capitalismo, da violência, do progresso desumanizado, da desigualdade social, do autoritarismo, etc.).

Observa-se, nesse momento, um conflito de gerações, uma guerra entre pais e filhos compatriotas, mas que ao mesmo tempo estão separados pela Segunda Guerra Mundial. Esse ‘cenário’ será importante para Pasolini representar as tragédias gregas no cinema (AMOROSO, 2016).

Durante a década de 1960, no período pós-guerra, Pasolini foi um dos ícones da Itália no combate aos ideais fascistas que ainda assombravam a Europa. Ele buscava colocar em diálogo a narrativa clássica do mito e suas novas interpretação, especialmente a partir das teorias psicanalíticas.

Assim, a relação do mito com a psicanálise (especialmente a de Freud) se dá por duas razões. A primeira razão é que, assim como o mito, a psicanálise também sacraliza a origem, ou seja, torna essencialmente importante o passado primordial.

No caso do mito, como já vimos, esse tempo primordial é o tempo sagrado das ações dos deuses; e no caso da psicanálise o tempo primordial é o tempo das primeiras ações do sujeito. Isso quer dizer que o retorno ao tempo sagrado através do mito se dá na escala coletiva e social, pois os ritos envolvem a maior parte da população que, só se

veem como um organismo coerente, se compartilharem as mesmas experiências da origem.

De outra forma, o retorno ao tempo sagrado através da psicanálise se dá na escala individual, pois, dessa forma, o indivíduo se explica por ele mesmo e pelas suas experiências particulares com o mundo, com os homens e com os próprios mitos. Para a psicanálise freudiana os sujeitos são capazes de condicionar seu comportamento no presente de acordo com os modelos do seu passado, a fim de projetar um futuro melhor.

Sem dúvida, essas duas maneiras de retorno ao tempo primordial influenciavam as práticas de (re)construção identitária da geração pós-guerra. Influenciavam, inclusive, Pasolini. Daí, talvez, tenha surgido sua disposição em adaptar *Édipo Rei*.

### **Édipo Rei de Pasolini**

O filme de Pasolini sobre *Édipo Rei* é uma adaptação livre dos mitos e das tragédias que rodeiam a personagem. Lançado em 1967, o filme começa com uma introdução metafórica que marcará todo o sentido que buscamos na análise da obra. Diferente da tragédia de Sófocles, Pasolini escolhe iniciar a história a partir do nascimento do herói, mas, através da sua rubrica, deixa implícito que toda a trama de Édipo gira em torno de algo moderno ao diretor.

As primeiras cenas são feitas numa Tebas reconfigurada, que se remete ao próprio contexto italiano vivido pelo diretor na década de 30 ou 40. Pasolini faz questão de mostrar a bandeira de Estado do Reino da Itália, que existiu oficialmente desde a unificação em 1861 até a constituição republicana em 1946. Esse é o dado histórico do diretor para nos orientar no tempo; é este o contexto italiano que deseja imprimir as marcas do imaginário mitológico.



**Figura 1:** Bandeira de Estado do Reino da Itália (1861-1946), em Édipo Rei de Pasolini, 1967. *Print Screen* do DVD *Édipo Rei*, 1967.

Ainda na introdução, Pasolini constrói a primeira infância de Édipo na Itália. Em uma das cenas, escolhe o momento da amamentação (talvez para relacionar o mito à teoria de Freud). Eles estão num bosque, onde algumas meninas brincam e fazem piquenique. Um ambiente agradável, gramado e cheio de árvores. A câmera toma a perspectiva de Édipo que observa o espaço. Olha para a copa das árvores, para a amplidão do gramado, para a mãe, para a brincadeira das meninas.

Há um corte temporal. Édipo já aparece com mais idade, num carrinho de bebê, levado pela sua mãe em direção a seu pai, que, por sinal, é militar. Num intertítulo, típico do cinema mudo, o diretor textualiza o pensamento do pai naquele momento: “Tu estás aqui para ocupar o meu lugar no mundo, envia-me ao nada e rouba-me tudo que tenho”. No mito e na tragédia esse pensamento é na verdade a revelação profética do destino de Édipo assim que ele nasce. Talvez o fato de Pasolini ter usado isso como um pensamento do pai, propriamente, é mais um indício que ele dialoga com as teorias psicanalistas de Freud. O pai continua: “E a primeira coisa que me roubarás será a mulher que amo. Pois já me roubas seu amor”. Aqui, o diretor deixa um pouco mais explícito o diálogo com Freud, pois inverte a determinação dos deuses em uma espécie de intuição paterna, construída a partir do ciúme que o pai sente da relação mãe-filho.

O fato de o pai ser militar e Pasolini dialogar com as teorias de Freud, pode nos induzir a pensar um pouco mais sobre o contexto no qual o diretor se refere. Esse contexto

é o tempo da primeira geração posterior à Segunda Guerra. Marcado por uma juventude que desejavam reconstruir os valores morais, religiosos, políticos e ideológicos dos seus pais. Uma geração que buscava construir um passado que não fosse sustentado pela intolerância, pelo ódio e pelo sangue. Os grupos de jovens, filhos de combatentes, desejavam fugir desse passado recente para resgatar um passado mais primordial, quase mitológico, que pudesse ser mais adequado à construção de suas origens e suas identidades.

