

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Escola de Comunicação Social



A TRAGÉDIA GREGA NO CINEMA:  
REFLEXÕES SOBRE O “ÉDIPO REI” DE PASOLINI

Fernanda Correia de Oliveira

Rio de Janeiro  
2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Escola de Comunicação Social

A TRAGÉDIA GREGA NO CINEMA:  
REFLEXÕES SOBRE O “ÉDIPO REI” DE PASOLINI

Fernanda Correia de Oliveira

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
à Escola de Comunicação da Universidade  
Federal do Rio de Janeiro, como parte dos  
requisitos necessários à obtenção do grau de  
Bacharel em Comunicação Social,  
habilitação Jornalismo.

Orientadora: Prf<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Consuelo Lins

Rio de Janeiro  
2008

Oliveira, Fernanda Correia.

A tragédia grega no cinema: reflexões sobre o “Édipo Rei” de Pasolini / Fernanda Correia de Oliveira. – 2008.

87f. Orientadora: Consuelo Lins.

Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação – 2008.

A TRAGÉDIA GREGA NO CINEMA:  
REFLEXÕES SOBRE O “ÉDIPO REI” DE PASOLINI

Fernanda Correia de Oliveira

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
à Escola de Comunicação da Universidade  
Federal do Rio de Janeiro, como parte dos  
requisitos necessários à obtenção do grau de  
Bacharel em Comunicação Social,  
habilitação Jornalismo.

Banca Examinadora

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Consuelo Lins – Orientadora  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ivana Bentes Oliveira  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Fernando Fragozo  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro  
2008

## RESUMO

OLIVEIRA, Fernanda Correia de. *A tragédia grega no cinema: reflexões sobre o “Édipo Rei” de Pasolini*. Rio de Janeiro, 2008. Trabalho de Conclusão de Curso – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

Este trabalho se propõe a analisar o “Édipo Rei” de Pasolini, discorrendo sobre a forma como o cineasta se apropria da peça de Sófocles em que o filme se baseia, com pendore a um só tempo para uma interpretação freudiana e fatalista da mesma; aborda o modo com que sentido da tragédia se manifesta no plano técnico e formal do filme, isto é, em sua linguagem áudio-visual, e começa por discutir a importância do mito e do sagrado no cinema deste diretor.

## SUMÁRIO

|  |      |
|--|------|
| 1. Introdução  | p.8  |
| 2. O mito e o sagrado no cinema de Pasolini            | p.17 |
| 2.1 A antinomia <i>nómos-phýsis</i> (cultura-natureza) | p.18 |
| 2.2 Escritura mítica e sagrada                         | p.22 |
| 2.3 O cinema de poesia                                 | p.30 |
| 3. Édipo Rei: de Sófocles a Pasolini                   | p.37 |
| 3.1 O gênero trágico                                   | p.39 |
| 3.2 A fatalidade em Édipo Rei                          | p.45 |
| 3.3 A apropriação pasoliniana da tragédia de Sófocles  | p.53 |
| 4. A tragédia na linguagem visual do filme             | p.61 |
| 4.1 O prólogo, o epílogo e seus planos-chaves          | p.62 |
| 4.2 O trágico como sensação visual e sonora            | p.68 |
| 5. Considerações finais                                | p.80 |
| 6. Bibliografia  | p.84 |
| 7. Lista de filmes citados                             | p.86 |

## INTRODUÇÃO

*Não deveria eu com violência ardente,  
Dar à vida a forma primordial?*  
Johann Wolfgang von Goethe

A importância de se abordar num trabalho para um curso de Comunicação Social a união consumada no filme *Édipo Rei* (1967) entre a tragédia grega e o cinema de PASOLINI (1922-1975), com todas as suas possibilidades anarquistas e iconoclastas e suas veleidades poéticas, se revela em múltiplos aspectos. Em primeiro lugar, o cinema se afirma duplamente enquanto: 1) momento semântico, no qual se opera uma interiorização, por vezes intuitiva, por vezes abstrata, da linguagem da ação com que a própria realidade se expressa, e com a qual se expressa também o cinema, através pura e simplesmente da reprodução mecânica do real; 2) momento estilístico, puramente expressivo, no qual desfila uma exuberância de recursos áudio-visuais que se imprimem na tela e se recriam, no espectador, como dinâmica de sentimentos, de afecções e de paixões. Em segundo lugar, o cinema de Pasolini, além de propiciar o gozo estético possível tão-somente no cinema iconoclasta e transgressivo, se manifesta em seus recursos estilísticos como “cinema de poesia”, cuja análise formal constitui largo e fértil campo para aplicação dos estudos de linguagem áudio-visual, e cuja análise teórica, por sua vez, em analogia com a “língua da poesia”, constitui, para o campo da semiologia geral e da semiologia do cinema, proposta extremamente inovadora desde a época de sua formulação nos anos 1960 até os dias de hoje.

Em terceiro lugar, a tragédia grega, conquanto pareça, nesta lista assim enunciada, o elemento menos condizente com os estudos mormente empreendidos no sítio da Comunicação, na verdade guarda com tal área uma relação de coalescência que subjaz com grande força. Isso porque a tragédia grega faz com que o leitor se depare com o problema da comunicação no primeiro e mais essencial dos seus aspectos: a impossibilidade de comunicação entre os homens, retratada através de personagens que, cegos, aderem a um determinado sentido da palavra, se prendem a um significado do discurso, e nele se perdem, incapazes, em sua fraqueza humana, de dar conta da ambigüidade das palavras, que é, a um só tempo, a ambigüidade dos valores e do próprio homem. Essas zonas de opacidade e incomunicabilidade entre os homens

manifestam-se com grande ênfase no *Édipo Rei* de SÓFOCLES (496a.c.– 406a.c.), como será possível contemplar sobretudo à luz das análises de Vernant (1999) e Lesky (1971), e no *Édipo Rei* de Pasolini, assunto que abordaremos na terceira parte deste trabalho.

Sempre evocado como um dos maiores diretores do século XX, e que ousou levar à tela o terceiro mundo, a miséria, a barbárie, a marginalidade, a inadequação social, o homossexualismo e a sexualidade desenfreada, Pasolini empreendia a busca pela anarquia, pela intolerância às convenções e às regras estabelecidas não só na sociedade como também no cinema, fazendo filmes com uma liberdade irregular e provocadora. Sem mais delongas, Pasolini costumava reputar o cinema de narrativa clássica, ou, dito de outro modo, o filme comercial, como “sub-filme mítico e infantil [...] encerrado no indigno” (1970, p.19). A possibilidade de louvar o cinema deste diretor não nos parece perfunctória, mas absolutamente crucial num tempo em que os grandes nomes da Sétima Arte já pereceram ou estão a perecer, e é impossível prever quando irão aflorar novamente no cinema movimentos com o relevo e a importância que tiveram e ainda têm o neo-realismo italiano, a *nouvelle-vague*, o cinema novo, entre outros.

Com efeito, cumpre ressaltar que Pasolini costumava usar do mito e da fabulação para chegar à essência das coisas com este discurso que, muito ao contrário do discurso científico, não se preiteia como verdadeiro. Não obstante, convém proceder a uma importante distinção: a fala mítica, embora conte uma mentira, não se constitui como verdadeira mentira (*alethés pseûdos*), mas tão-somente como mentira verdadeira (*pseûdos alethés*), uma vez que, com seu discurso inventado, isto é, com sua mentira, logra chegar ao coração das coisas. Pasolini sabia que uma profunda copertinência entre o mito e o cinema assenta em que ambos se expressam através do mundo concreto, e não através de linguagem abstrata, conceito. Como afirma Nietzsche, a cultura, quando isenta de mitos, está condenada à abstração: “a educação abstrata, os costumes abstratos, o direito abstrato, o Estado abstrato” (1992, p.135).

A época em que viveu Pasolini, capitalismo e burguesia, norteadas pelos valores da sociedade de consumo, periclitava no risco da aniquilação do mito, e é contra essa tendência que Pasolini investe seu cinema de engenhos míticos e sagrados, e volve um olhar encantado e aterrado para tempos imemoriais e inomináveis, precedentes a toda cultura. Se desprovida de uma sede originária, de uma fonte sagrada de onde extrair seus mitos e suas fabulações, a cultura está condenada a haurir suas possibilidades, ficando, no lugar do deleite propiciado pela transfiguração da vida pelo mito, um



enorme vazio. É por essa razão que Pasolini nutria-se incansavelmente de todas as culturas ou momentos históricos marcados por uma forte tradição mítica, não ligando importância ao fato de usá-los ou não com clara delimitação de fronteiras, isto é, de amalgamá-los todos: a bem dizer, Pasolini, como tão bem afere Amengual (*in* ESTÈVE, 1976, p.84), sempre teve uma grande inclinação pelo pastiche, num amor fetichista pelas coisas do mundo que, enaltecendo os fragmentos de realidade, amiúde as retirava de seu contexto original para reintroduzi-las num outro que, a princípio, lhes era alheio.

Em meio a outras épocas históricas que serviram a Pasolini como fonte inesgotável de mitos, como, por exemplo, a Idade Média – *Os contos de Canterbury* (1972), *Decameron* (1971) e *As mil e uma noites* (1974) –, a Antiguidade Judaico-Cristã – *O evangelho segundo São Mateus* (1964) – e até mesmo a Renascença – *Teorema* (1968) –, a Grécia Antiga certamente ocupa um lugar privilegiado: é insofismável que ela consiste no maior seio materno mítico de todos os tempos, a qual, como Lesky (1983, p.18) cuida ressaltar, retornam e voltam vários dos fenômenos míticos e trágicos de todas as épocas subseqüentes. O mito constitui-se como uma imagem condensada do mundo, e tais imagens são onipresentes, de forma que, através de seus signos, o homem fornece a si mesmo uma interpretação de sua vida, de sua trajetória na existência. Os gregos compreendiam sua existência sempre por meio da vinculação com o mito, através do qual o seu presente, a sua época atual, podia figurar aos seus olhos sob o manto do eterno. Na passagem abaixo transcrita, Nietzsche exalta a cultura grega enquanto ápice das criações artísticas:

Quase em todos os tempos, as culturas subseqüentes tentaram libertar-se galhardamente do jugo dos Gregos, porque todas as criações novas, que pareciam absolutamente originais e eram sinceramente admiradas, quando colocadas a par dos gregos, perdiam cor, frescura, vida, lembravam imitações servis, se não caricaturas. De época para época explode sempre a mesma cólera secreta, mal contida no coração, contra esse povo pequeno [...]. Que gente era essa – pergunta-se – que teve um efêmero brilho histórico, instituições limitadas e ridículas, duvidosas virtudes morais, mas que reivindicava entre os outros povos um lugar distinto, como o do gênio em relação às massas? (NIETZSCHE, 1992, p. 91)

Com efeito, Pasolini realizou três filmes que consistem em adaptações de tragédias gregas para a tela do cinema, apropriando-se delas e fazendo refletir nelas sua própria visão de mundo: *Édipo Rei*, de Sófocles, filme que pretendemos destrinçar em seus aspectos semânticos e estilísticos, *Medéia* (1969), baseado na peça homônima de

Eurípides, e o projeto de um filme fictício que não chegou a se concretizar, sendo, por fim, lançado enquanto documentário *Appunti per un'Orestiade africana* (*Notas para uma Oréstia africana*, 1970), baseado na peça *Oréstia*, de Ésquilo. Um dos motivos pelos quais o cinema de Pasolini se coaduna tão bem com a tragédia grega, é que uma e outro preocupam-se em extrair do humano o que há de monstruoso e bárbaro em sua natureza, de indomável não obstante a ação coercitiva da cultura.

Cumprе ressaltar que a linguagem do cinema é a linguagem concreta, das imagens, saídas, antes de se pensar nos efeitos estéticos, da reprodução mecânica do real. É claro e insofismável que essa reprodução sente diretamente os efeitos da mediação (de todo o processo fílmico) pelo artista; isto é, ainda que não se queira pensar em efeitos estéticos, por assim dizer, artificiais – e com isso queremos referir aos que derivam da montagem, e, portanto, não imediatos ao momento preciso em que o real se reproduz mecanicamente, isto é, ao momento da filmagem –, ainda que não se pense nesses efeitos, permita-se-nos retomar o fio da meada, sempre o artista escolhe em que luz e com que ângulo ele quer fazer aparecer seus personagens ou suas paisagens (em *Édipo Rei*, acrescente-se de passagem, a câmara é amiúde colocada no ângulo em que incidem os raios de sol, provocando na tela manchas e ofuscamentos).

Entretanto, não é apenas pelo fato de ser a reprodução mecânica do mundo real, isto é, por se realizar através da realidade concreta, e não por conceitos, que o cinema possui uma linguagem do tipo irracional, como Pasolini costumava destacar (1970, p.11). O cinema de Pasolini visa conduzir o espectador à contemplação das imagens colhidas pelo filme, demorando-se sobre um rosto, um objeto, uma paisagem. Cumprе ainda evidenciar que, ao conduzir à contemplação da imagem, o cineasta não intenta fazer com que o espectador interprete através do *lógos*, do discurso, da razão, aquilo que ele vê, mas que a contemple naquilo que ela é, ou seja, algo cuja natureza não pode ser apreendida com precisão pelo discurso verbal. Claro está que o discurso verbal pode versar sobre a imagem, evocá-la, ou se aproximar mais ou menos dela, mas ele não pode se confundir com ela nem mesmo substituí-la, porque palavra e imagem são duas coisas de ordens diferentes, isto é, ontologicamente distintas.

É o caráter fundamentalmente imagético do cinema que o faz uma linguagem do tipo irracional. Isso não significa dizer, entretanto, que o filme não possa ventilar idéias e noções abstratas através da fala dos personagens ou mesmo de imagens que, introduzidas num determinado contexto de interação social, funcionam como signos culturais. Se bem isso é verdade, permanece, ainda assim, uma profunda diferença entre

a linguagem do cinema e a linguagem puramente conceitual, tão mais profunda no que tange ao cinema de Pasolini, em que freqüentemente sobrepõe-se o silêncio à fala, e que, sobre tudo o mais, é reputado como cinema de poesia, pela forma com que a câmera procura imitar materialmente, através de imagens, o que se passa no íntimo dos personagens.

Neste momento, julgamos de grande importância escrever, nestas linhas introdutórias, algumas palavras sobre a célebre analogia formulada por Pasolini entre a realidade e o cinema. Tal analogia funda-se a partir da distinção entre cinema e filme, à qual, por sua vez, Pasolini atrela os conceitos de plano-sequência e montagem. Cumpre prevenir o leitor para o fato de que, se pode parece inapropriado destringer esses dois recursos, por assim dizer, técnicos na introdução de um trabalho monográfico, não o fazemos senão com a intenção de dar a conhecer o modo, tão inovador, com que Pasolini concebe noções por demais essenciais a toda e qualquer teoria cinematográfica – noções através das quais ele relaciona cinema e filme, presente e passado, vida e morte.

Cumpre enunciar de pronto, antes que passemos à incumbência assim assumida, que Pasolini, como atesta Joël Magny (*in* ESTÈVE, 1976, p.17), recorre ao plano-sequência amiudadas vezes em seus filmes. Aliás, convém aproveitar o ensejo para anunciar que, na secção 2.3 deste trabalho, que discute os aspectos teóricos do cinema de poesia, não adotamos o ponto de vista defendido por Vieira (2003, p.11) segundo o qual tal cinema prescreve a recusa ao plano-sequência. Provavelmente baseado na concepção de que o plano-sequência é por demais naturalista, o que vai de encontro à necessidade de transtornar a natureza em prol da liberdade poética, tal argumento, segundo nossa concepção, não se sustenta por dois motivos: o primeiro e mais elementar deles consiste em que o cinema pasoliniano fornece muitos exemplos deste recurso áudio-visual: o plano-sequência que demora-se interminavelmente sobre o rosto de Jocasta no início de *Édipo Rei*, os planos-sequências que enfocam a paisagem em *Medéia*, e, entre tantos outros, talvez o que seja o exemplo mais contundente deste recurso em sua obra, a saber, o plano-sequência de quase cinco minutos em *Mamma Roma* (1962), no qual a personagem que dá nome ao filme caminha na noite, quando diferentes homens a abordam, a acompanham e depois a deixam, enquanto ela conta sua vida. O segundo motivo, por sua vez, consiste no fato de que freqüentemente o plano-sequência, em Pasolini, não se opera no intuito de fornecer um movimento de continuidade e de homogeneidade-espço temporal, mas, tal qual ocorre em *Mamma*

*Roma*, por exemplo, é rompido por silhuetas que aparecem no campo imagético para distrair, confundir, desarrumar – circunstância que, segundo nossa crença, reitera, em vez de contraditar, o amor fetichista pelas coisas do mundo e a obsessão por fragmentos de realidade tão característica do cinema de poesia.

Do mesmo modo, é preciso enunciar de antemão que, nas secções 2.3 e 4.2 deste trabalho, veremos em seus aspectos teóricos e em sua aplicação prática, respectivamente, o quanto a montagem, apesar de constar como um recurso que opera, por assim dizer, fechamentos de sentido, é empregada por Pasolini de modo a produzir efeito totalmente contrário, desempenhando um papel fundamental na construção de uma língua poética no cinema deste diretor.

Indubitavelmente, o plano-sequência é um recurso freqüentado pelos grandes cineastas e por todo o cinema transgressivo e iconoclasta, e muito discutido pelos teóricos de cinema. No artigo “Discurso sobre el plano-secuencia – o el cine como semiologia de la realidad”<sup>1</sup>, Pasolini estabelece a diferença entre plano-sequência e montagem não simplesmente a partir da noção de corte ou de duração, como usualmente se faz, mas submetendo-os à questão da temporalidade num sentido mais amplo, numa empresa em que traz à tona os conceitos de naturalismo e narração, subjetividade e objetividade, presente e passado, e, por fim, vida e morte. Para que seja possível compreender como se articulam tais relações, é preciso antes de tudo ter em conta que Pasolini não pretende, com sua teoria, exaltar o plano-sequência em detrimento da montagem, ou, dito de forma clara, depreciar esta última. Na verdade, para que seja possível passar do cinema ao filme, não se pode prescindir desse recurso que, dito de modo breve, consiste em estabelecer cortes nos múltiplos planos-sequências capturados durante a filmagem, de forma a coordenar tais fragmentos.