Neste sentido, podemos entender que a introdução do filme do Pasolini diz respeito a essa geração que, assim como Édipo, estava determinada a matar seus pais. A provocar uma ruptura significativa na história do mundo e, se possível, sem o registro e marcas de seus antecessores. Os pais, militares, assim como o pai de Édipo, sentiram-se traídos pelos próprios filhos; pelo desejo que eles construíssem em roubar-lhes o futuro, em tirar-lhes do horizonte o progresso, ‘a sua mulher’ aquilo que eles mais amavam.

Na sequência do filme, no quarto do casal, a mãe certifica-se que o filho dorme. Prepara-se para deitar com o marido, ainda fardado. O menino acorda, chama pela mãe, levanta da cama e vai até a varanda, enquanto seu pai dança. Foguetes no céu. Eles entram e namoram sem perceber que o menino ainda estava acordado. Se continuarmos na mesma linha de interpretação, diríamos que a essa altura, apesar dos pais sentirem-se ameaçados ou incomodados com a presença do filho, ainda há tempo para eles se divertirem. A cena seguinte é o pai apertando os pés de Édipo. E, a partir daí, acaba a introdução do filme e começa a representação de Pasolini sobre mito antigo. Com destaque para as imagens do oráculo e da Esfinge que mostramos acima.

O Édipo adulto de Pasolini apresenta um determinado movimento compulsório todas as vezes que se sente nervoso ou angustiado. Em uma espécie de “tique”, a personagem constantemente leva a mão à boca e morde a pele oposta à palma. Entendemos que isso reafirma seu diálogo com a psicanálise, já que Édipo foi separado da mãe ainda pequeno, na sua fase de amamentação. Portanto, à luz da psicanálise freudiana, quando a personagem se tornou adulto, desenvolveu ‘manias’ que demonstram essa falha na fase oral.

Logo depois de escutar o oráculo de Delfos, Pasolini insiste nas longas cenas de Édipo no deserto. A câmera mostra toda a crise existencial do herói, o seu desespero, a sua desolação, a desorientação. Édipo não sabe aonde ir, não sabe que caminho tomar.

Ele anda desesperado pelo ambiente deserto, em uma crise existencial. O sol é forte e o olhar, desfocado. A música irrita.

Para fugir da profecia, Édipo decide não ir a Corinto. Corre. Deita no gramado. Chora. Caminha e chora. À frente, visualiza uma bifurcação no caminho e pensa (em intertítulo): “Onde você vai minha juventude?”.

Édipo quer fugir do seu passado e começar dali seu novo futuro, até então incerto e aberto. A ênfase do diretor nessas cenas não é aleatória. A partir do nosso ponto de vista, é possível dizermos que essa fase de Édipo corresponde à fase que a juventude de 1960 se vê perdida, sem um passado confortante esperando seu retorno e sem também um futuro promissor. A noção de progresso social e científico sustentada pelos seus pais resultou na guerra, na destruição de cidades e vida; então, sentem a ausência de uma fundamentação e de uma perspectiva. A frase de intertítulo marca bem o nosso viés por ser uma frase que não está na tragédia, uma frase supostamente encaixada ali pela própria ideia do Pasolini.

Na sua caminhada, Édipo encontra pessoas e comunidades, mas não permanece, está em trânsito. O momento que encontra com a comitiva de Laio é interessante. O diretor resolve muito bem o problema da verossimilhança ao fazer Édipo matar os cinco homens, mas um de cada vez. Não só por isso a cena é interessante, mas também por ter o uso muito intenso da luz do sol, que por ora, inclusive, impede a visualização plena da ação por parte do espectador. A luz, ao seja, o excesso de conhecimento de Édipo, ofuscou a verdade dos fatos.

Quando Édipo chega a Tebas, é guiado pelo mensageiro para o lugar onde se encontra a esfinge. Ao pé da montanha, eles veem Tirésias tocando sua flauta, enquanto todos fogem e estão desesperados pela suspensão temporária do destino.

Édipo, em intertítulo: “os outros, seus compatriotas e irmãos, sofrem, choram em busca de salvação e você, que está cego e sozinho, canta. Como gostaria de ser! Você canta o que está mais além do destino”. Édipo, incorporado da representação da juventude de 60, admira a calma e a tranquilidade de quem não vê o caos a sua frente. Ele desejaria também não o ver, mas como já está mergulhado na intenção de salvar o seu futuro, não admite a possibilidade de a essa hora abandonar sua jornada.