Primeiro, convém abordar a dicotomia objetividade-subjetividade tal como Pasolini a concebe. Segundo o cineasta, o plano-sequência é subjetivo, no sentido em que consta como um único ângulo a partir do qual a ação é vista, renunciando a todos os outros ângulos visuais, a todos os outros pontos de vista pelos quais a ação poderia ser contemplada. Assim, Pasolini reputa o plano-sequência, ou a tomada subjetiva – o que, neste caso, é o mesmo –, como o máximo limite realista da técnica áudio-visual. A razão disso consiste em que somente o plano-sequência pode corresponder a um sujeito real que vê e ouve, pois os homens, cada qual provido unicamente de um par de olhos e

---

<sup>1</sup> Disponível em: <http://lentecreativo.wordpress.com/2008/05/12/reflecciones-sobre-cine-de-pier-paolo-pasolini/>

um par de ouvidos, vêem e ouvem a realidade tão-somente a partir de um único ângulo visual, com o que se quer dizer que está vedada a eles toda e qualquer possibilidade de onisciência. A tomada subjetiva, assim entendida, é realista porque não transgride a realidade tal qual ela pode ser vista e vivida por cada um dos homens, cada qual ocupando apenas, em dado momento, um lugar do espaço, e tendo das ações que o circundam o único ponto de vista que daí lhe é possível ter. É nesse sentido que, consoante Pasolini, o plano-sequência não é apenas realista por não transgredir o tempo real, não fragmentá-lo nem manipulá-lo, mas também por refletir a relação do próprio homem com a realidade, o qual dispõe de apenas dois olhos e dois ouvidos para capturá-la, e não pode, como tanto se apregoa, estar em dois lugares ao mesmo tempo.

Se o plano-sequência é subjetivo, a montagem é objetiva, pois esvai-se nela o sentido existencial, acima explicado, que havia em se filmar um único ângulo, e ela marca também o advento da narração, a qual, para se realizar, pressupõe a absoluta onisciência de tudo quanto se passou. Não se trata mais de enquadrar a realidade a partir, por assim dizer, das possibilidades e limites com que ela se oferece para os homens, mas sim de postular a imprecisão e a incompletude de cada um desses pontos de vista subjetivos, isto é, de cada um dos ângulos visuais, e de fragmentá-los, selecioná-los e, por fim, coordená-los segundo uma relação que lhes é extrínseca. Com a montagem, elegem-se pontos de vista segundo os princípios de significância e de sucessão, a partir do que será possível demonstrar que a montagem faz passar do presente ao passado, e implica, na acepção de Pasolini, em expressar-se e morrer.

Segundo Pasolini, a realidade contém, além das outras linguagens humanas – a escrita e a falada –, a linguagem da ação. No presente, os signos dessa linguagem não fazem sentido, ou, se fazem, é apenas de maneira incompleta e misteriosa. Isso porque Pasolini entende a linguagem da ação como a linguagem pela qual cada um se expressa, ou, mais propriamente, pela qual cada um age na realidade. A linguagem da ação de uma pessoa não tem significado no presente, e apenas adquire sentido quando se completa, e só então é possível aferir a relação de uma tal linguagem com as restantes linguagens da ação com que as outras pessoas se expressam. Não se trata de uma multiplicação de presentes, porque tal coisa, em si, não resolveria o problema do significado da ação, mas se trata, como se dizia, de uma coordenação entre estes diversos presentes que só se pode estabelecer quando eles se tornam passado. Somente as ações sucedidas e acabadas são coordenáveis entre si, pois, enquanto ainda estão a

ocorrer, são imprevisíveis e seu sentido permanece em construção, e, portanto, inacabado, indefinido, incompleto.

É baseando-se nestas concepções que Pasolini afirma que o plano-sequência consiste em ser inexpressivo e imortal, ao passo que a montagem, ao contrário, consiste em ser expressivo e morrer. A vida, tal como se apresenta aos olhos e ouvidos dos homens, por todo o tempo em que estes podem ver e ouvir, é um infinito plano-sequência, que só acaba com a morte. Isso quer dizer também que, num filme, enquanto dura um plano-sequência, todos os significados estão, para se dizer bem a grosso modo, abertos para o espectador, sem que se lhe imponha um sentido com que apreciar o filme, uma ordem de importância entre as ações e as formas que tomam corpo dentro desse plano.

A montagem, por sua vez, coordena as ações de modo a lhes conferir um sentido que evidencia-se para o espectador, deixando uma margem menor de coisas inexplicadas ou inexpressadas – somente as quais, entretanto, o espectador poderia contemplar em sua pura e simples existência, sem que se quisesse dizer nada além disso: as coisas simplesmente são. A montagem coordena as ações não só por fazer umas prevalecerem sobre outras, como também pela sucessão que estabelece entre elas, sobrepondo os planos de modo a contar uma história, e, com isso, tecendo um fio narrativo muito particular que seria outro caso houvesse alterações na duração e sucessão desses planos. Com a montagem, intenta-se expressar um sentido, e, para tal, é preciso aniquilar o presente, coordenando-se os múltiplos presentes que foram apreendidos durante a filmagem, em cada um dos ângulos visuais dos quais a câmera tomou parte, para contar uma história, na qual, porque todos as ações estão acabadas e seu significado manifesto, o presente só pode existir enquanto presente passado.

Pasolini parte da idéia segundo a qual o cinema é realidade para acusar a proposição inversa: é a realidade que é cinema. A realidade constitui um enorme plano-sequência que se nos apresenta não apenas diante de nossos olhos e ouvidos, mas que faz parte de nossa ficção interna, no mundo da memória e dos sonhos – forma, segundo Pasolini (1970, p.12), muito primordial de sequência cinematográfica. O sonho e as lembranças que cada um possui dentro de si são filmes – a linguagem do cinema estava já na realidade das coisas muito antes de que fosse possível inventar os meios técnicos da reprodução do real na película. Assim, é a montagem que realiza a passagem do cinema, plano-sequência que atravessa toda a realidade, ao filme, decupagem deste interminável plano-sequência que se realiza segundo determinada ordem e orientação

temática e estilística, a partir das possibilidades infinitas que fornece a realidade, e podendo produzir igualmente uma possibilidade infinita de obras.

Ao escrever algumas palavras acerca da teoria cinematográfica pasoliniana e das relações entre o cinema de Pasolini e a tragédia grega, intentamos fornecer um apanhado geral antes de iniciar propriamente o exame do mito e do sagrado no cinema deste diretor, do *Édipo Rei* de Sófocles e do *Édipo Rei* de Pasolini, e, por fim, da estética da tragédia na linguagem visual do filme em questão. Com seu alegorismo de evocações mítico-religiosas, seu cinema que provoca sensações visuais, Pasolini revela uma realidade que está aquém ou além da consciência. As coisas e os seres, antes de possuir significado, antes de simbolizar ou significar algo, Existem e São, e é pela seleção desses objetos da realidade e pela maneira com que o autor os encena que se opera a construção de um significado semântico para o que antes não passava de fragmentos do real – o que sempre, entretanto, no cinema de Pasolini, requer que o espectador desempenhe seu papel numa tal construção, em função da total liberdade anômala e poética com que os recursos técnico-estilísticos se oferecem à sua vista.

## O MITO E O SAGRADO NO CINEMA DE PASOLINI

*Mundo de instintos liberados, de  
volicões desatadas, de ânsia de tempestades, em total  
entrega à emoção, ao amor-mito, ao sexo-mito, à  
pulsão mitificante; mundo reabilitador do númen, da  
iluminação, do delírio divinatório, do estado profético,  
do verbo nascido do aflorar do subconsciente*  
Alejo Carpentier

Antes de analisar *Édipo Rei*, tanto o filme quanto a tragédia em que este se baseia, não se deve deixar de derramar alguma luz sobre o pensamento de Pasolini, cuja obra inclui também romances, poesias e crítica literária. O atual trabalho deter-se-á, porém, sobretudo às características do seu cinema. Se a visão de mundo por trás de seus filmes está presente de um ou de outro modo em sua obra não-cinematográfica, esta será evocada apenas no propósito de esclarecê-los. Assim, quanto ao ponto que aqui deve ter primazia sobre todo o resto, isto é, seu cinema, a primeira evidência que cumpre assinalar é que Pasolini faz uso em seus filmes de uma linguagem alegórica, com figuras cifradas, e visa a uma semiologia total da realidade, a uma espécie de mística, pela qual cada signo (sonoro, visual, verbal) remete a uma outra realidade, na qual tem lugar o jogo entre o mistério e o homem.

Pode-se resumir a história intelectual de Pasolini à breve fórmula com que ela é freqüentemente enunciada: o cineasta passou de Marx a Freud, e deste a Levi-Strauss, num caminho em que deixou a razão materialista para por fim chegar ao “pensamento selvagem”. Embora seja difícil de aceitar a existência de um elo entre as duas pontas, é possível aduzir ao menos que, se pode haver um ponto em comum entre Marx e Levi-Strauss, este deve ser o desencanto com a burguesia. Com toda evidência, é claro, esse desencanto, em um e em outro, é motivado por razões diferentes: enquanto marxista, a burguesia representa um modelo que precisa ser rompido, porque em sua própria revolução, no século XVIII, conquanto derrotasse o feudalismo, não pôde transpor o abismo de classes, que permaneceu como um impasse à tão almejada ordem comunista; enquanto levi-straussiano, a burguesia, ocidental, etnocêntrica, representa a crença na suposta neutralidade e objetividade da ciência como o lugar privilegiado da reflexão, cuja metodologia rigorosamente estabelecida seria mais eficiente em depreender a verdade sobre as coisas e sobre o lugar do homem na existência. Importa saber que esse



desencanto está essencialmente presente em Pasolini, que busca certos *phármakon* (remédios) para isso em seu cinema: a exaltação do povo, do primitivo, do terceiro mundo, em razão de tudo o que eles representam.

Para que se chegue efetivamente a compreender como tais coisas se delineiam do ponto de vista do cineasta, é preciso antes apor à fórmula desencanto com a burguesia uma outra que lhe é semelhante ou *adelphá* (irmã): o desencanto com a cultura. Claro está que é possível reconhecer na burguesia a mais viva e evidente representante da cultura, ou, ao menos, da cultura a que Pasolini pertence: a intelectualidade européia. É verdade irrefragável que o desencanto aqui referido parece assumir por vezes a forma da problemática marxista: o proletariado de *Teorema* (1968) ou de *Accattone* (1961), o corvo falante de *Gaviões e Passarinhos* (1966), essencialmente marxista, que, com ditos e contra-ditos, razão e contra-razão, chega mesmo às vias da dialética, ou até mesmo a intriga de *Mamma Roma* (1962), perfeitamente quadrada aos moldes temáticos do neo-realismo italiano, incluindo-se aí a preocupação com a miséria do pós-guerra. No entanto, convém abandonar a metonímia e restaurar o todo no lugar da parte: aquilo contra o que Pasolini se levanta é muito mais do que a burguesia, é, de fato, a cultura, e é preciso ainda explicar de que modo e em que acepção se toma aqui este último termo. Maria Betânia Amoroso, em “A paixão pelo real – Pasolini e a crítica literária”, ajuda a introduzir esse problema fundamental:

ganha peso a idéia do projeto literário como ponto central da reflexão de Pasolini e o ensaísmo como forma de questionar a cultura em que vive. O projeto central da crítica é o do alargamento do universo de compreensão: aí se encaixam as hermenêuticas da arqueologia do sujeito de Freud, da crítica da autenticidade de Marx, a descoberta do Outro pela antropologia em geral, todas elas resumíveis numa espécie de transvalorização nietzschiana de todos os valores (AMOROSO, 1997, p. 136).

## 2.1 – A ANTINOMIA NÓMOS-PHÝSIS (CULTURA-NATUREZA)

O desencanto de Pasolini com a cultura (*nómos*) assume, sob certos aspectos, traços similares ao desencanto de Nietzsche com o homem teórico, o qual o filósofo afirma ter sido o responsável pelo declínio da tragédia grega, e que encontra sua mais summa representação na figura de Sócrates. Sem querer correr o risco de introduzir prematuramente o tema da tragédia, que será abordado mais adiante com a devida atenção, convém aqui fornecer ao menos algumas explicações. Nietzsche (1992, p.84),

na obra “O nascimento da tragédia”, infere da filosofia de Sócrates uma estética segundo a qual tudo deve ser consciente para ser belo. Sócrates entroniza no pensamento grego a exaltação da razão, da consciência, da ciência – tudo isso que no fundo devém de uma única causa: a crença inabalável em que a existência é compreensível, ou, em outras palavras, a certeza de que a natureza das coisas se deixa perscrutar pela razão humana. Sócrates condena a tragédia porque a considera uma releitura imitação do mundo sensível, isto é, da realidade das coisas, e também, conforme Nietzsche depreende, porque ela é criada inconscientemente e nela impera o instinto, em vez da razão. A aurora da razão do homem científico, tão adúladora por trazer a ilusão otimista de que o conhecimento pode abarcar e dominar os fenômenos da existência, corresponde necessariamente ao crepúsculo da tragédia grega, a qual, por sua vez, não pode ser criada senão inconscientemente, instintivamente, e cujos horrores, insolúveis, incompreensíveis, saídos do âmago da existência, jamais seriam tolerados pela *sophrosýne* (temperança, ponderação) socrática.

É assim que Nietzsche reporta um escrito de Anaxágoras muito útil para que se possa compreender como se dá o tema da cultura em Pasolini, e a razão de seu desencantamento com ela: “No princípio tudo estava juntado: aí veio a inteligência e criou ordem” (ANAXÁGORAS, apud NIETZSCHE, *ibidem*, p. 82).

A cultura, no sentido em que regula, ordena a vida dos homens, institui os moldes a que se deve seguir, impõe valores morais, enfim, limita e constrange as possibilidades humanas, é de todo indesejável. Desse modo, Pasolini apresenta, em todo o seu cinema, a vontade de transcender a cultura (*nómos*) e voltar à natureza (*phýsis*), ou ainda, atribui a seus personagens a tarefa de remeter o mundo ao caos – essa desordem e esse abismo originais, esse princípio em que tudo estava juntado a que Anaxágoras refere. A antinomia *nómos-phýsis*, que perpassa toda a história da filosofia, encontra em Pasolini o sentido de uma contraposição em que pesam, de um lado, a ordem, as convenções sociais, as leis, e, do outro, a desordem, os instintos, o caos. É pela *phýsis* que Pasolini se inclina, e exprime, com esse pendor, o desejo de se libertar dos moldes e das interdições que a cultura impõe. À tal inclinação obsta que é impossível excluir de todo a cultura, posto que não se vive senão nela. Dito de outro modo, tal qual formula Barthélemy Amengual, em “Oedipe Roi: quand le mythe console de l’histoire” (AMENGUAL, *in* ESTÈVE, 1976, p.91), a vontade pasoliniana de excluir a história e voltar à natureza certamente apresenta contradições, mas Pasolini sabe disso – e pode-se considerar cultura e história como termos equivalentes, porque, no que aqui interessa,

representam ambos a mesma coisa: o modelo fixado, impositivo, que é preciso transgredir. Antes que alguém possa interpor objeções à filosofia pasoliniana da humanidade como natureza que exclui a história, se refugia no mito e se exalta na utopia, ou reputá-la contraditória, cumpre frisar que Pasolini espera justamente que sua arte abrande, ou, mais ainda, sublime o que possa haver de insólito nessas afirmações.

Assim, no cinema pasoliniano, à busca por um retorno à *phýsis* inerem temas como o povo, os marginais, os exóticos, os coloniais, os primitivos, os párias, e, enfim, o terceiro mundo. O princípio que coaduna tais objetos, todos eles personagens de seus filmes, é a crença em que todos vivem mais no estado da natureza, numa realidade mais viva, mais rica, mais intensa e mais carnal que a de Pasolini, um intelectual burguês, posto que a cultura depaupera, simplifica pouco a pouco a natureza. É a possibilidade misteriosa e embriagante de um encontro com a natureza que precede toda cultura, caos original, o que tanto fascina e seduz nesses personagens. Há em todos eles uma anomia – uma diferença homóloga a do próprio Pasolini, que era homossexual –, bem como uma indiferença pelos valores morais, decorrente não de perversidade, ao contrário do que alguns poderiam supor, mas de uma inocência, ou ainda, de uma inocência bárbara, caso se queira estar próximo da descrição de Barthélemy Amengual, abaixo aduzida:

Os pobres vivem livres, despreocupados com o bem e com o mal, indiferentes à morte, bárbaros e inocentes, nos confins do mito reencontrado (...) Felizes, incoscientes, absolutos, os “Ragazzi di vita”, as crianças de má vida, podem viver sem se questionar jamais, e viver fora do tempo, como vive a criança ainda ao seio de sua mãe. Apenas o presente – a eternidade – conta para eles. (ibidem, p. 92/93).<sup>2</sup>

Pasolini demanda então do cinema esse suprimento de vida real, que só a realidade inconsciente, carnal e instintiva do mundo primitivo pode proporcionar. Em *Pocilga* (1969), a antinomia *nómos-phýsis* se expressa através dos personagens: de um lado, os que são perfeitamente adeptos da ordem estabelecida, e cujo único ideal é o dinheiro; de outro, os dois heróis, ou, se assim quiserem, anti-heróis – o homem da floresta e Julian – vivendo, desafiadores, à margem da sociedade, e condenados a perecer tragicamente. A fascinação pela inocência, pela liberdade a-histórica, pela

---

<sup>2</sup> Les pauvres vivent libres, insoucieux du bien et du mal, indifférents à la mort, barbares et innocents, aux confins du mythe retrouvé. (...) Joyeux, incoscientes, absolus, les “Ragazzi di vita”, les enfants de mauvaise vie, peuvent vivre sans s’interroger jamais et, hors du temp, como vit l’enfant encore au sein de sa mère. Le présent – l’éternité – seul compte pour eux.

barbárie e pelo sagrado, ou seja, por tudo que é primitivo e instintivo, perpassa toda a sua obra: a “malavita” latina de *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), a Antigüidade Grega de *Medéia* (1969) e *Édipo Rei* (1967), e, ainda, a Idade Média de *Decameron* (1971), *Os contos de Canterbury* (1972) e *As mil e uma noites* (1974). Sobre estes três últimos filmes, usualmente cingidos, aliás, pelo título de “Trilogia da vida”, Joël Magny afirma:

Nesta trilogia, Pasolini hipostasia literalmente o mundo primitivo e “natural”. Sua criação mitológica lhe faz tomar e nos faz tomar por real, tangível, acessível este universo onde o homem vive de acordo com a natureza e sua natureza, onde se reconciliam o sexo e a lei, onde se reencontram natureza e cultura (MAGNY, in ESTÈVE, 1977, p.192).<sup>3</sup>

O encontro entre natureza e cultura a que Magny alude objetiva-se justamente na ruptura das rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a moda estabeleceram entre os homens, em prol de uma harmonia universal, pela qual cada um se sente unificado, conciliado, fundido com o seu próximo. Aqui o desejo de comunhão com o próximo abarca não apenas a comunhão com um outro, mas com todos os outros, ou ainda, com o Uno-primordial, comunhão pela qual, como se vinha dizendo, o homem experimenta a sensação singular de pertencimento. Nesse sentido, vem à baila evocar o exemplo de *Teorema* (1968) – no filme, é a visita do Anjo que propicia o encontro com o Outro, a suspensão breve, mas eternizada, do isolamento e da inadequação pela qual os personagens estavam clivados do resto do mundo. O Anjo se torna amante de todos eles, liberta desejos reprimidos e, pelo sexo, os salva. No filme, a visita do Anjo-Deus desperta um instante pela carne, pela transgressão das interdições sociais e ideológicas, as paixões dos personagens que podem assim entrever a possibilidade de um acordo com eles mesmos antes de voltar à vida comum.