Na parte final do filme, quando Édipo está prestes a descobrir a sua origem e desvendar o assassinato de Laio, há outra cena que devemos discutir. Enquanto desabafa



com Jocasta sobre a profecia do seu destino, ela diz: “Por que te dá tanto horror ser amante de tua mãe? Quantos homens se deitaram, em sonhos, com sua mãe? Devem, à força, sentir horror por tal sonho?”. Novamente aqui Pasolini explicita seu diálogo com a psicanálise, sugerindo que os meninos, inconscientemente, sentem-se atraídos pela sua mãe, numa fase de desenvolvimento da sexualidade infantil.

Depois da representação da cena final da tragédia sofocliana, em que Édipo fura os próprios olhos e Jocasta suicida-se, Pasolini volta a fazer referências à Itália. Mas a Itália que aparece no final do filme acompanhou o tempo da idade de Édipo. É, portanto, o contexto de 60, pois a bandeira de Estado do Reino da Itália não está mais onde apareceu pela primeira vez.

Édipo aparece já velho e cego, tocando flauta pelas ruas, acompanhado de um jovem, que brinca e aproveita sua liberdade. É um Édipo que pagou um preço pela sua ousadia, é a representação de uma juventude que dispôs a sua liberdade em prol da liberdade das gerações futuras.

Por fim, na última cena, o nosso herói deseja ir ao lugar onde nasceu. Aquele bosque onde teve as primeiras impressões do mundo. Chegando lá, Pasolini recupera a mesma perspectiva do bebe quando observava a copa das árvores e a vastidão do gramado. Édipo diz que a vida termina onde começa. E esse, portanto, é o seu último ritual, voltar ao lugar da infância, buscar a plenitude e a sensação de completude numa significação psicanalítica da regressão. Só assim terá um fim.

### **Considerações Finais**

A partir do estudo comparado entre as narrativas mitológicas de Édipo Rei pela tragédia de Sófocles e pelo cinema de Pasolini, considera-se que há pontos de diálogos marcantes, que revelam que o mito de Édipo atravessa e é atrevesado pelas estruturas culturais e simbólicas de cada contexto, bem como pelos sentimentos humanos que surgem a partir do contato com do seu destino.

Assim como a tragédia antiga é capaz de representar o mito a partir da necessidade de os homens entrarem em contato com o seu passado ontológico, o cinema moderno é capaz de representar o mito à luz sua consciência histórica e das teorias psicanalíticas, que propõem novas formas de manifestação do mito.

Concluimos, que Pasolini reinventa o mito de Édipo, o deslocando no tempo para produzir um discurso sobre a realidade do seu próprio presente. Ele reordena, interpreta e ressignifica o mito de acordo com a sua necessidade de entender e expressar aquilo que vive e que sente, refletindo também as marcas do seu contexto. É através do mito de Édipo que Pasolini faz uma análise psicanalítica da sua juventude, do seu tempo, do seu mundo.

## Referências

- AMOROSO, Maria Betânia. Pasolini escritor-crítico em Descrizioni Di Descrizioni. **Revista Passagens**. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Vol. 7, n. 2, 2016, p. 97-107.
- BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge e BARROS, José D'Assunção. **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- BURKE, Peter. **História e teoria social**. São Paulo: UNESP, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.
- DETIENNE, Marcel. **Os mestres da Verdade na Grécia Arcaica**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- ÉDIPO REI. Diretor: Pier Paolo Pasolini. Produção de Alfredi Vni. Itália: Coleção Cult Classics, 1967. DVD.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- \_\_\_\_\_. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- FINLEY, Moses. **O legado da Grécia: uma nova avaliação**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- HARTOG, François. **Os antigos, o passado e o presente**. Brasília: UnB, 2002.
- NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: NÓVOA, Jorge e BARROS, José D'Assunção. **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Mito e religião na Grécia antiga**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.
- VIEIRA, Trajano. Consideração sobre o trágico e sobre a tradição poética. **Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. -n.14 (2019) - São Paulo: FFLCH: USP, 2019.
- \_\_\_\_\_. Édipo: entre a razão e o daímon. *Revista USP*, São Paulo, n.46, p. 88-96, junho/agosto 2000.

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise comparada da tragédia antiga *Édipo Rei*, escrita por Sófocles no séc. V a.C., e do filme homônimo de Pier Paolo Pasolini, de 1967. O objetivo é identificar a abordagem dos autores em relação ao mito e à tragédia, verificando os vestígios do contexto histórico em suas representações e de como a narrativa permanece, atualiza-se e reconfigura-se no tempo.

**Palavras-chave:** Édipo Rei; mito; tragédia; narrativa; representação.

**Abstract:** This article presents a comparative analysis of the ancient tragedy Oedipus the King, written by Sophocles in the 16th century. V a.C., and the homonymous film by Pier Paolo Pasolini, from 1967. The objective is to identify the approach of the authors in relation to myth and tragedy, verifying the traces of the historical context in their representations and how the narrative remains, is updated, and reconfigures itself in time.

**Keywords:** Oedipus Rex; myth; tragedy; narrative; representation.

*Recebido em: 29/01/2023.*

*Aceito em: 7/02/2023.*