É amiúde pelo sexo que os personagens pasolinianos buscam o encontro com o outro e consigo mesmo: em uma palavra, transcender à individuação. Tal qual narra o discurso de Aristófanes, no “Banquete” de Platão, Zeus, irritado com o orgulho desmedido dos homens, resolveu partir cada qual em dois, e os fez andar em duas pernas; depois, apiedando-se deles, que morriam de inanição agarrados à sua outra

---

<sup>3</sup> Dans cette trilogie, Pasolini hypostasie littéralement le monde primitif et “naturel”. Sa création mythologique lui fait prendre et nous fait prendre pour réel, tangible, accessible cet univers où l’homme vit en accord avec la nature et sa nature, où se réconcilient le sexe et la loi, où se rejoignent nature et culture.

metade, inconsoláveis com a separação, resolveu passar para a frente as suas partes pudentas, para que eles pudessem se acasalar e novamente se fazer um só. Apolo trata e ajeita o indivíduo, fazendo com que ele veja a marca da sua condição dividida: o umbigo. Disso tudo se depreende que o homem não é um todo, não é sua própria origem, e depende de um outro.

Nem sempre, entretanto, na obra de Pasolini, o ato sexual deriva da busca por uma totalidade reunificada, e mais freqüentemente ainda é o desejo de transgressão que prevalece. O exemplo maior disso é *Saló* (1974), filme em que a sexualidade resvala na perversidade, na escatologia e no grotesco. Mesmo na “Trilogia da vida” a sexualidade não é o desencadeamento de uma pureza original do instinto, do desejo ainda não corrompido pela degradação, pelo mal que perpassa a civilização. Pasolini privilegia nesses três filmes não uma sexualidade sã e natural, mas o escabroso, o escatológico, o obscuro. Como afirma Magny (ibidem, p. 193), o são, o natural, o sereno, o jovial estão no tom, mas não no assunto dos filmes. A sexualidade, em Pasolini, é frequentemente concebida e vivida como transgressão, inversão de valores, imoralidade. Também a homossexualidade e a sodomia estão muito presentes na obra do cineasta.

## 2.2 – ESCRITURA MÍTICA E SAGRADA

Por tudo o que já foi dito, talvez já se pudesse haver formado uma primeira impressão do lugar privilegiado que o místico ocupa na obra de Pasolini, mas isso se tornará ainda mais evidente quando se puser à claro a questão do mito e do sagrado no cinema deste diretor. A estética que funda seu cinema é a do inconsciente; com isso, não se quer dizer que suas escolhas não sejam voluntárias e premeditadas, mas que estas escolhas, por voluntárias e premeditadas que sejam, exaltam o elemento irracional, a linguagem simbólica da fé, e levam o espectador ao não-discurso, no sentido em que, mais do que pela razão, é intuitivamente que ele pode apreender o significado mais profundo da obra. Apenas do título de alguns de seus filmes já é possível deduzir a importância do mito e do sagrado nas temáticas pasolinianas, mas é mister aqui provar de que modo tal conteúdo encontra também seu eco na forma do filme. Com efeito, é com a contemplação mística do mundo nos planos temáticos e estilísticos que Pasolini se torna demiurgo de mitos e utopias.

É necessário esclarecer, primeiro, o que se entende aqui por contemplação mística do mundo. Pasolini era ateu, e o sentido dessa contemplação não diz respeito a Deus, e menos ainda ao modo como Ele é concebido pela Igreja, que, a partir de Sua

suposta veracidade, justifica a instituição de valores morais absolutos. A contemplação mística do mundo acima referida pode ser consignada como o dom de, em certas ocasiões, considerar os homens e todas as coisas como puros fantasmas ou imagens oníricas, e ver oculta, sob esta realidade na qual se vive, uma outra diversa que é a dos mistérios da existência. Tal misticismo também concerne à vontade de unir-se com o fundo mais íntimo do mundo, pela qual se experimenta o júbilo da reconciliação, e que é, de forma mais sucinta, o sentimento místico de unidade, como aliás já foi mencionado.

A isso vincula-se o fato de que, se Pasolini faz tanto uso do mito como temática de seus filmes, é porque essa forma de narrativa figurada tangencia a existência por meio de representações, símbolos, imagens, ficções. Desse modo, o mito preiteia-se como uma forma de abordar os mistérios da vida totalmente diversa do modo como o faz a ciência, cujo fim, por seu turno, é o de fornecer aos problemas levantados respostas racionalmente obtidas, e de granjear para tais respostas o estatuto de universalidade. O mito, por sua vez, é um discurso encarnado, cuja esfera de significação simbólica é análoga a um cerimonial iniciático, e, poder-se-ia acrescentar, visa iniciar o homem nos mistérios da vida, externando de maneira meramente simbólica o que não pode ser explicado senão por alegoria, ou ainda, o que a ciência tenta explicar pelas vias da razão.

Como afirma Mircea Eliade (1991, p.7), em “Mito y Realidad”, obra, sublinhe-se de passagem, que Pasolini tinha em alta conta, o entendimento corrente de que o mito não passa de ficção, fábula ou invenção, sotopostas ao qual permanecem intocadas uma série de questões relevantes, deve ser superado pela noção de que o mito procura, com uma história inventada, ser no fundo uma história verdadeira, no sentido em que o significado mais profundo revelado por sua ficção permite ver aquilo que está no coração das coisas. Eliade delineia os traços principais do modo singular como o mito procura explicar as origens da existência, o que, parecendo em alto grau digno de ser relatado, se reproduz aqui em grande extensão:

O mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar em um tempo primordial, o tempo fabuloso dos “começos”. Dito de outro modo: o mito narra como, graças às façanhas dos Seres Sobrenaturais, uma determinada realidade veio a existir, seja esta realidade total, o Cosmos, ou somente um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É, pois, sempre o relato de uma

“criação”: narrada como algo que foi produzido, que começou *a ser*. O mito não fala do que realmente sucedeu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são Seres Sobrenaturais. São conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “começos”. Os mitos revelam, pois, a atividade criadora e desvelam a sacralidade (ou simplesmente a “sobre-naturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e às vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que fundamenta realmente o Mundo e o torna o que ele é hoje. Mais ainda: o homem é o que é hoje um ser mortal, sexuado e cultural, em consequência das intervenções dos seres sobrenaturais [...] O mito se dá a ver como uma história sagrada e, portanto, uma “história verdadeira”, posto que refere sempre a *realidades*. O mito cosmogônico é verdadeiro, porque a existência do Mundo está aí para prová-lo (ibidem, p. 10).<sup>4</sup>

É assim que o jogo entre o Mistério e o homem ocupa uma posição central no cinema de Pasolini. O estado de fascinação em que a câmera coloca o autor e o espectador ante um objeto, uma coisa, um rosto, um olhar, uma paisagem, faz com que cada um desses elementos seja apreendido inconscientemente como signos do sagrado, e passem a remeter então a essa outra realidade – espécie de mística evocada por analogias e correspondências. Ocorre então uma hierofania: algo sagrado se revela em um objeto qualquer, ou, dito de outro modo, dá-se o ato misterioso pelo qual algo completamente diferente, de uma realidade que não pertence a este mundo, manifesta-se em objetos que, por sua vez, integram este mundo, natural, profano. Vem a propósito assinalar que Maakaroun (*in* ESTÈVE, 1976, p.33) evoca, para explicar uma tal dinâmica, a noção de “engenho”, a partir da qual concebe o cinema pasoliniano como uma perspectiva de escritura que recobre os seres e as coisas como engenhos, como máquinas carregadas de sacralidade; cada objeto assim vislumbrado afigura-se como um engenho onde o sagrado parece estar em iminência de explosão. Como enuncia o autor:

---

<sup>4</sup> El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los «comienzos». Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la «sobre-naturalidad») de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobrenatural») en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales [...] El mito se considera como una historia sagrada y, por tanto, una «historia verdadera», puesto que se refiere siempre a realidades. El mito cosmogónico es «verdadero», porque la existencia del Mundo está ahí para probarlo, y así sucesivamente.

Este foco central, é preciso sublinhar, coloca o problema do sagrado em termos afetivos e poéticos: Pasolini não quer nem debater a idéia de Deus, nem fazer uma nova crítica da religião, mas fazer viver na tela, em toda a sua ambigüidade, na multiplicidade de suas formas de existência, a “relação” que une seus personagens, e com eles o próprio cineasta na cifra da transcendência (ibidem, p.34)<sup>5</sup>.

Uma vez que se explicou em linhas gerais de que modo é possível compreender a contemplação mística de mundo adotada pelo cinema pasoliniano, bem como a acepção de sagrado e de mito que interessa aqui, pela qual negou-se a hipótese de que um ou outro termo pudessem visar à idéia do Deus judaico-cristão, resta então afrontar o problema do sagrado e do mito enquanto temas inscritos no plano formal e estilístico do cinema de Pasolini. Não parece necessário exprimir-se em muitas linhas acerca do modo como o mito e o sagrado se particularizam enquanto assunto de cada um dos seus filmes, uma vez que, ao tratar da questão estilística, é impossível não tratar também dos temas particulares de cada filme, visto uma coisa estar imbricada na outra. No que tange exclusivamente a estes últimos, pode-se afirmar, de início, que o mito e o sagrado aparecem sob diversas figurações no cinema de Pasolini: o mito bíblico revisitado em *O Evangelho segundo são Mateus*, o mito trágico em *Medéia* e *Édipo Rei*, o Anjo libertador em *Teorema*, a Idade Média e sua atmosfera religiosa em *As mil e uma noites*, *Decameron*, *Os Contos de Canterbury*, e os “Anjos” negros em *Saló*, por exemplo.

Neste ponto, cabe indagar onde se faz notar primeiro, porque mais evidentemente, a inscrição do mito e do sagrado no plano formal do filme. Como afirma Magny (op. cit., p.18), Pasolini recorre com amiudada freqüência a efeitos de contra-luz que acentuam a clivagem entre personagem e cenário, e, o que é mais importante, contornam aquele de uma luz que, por referência aos códigos picturais e culturais convencionados, lhe confere uma dimensão sagrada. É lícito dizer que, muito embora a expressão código convencionado pareça contraditar o caráter veementemente iconoclasta do cinema de Pasolini, por vezes a transgressão aí efetuada reside em que personagens e atos de uma certa banalidade, ou mesmo no limite do sórdido, sejam sacralizados por esses efeitos de estilo que lhes são totalmente exteriores. Assim toda

---

<sup>5</sup> Cet éclairage central, il faut le souligner, pose le problème du sacré non en termes théoriques, mais en terms affectives et poétiques: Pasolini ne veut ni débattre de l'idée de Dieu, ni refaire une nouvelle critique de la religion, mais faire vivre sur l'écran, dans toute son ambiguïté, dans la multiplicité de ses formes d'existence, la "relation" qui unit ses personnages, et avec eux lui-même, au chiffre de la transcendence.



uma mitologia se insere no universo cotidiano e imprime nele uma outra dimensão. São alegorias, signos e figuras cifradas que conduzem o espectador ao plano da interpretação mítica.

Se o espectador intui dos efeitos de contra-luz, pelos quais se obtém o halo luminoso no entorno dos personagens, a sacralização da cena, é porque tais efeitos evocam nele os cerimoniais culturais em que ele é *mûstes*, iniciado. Este código pictural, ou, dito de outro modo, a auréola, aparece em toda a história da pintura, em temas religiosos ou míticos. É por um processo semelhante ao acima descrito que se vê o pintor do Renascimento italiano RAFAEL (1483-1520) sacralizar a Virgem em seus quadros, como na *Madona Sistina*:

A aura da Virgem parece sair do quadro e ir ao encontro do espectador[...] Os santos se afundam nas nuvens enquanto a Madona não as toca senão superficialmente; além disso, o contraste entre a sombra que recobre os pés da Virgem e a vaga de luz sob a qual resplandecem as nuvens contribui, em larga medida, para dar consistência ao suporte aéreo, e leveza à figura. O artista põe a Virgem em relevo provocando contrastes em torno dela. Ela está em pé; os outros se ajoelham nos planos inferiores[...] Apenas ela está inteiramente de frente, aprumando sua silhueta vertical, destacando-se plenamente sobre um fundo claro; as outras figuras estão coladas ao tabique [...], elas não existem senão em relação à figura central que constitui a razão de ser do quadro. (WÖLFFLIN, 1989, p.159).<sup>6</sup>

Convém aditar que os comentadores da obra de Pasolini costumam prevenir para o fato de que o cineasta “rafaeliza” a mulher em alguns de seus filmes, isto é, tende a exprimir seu lado angelical. Como assevera Amengual (*in* ESTÈVE, 1976, p.84), é isso o que ocorre em *Édipo Rei*, com a atriz Silvana Mangano, intérprete de Jocasta, mãe de Édipo. Muito alva, sobranceiras a se desvanecer, cabelos escuros, expressão atemporal, a Jocasta de Pasolini parece mais uma pintura que um ser encarnado, mais anjo que mulher. Para o autor, ela remete ainda às mulheres de Picasso, e tem, no prólogo do filme, ao contemplar o filho, a mesma inclinação de cabeça das mães azuis do pintor

---

<sup>6</sup> L'aura de la Vierge semble sortir du tableau et fondre sur le spectateur [...] Les saints paraissent enfoncer dans les nuages tandis que la Madone n'en effleure que la surface; en outre, le contraste entre l'ombre qui recouvre les pieds de la Vierge et le flot de lumière sous lequel resplendissent les nuages contribuent, dans une large mesure, à donner de la consistance à la base aérienne et de la légèreté à la figure. L'artiste met la Vierge en valeur en provoquant autour d'elle des contrastes. Elle est debout; les autres s'agenouillent sur des plans inférieurs. Elle seule est intièrement de face, dressant sa silhouette verticale [...], se détachant en plein sur un fond clair; les autres figures sont collés aux parois [...], elles n'existent que par rapport à la figure centrale qui constitue la raison d'être du tableau.

cubista. Jean Sémoulé (in ESTÈVE, 1977, p.158) lembra ainda que a mesma Silvana Mangano interpreta em *Teorema* uma mundana sedutora, mas sempre sob uma aparência cristalina e glacial, assim como Maria Callas, a *Medéia* de Pasolini, arquétipo da feminilidade hierática, sagrada. Há ainda, encarnadas pela mesma atriz, Anne Wiazemsky, a Ida, em *Pocilga*, delicada e angelical, e a filha do industrial, em *Teorema*, graciosa e elegante.

Aliás, é com muita freqüência que Pasolini usa como referência a iconografia clássica – e é sobretudo na pintura que se imortaliza o que aqui se reputa de códigos picturais do sagrado – para fazer circular o sentido hierático no plano estético e plástico do filme. Para dar a ver como isso se passa, será útil recorrer a algumas considerações de Miguel Pereira:

O banquete das núpcias, no início de *Mamma Roma*, tem como modelo a figuração da última ceia de pintores do século XIV, principalmente Romanino. Já o personagem Ettore, filho de Mamma Roma, quando aparece como garçom de uma tradoria de Trastevere, tem como inspiração o Caravaggio de “o garoto com o cesto de frutas”, enquanto que a agonia desse mesmo personagem parece uma cópia fiel do Cristo morto, numa lápide, de Mantegna. Já Piero della Francesca inspirou as roupas dos fariseus em *O Evangelho*, El Greco, o rosto de Cristo e Carlo Levi, a adoração dos Magos. Diz-se que Pasolini pensou também de Masaccio e Giotto (PEREIRA, 2004, p.20).

O pintor italiano CARAVAGGIO (1571-1610), de estilo barroco, parece ter inspirado não apenas a cena de *Mamma Roma* acima referida, mas também a cena em que Silvana Mangano se desnuda em *Teorema*, pouco antes de se oferecer ao Anjo. Tudo é escuro, mas o sol, pertinaz, levantando uma nuvem de poeira, penetra obliquamente pela janela do aposento: imagem que poderia facilmente compor um quadro de Caravaggio, como *A vocação de são Mateus*. O barroco, com seus conflitos entre o espiritual e o temporal, o místico e o terreno, sempre exprime na pintura uma atmosfera sagrada, à qual as temáticas pasolinianas, por tudo o que já foi dito, tão bem se quadram. Curiosamente em *Teorema*, no entanto, filme em cuja paleta predominam as cores meio pálidas, esmaecidas, como se um tom acinzentado fosse a constante sensação visual provocada pela fotografia, encontra-se aqui e ali lugar para o barroco, estilo exuberante, sobrecarregado, de contrastes fortes e cores vivas. Aqui e ali o sol se inflama, sobretudo depois que o Anjo chega e, assim como restitui a vida aos personagens, restitui também a cor à película. Possivelmente a cena mais emblemática

do filme é aquela em que Silvana Mangano se entrega ao Anjo: ela sente vergonha quando, nua, vê o Anjo diante dela, aclarado pelo sol, que, incidindo na objetiva, em manchas impressivas e cegantes, evoca a um só tempo o sentido de proibição e de sacralidade. O cineasta sobrepõe, ao olhar que ela volve para o sexo do Anjo, o sol penetrando obliquamente, numa cena que faz melhor circular o sentido religioso no filme.

Aliás, e segundo a justa compreensão de Maakaroun (op. cit., p. 43), o sol está sempre presente de um modo cifrado na obra de Pasolini, isto é, assume uma conotação simbólica, em cenas eróticas ou religiosas. Cumpre salientar que o sol figura muito freqüentemente nas narrativas mitológicas; representa, por exemplo, a visão do mundo inteligível no *Mito da Caverna*, e provoca dor nos olhos daqueles que puderam sair da caverna e ver a luz do dia (a dor que tão-somente o conhecimento do mundo pode provocar), ou ainda, no Livro VI da *República* de Platão, o sol representa a idéia de Bem. Mas o sol pode ser também pura e simplesmente aquilo que cega, impede de ver, ou que representa a dor. Nos filmes de Pasolini, e com especial ênfase em *Édipo Rei*, o sol constantemente ofusca, cega, invade a tela. Em *Evangelho*, *Édipo Rei*, *Pocilga* e *Medéia*, tudo se reduz a estradas devoradas pelo sol, rotas devoradas pelo deserto.

No que tange ao cinema de Pasolini, cumpre lembrar ainda que os mistérios não consistem apenas em belas imagens esteticamente elaboradas, mas, ao contrário, guardam e transmitem toda sua carga irredutível à explicação. O signo-chave de *Teorema*, a imagem do deserto, assoma no filme, misteriosamente, a cada vez que o Anjo se deita com algum personagem, até a frase-epígrafe: “E Deus conduziu seu povo ao deserto”. O deserto é aí uma espécie de imagem mnemônica, que volta à tela às vezes, tal qual um sonho recorrente. Assim parece ser também a floresta em que a câmera insiste em deter-se no início de *Édipo Rei*, deslocada em meio aos outros cenários do filme. Ao que parece, por vezes Pasolini tenta tornar acessível, ou assim sugerir, o mundo ilimitado do inconsciente.

Com efeito, com o uso da luz e das cores, é possível não apenas representar sensações visuais, mas também reiterar sons. Em *Édipo Rei*, o tom predominantemente vermelho-alaranjado está em perfeita consonância com o ruído duro dos passos de Édipo nas pedras, e também com o canto ensurdecedor das cigarras que irrompe em certa altura do filme. Em *Os Contos de Canterbury*, adaptação da obra homônima de Chaucer, em cujo desenrolar são narrados contos em sua maioria trágicos, apresenta-se uma paleta de cores rica e quente: as vestimentas suntuosas, os vermelhos profundos e

os amarelos estridentes remetem ao gótico, e, segundo Sémoulé (op. cit., p.160), mais propriamente a CRANACH (1472-1553) e a GRÜNEWALD (1470-1528), ambos pintores germânicos do gótico tardio. Aliás, vem a propósito assinalar que o termo gótico, cunhado pelos italianos, era uma referência ao passado bárbaro, em especial aos godos. A arte gótica se produziu na Renascença tardia, mas ainda seguia um estilo medieval, e pertence sobretudo aos três últimos séculos da Idade Média. E assim é o cenário de *Os Contos de Canterbury*: uma evocação aos mistérios dessa época.

Com efeito, a música, a trilha sonora de uma obra cinematográfica, opera também como signo, conduz o espectador a uma cerimônia cultural que cabe a ele interpretar. Mozart em *Teorema*, Bach em *Accattone*, Vivaldi em *Mamma Roma* induzem esse deslocamento para um universo de signos culturais. A música instrumental repercute ou se dá a ler tal qual imagem, ou, dito de outro modo, ressoa como eco perfeito, por assim dizer, do espírito da cena. O espectador, ante determinado ritmo e melodia, é levado a transmutar a música em imagens que passam a desfilar no seu imaginário, e assim ele adentra o simbolismo universal da música. A trilha sonora na obra de Pasolini reitera, corrobora ou ilumina o discurso imagístico do filme, e forma com ele um amálgama, imprimindo por vezes um movimento impetuoso e arrebatador que sobrepuja aquilo que, não fosse o *medium* da música, se daria ao espectador como pura contemplação da imagem fílmica. Sobre os efeitos da música no cinema, Deleuze afirma:

Em regra geral, a própria música se torna “in” quando se reconhece na imagem visual a sua fonte, mas sem que a música perca seu poder [...] Com o som, a palavra e a música, o circuito da imagem-movimento ganha uma outra figura, de outras dimensões ou componentes; ele mantém entretanto a comunicação da imagem e de um todo tornado mais e mais rico e complexo (DELEUZE, 1985, p.313/314)<sup>7</sup>.

A escolha do cenário também contribui para a escritura mítica pasoliniana. Em *O Evangelho segundo São Mateus* (1964), as lentes panorâmicas fixam o espaço geográfico com uma predileção, devido à sua carga simbólica, pelo deserto, a água e o vento. São paisagens da Palestina, terras que estuam de mitos, intercaladas com imagens

---

<sup>7</sup> Em règle générale, la musique devient elle-même “in” dès qu’on en voit la source dans l’image visuelle, mais sans perdre son pouvoir [...] Avec le son, la parole et la musique, le circuit de l’image-mouvement conquiert une autre figure, d’autres dimensions ou composantes; il maintient pourtant la communication de l’image et d’un tout devenu de plus en plus riche et complexe.

do sul italiano. A Jordânia é desvelada por uma câmera que faz melhor sobressair o quadro natural. Pasolini reforça com a escolha das imagens o drama do filme, para melhor situar a fé em suas ligações com essas terras que permitem ainda a comunicação espiritual. Na cena da Paixão, em que Cristo é crucificado, a câmera está em *zoom*, ou num plano bem fechado, e o olhar de Pasolini procura a verdade interior dos rostos, o segredo espiritual das almas. Cristo lança aos fariseus seu olhar profundo, inalcançável, duro e irônico – e a câmera acompanha atentamente a tensão dos olhares entre um e outro. O emprego do preto e branco, a nudez dos cenários fazem de *Evangelho* um filme circunscrito essencialmente por rostos e olhares. Acresce que, neste filme, Pasolini muitas vezes transgride o enquadramento do cinema clássico, confundindo os personagens principais com os outros, colocando-os, por vezes, em primeiro plano, e, por outras, ofuscando-os, a bem dizer, por figurantes.

O cineasta, com suas evocações míticas e sagradas na linguagem visual do filme, não pretende desfigurar ou desmaterializar a realidade; o processo é o oposto: quer trazer à realidade, tornar presente e visível algo que se supõe pertencer somente ao espírito. Esse contínuo movimento espiritual, sugerido muitas vezes pelo sol, permite captar não apenas as aparências definidas e visíveis da realidade, mas o ritmo de uma transmutação secreta e misteriosa. Mais do que uma substituição das aparências por símbolos, o que se pretende é a interpretação das aparências por símbolos de uma harmonia universal. A câmera não se detém apenas na aparência das coisas, mas penetra mais fundo, indaga sua estrutura secreta, o mistério eterno da vida.

### 2.3 – O CINEMA DE POESIA

Neste ponto, cumpre proceder à análise do papel que a montagem desempenha na construção do cinema de poesia de Pasolini, bem como de todos os recursos que, com ela, propiciam uma liberdade poética de grande expressividade no filme. A montagem, na obra de Pasolini, desempenha um papel totalmente alheio ao que desempenha no cinema de narrativa clássica. Se é bem verdade que a montagem produz um fechamento sobre os sentidos do filme, e transmite uma narração para o espectador menos condizente com o que se poderia chamar, a grosso modo, de obra aberta, por outro lado, a montagem, tal como Pasolini a realiza, descortina uma série de outros sentidos, ressaltando a beleza autônoma das coisas, numa operação que se realiza em via dupla: tanto as sensação de perda de mundo que o personagem experimenta passa a

ser ressaltada pela montagem e se imiscui na paisagem, numa operação que atrela, à forma, o conteúdo, quanto o autor faz impor sua neurose através desse, por assim dizer, conteúdo pretextual. Mais ainda, o autor se aproveita desse subterfúgio para exercitar sua liberdade poética formal e estilística. Ocorre então que a liberdade poética se atrela à função para depois novamente se liberar dela: é com a função que a liberdade poética se libera do mito do formalismo puro, mas depois o autor, em certo sentido, ultrapassa a função para voltar ao seu livre-arbítrio poético. Se a montagem na narrativa clássica opera um fechamento de sentidos, a montagem e os enquadramentos no cinema de poesia abrem tantos sentidos mais, fundando-se numa relação de grande coalescência entre o autor e sua obra.

No artigo “Cine de poesia” (1970)<sup>8</sup>, Pasolini apresenta uma teoria que se aplica a seus filmes e a alguns cineastas do cinema moderno – Antonioni, Bertolucci, Godard –, uma teoria, como se dizia, pela qual ele e seu cinema se tornaram célebres, e que consiste precisamente na possibilidade de articulação, por mais inverossímil que pareça, de uma língua de poesia no cinema, ou, dito de outro modo, na possibilidade de nascimento de um “cinema de poesia”. A grande perspicuidade e, a um só tempo, o grande desafio de se esboçar uma tal concepção assentam em que o termo poesia não é empregado aí em seu sentido lato – sentido este que, por sua vez, Metz (1972, p.192) enuncia desta forma: “presença direta do mundo, sentimento das coisas, margens de vibração e de interioridade na superfície de qualquer exterioridade”. Se assim fosse, Pasolini não estaria dizendo nada de novo, pois, mesmo nos anos 1960, já havia muito alvoroço em torno das possibilidades poéticas do cinema de arte, entendidas, nesse caso, como pura e simplesmente a arte de excitar a alma, nas associações imagéticas, na idéia de beleza que se cristaliza no conteúdo temático-formal do filme.

No caso de Pasolini, a poesia vincula-se ao cinema de modo, por assim dizer, mais concreto e corporal – pela sua própria língua em relação à linguagem do cinema. Isso é bem verdade, embora fosse absurdo afirmar que, no cinema de Pasolini, não há poesia no sentido lato: poder-se-ia dizer, com mais precisão, que a poesia enquanto visão e sentimento de mundo está irremediavelmente presente no que o cineasta reputa como “cinema de poesia”, mas, por seu turno, nem todo filme poético, no sentido acima referido, pode ser enquadrado na categoria de “cinema de poesia”, e em oposição ao

---

<sup>8</sup> Trata-se, na verdade, de uma comunicação que Pasolini apresentou no Festival de Cinema de Pesaro, Itália, 1965, sob o título de *Il cinema de poesia*. Tal comunicação foi posteriormente publicada em diversas coletâneas, como, por exemplo, em “Cine de poesia contra cine de prosa” (1970), livro composto por esta comunicação e por uma entrevista com Eric Rohmer, e que serviu de fonte ao atual trabalho.

“cinema de prosa”. Pasolini assevera reiteradas vezes que o “cinema de prosa” pode perfeitamente transbordar de uma, a bem dizer, poesia de mundo: todavia, a poesia enquanto possibilidade linguística não se realiza nele. Cumpre ressaltar que o próprio Pasolini admite que a noção de um “cinema de poesia” apresenta contradições, e que a analogia aí implicada só se realiza em certa medida, em função de diferenças imanentes a uma e a outra linguagem.

Dito isso, pode-se então esclarecer em que consiste a “língua de poesia” própria do “cinema de poesia”. Só é possível iluminar suficientemente essa questão desde que não se perca de vista a relação entre cinema e literatura. Assim, cumpre reproduzir aqui algumas linhas cruciais do artigo de Pasolini:

[...] transformarei momentaneamente a pergunta: “É possível um cinema de poesia?”, na pergunta: “É possível no cinema a técnica da narração livre indireta?”. Mais adiante veremos os motivos desta viragem: quer dizer, veremos como o nascimento de uma tradição técnica da língua de poesia no cinema está ligado a uma forma particular de narração livre indireta cinematográfica (PASOLINI, 1970, p.23).

O discurso indireto livre, aquele pelo qual a fala do personagem aparece em meio ao discurso do narrador, sem nenhuma espécie de aviso prévio, isto é, sem aspas e travessão, consiste na imersão do autor no ânimo do personagem, o que implica não apenas a adoção da psicologia do personagem, mas também, o que é preciso destacar, de seu língua. Dito de modo breve, o autor imita a um só tempo a psicologia e a linguagem do personagem. Tal mímesis se torna mais evidente quando autor e personagem pertencem a diferentes meios sociais, caso em que não é conveniente nem verossímil prescindir de uma coalescência entre a linguagem empregada pelo personagem e aquela vigente no ambiente social em que ele se radica.

Neste ponto, interpõe-se um obstáculo à possibilidade de uma congruência entre o discurso indireto livre, na literatura, e uma narração indireta livre no cinema, a qual ele chama de subjetiva indireta livre: a linguagem das imagens é universal, e independe de classe, isto é, muito embora seja possível postular uma diferença entre o modo como o olhar do camponês e o do burguês, por exemplo, se afetam de formas distintas diante de uma determinada paisagem ou imagem, nunca tal coisa poderá ser suficientemente provada, e, ainda que o pudesse ser, tampouco essas diferenças seriam passíveis de uma catalogação, tal como o são as distinções entre o emprego vocabular

em um e em outro meio social. Para que seja possível resolver essa contradição, Pasolini (1970, p.24) evoca a noção de monólogo interior, perguntando-se se a narração indireta livre no cinema, ou, mais propriamente, a subjetiva indireta livre, estaria mais próxima desta técnica literária ou do discurso indireto livre. Ele define a diferença entre um e outro do seguinte modo:

O monólogo interior é uma narração revivida pelo autor em um personagem que é de seu círculo, ao menos idealmente, de sua geração, de sua situação social: por conseguinte, a língua pode ser a mesma: a individualização psicológica e objetiva do personagem não é, em tal caso, um feito de língua, mas de estilo. O “livre indireto” é mais naturalista, enquanto é uma verdadeira e própria narração direta sem travessão, e implica consequentemente a utilização da língua do personagem (PASOLINI, idem, idem).

Se há diferenças consistentes, acima examinadas, entre o discurso indireto livre e a subjetiva indireta livre, tampouco se pode dizer, a princípio, que esta última corresponde perfeitamente ao que se constitui, em literatura, como o monólogo interior. O cinema opera sempre por imagens, e não por palavras, sendo desprovido da possibilidade de interiorização e abstração, que só se realiza através da palavra. Desse modo, o cinema carece da dimensão abstrata e teórica necessária para que, em literatura, se realize o “ato evocativo-cognitivo do personagem monologante” (idem, p.26). Assim sendo, se o cinema logra ser um monólogo interior, isso não se dá por meio de palavras, mas tão-somente por imagens. Pasolini conclui que, se a subjetiva indireta livre não corresponde inteiramente ao monólogo interior, ela corresponde ainda menos ao discurso indireto livre: se este último implica em que o autor imite a língua do personagem, o que, como se explicou acima, não pode ocorrer no cinema, o monólogo interior, por sua vez, evoca o personagem não ao imitar sua língua, mas através do estilo. Se o autor, nesse caso, não pode se diferenciar do personagem através da língua, é porque o monólogo interior consiste em que o autor narre um personagem socialmente idêntico a ele mesmo, de forma que a única distinção psicológica possível entre um e outro se opera através do estilo. Resumindo tudo à fórmula mais breve, Pasolini afirma que isso ocorre através de “certos procedimentos típicos da ‘língua de poesia’” (idem, p.28).

Pasolini (ibidem, p.30) aduz a operação estilística da língua técnica da poesia no cinema como sendo constituída por dois momentos: ambos dizem respeito a uma obsessão pelas coisas do mundo, contempladas em sua beleza autônoma, que se realiza



através de enquadramentos insistentes e obsedantes de uma mesma realidade. O primeiro momento consiste na insistência sobre um mesmo fragmento de realidade, de perto, de longe, frontalmente, obliquamente, ou enquadrando-o de um ponto fixo, mas fazendo variar objetivas diferentes, de modo a criar oscilações de foco. O segundo momento repousa em um enquadramento fixo sobre uma determinada realidade, pelo qual transitam os personagens, entrando em cena, fazendo ou dizendo algo, e depois saindo do campo de visão, de modo que o quadro volte à sua “pura e absoluta significação de quadro” (ibidem, idem). É nesse sentido que os personagens invadem o mundo, isto é, o quadro, mas não o profanam com a sua presença: antes amoldam-se àquela beleza pictórica e substancial das coisas, que o espectador é, dessa forma, convidado ou compelido a contemplar.

Refletindo a relação com o mundo do autor e do personagem, o filme é então atravessado por uma obsessão desconcertante por certos detalhes, certos fragmentos de realidade, de modo que se apresente uma “duração anormal de enquadramentos ou ritmos de montagem até explodir em uma espécie de escândalo técnico” (ibidem, p.32). A técnica cinematográfica é assaz proficiente em exasperar as situações, interpondo ao olhar uma fixação obsessiva por detalhes, gestos, paisagem. Esse escândalo técnico em que, ao contrário do que ocorre no cinema de narrativa clássica, a câmera se faz sentir assume as seguintes formas: grandes contrastes de luz e sombra, contraluz causadora de ofuscamentos e manchas na tela, câmera na mão, vacilante, travellings brutais e exasperados, travellings desfocados, câmera fixa, isto é, imobilidades intermináveis diante de uma mesma imagem, frontalidade absoluta dos planos, e, o que de modo inequívoco diz respeito à montagem, uma alternância brusca entre planos gerais e fechados. Tendo-se em vista esse recursos estilísticos assim arrolados, torna-se patente que o cinema de poesia se corporifica a partir de uma concepção de montagem e de enquadramento totalmente alheia às técnicas vigentes no cinema narrativo clássico.

Para se libertar de um formalismo puro, entendido como uma pura contemplação das formas em detrimento do conteúdo, eis que, segundo Pasolini, urge investir contra esse mundo, contemplado em seus fragmentos de realidade, um personagem neurótico que possa servir de pretexto ao exercício livremente poético e estilístico do cineasta. Se o cineasta passa então a ver o mundo submergindo-se em seu protagonista neurótico, pode ocorrer uma substituição completa da neurose do personagem pela visão de mundo do autor, que se identifica com a neurose do seu personagem, mas se projeta nela com uma intensidade tal que, no fim, ela é afetada por

sua própria visão de mundo, ou, dito de outro modo, sua própria neurose, a do cineasta, passa a se afirmar para além da neurose do personagem, chegando, por fim, a substituí-la. Em outros casos, ocorre “uma contaminação entre uma visão e outra [a do personagem e a do cineasta], que, inevitavelmente análogas, não são facilmente distinguíveis” (ibidem, p.32).

Cumpre evidenciar que, a pretexto do personagem, sobrepõe-se, então, ao que poderia ser uma consideração puramente estético-formal do mundo, uma intimidade entre forma e conteúdo, chegando mesmo a se alcançar uma certa unidade em que a forma não aparece apenas por si mesma, mas como expressão da grande agitação, desequilíbrio ou desordem que afligem o personagem, no qual/ contra o qual o autor investe a um só tempo sua própria neurose, ou sua própria visão de mundo.

É preciso fazer ver de que modo, entretanto, o filme, a cujo conteúdo temático o estilo do cineasta havia se atrelado para que não se fundasse enquanto formalismo puro, volta a se liberar da função – isto é, da necessidade de que, de modo contrário, toda e qualquer expressão formal deva estar justificada pelo conteúdo, e tenha, portanto, tão-somente a função de exprimi-lo. Não se trata de um retorno ao formalismo puro, nem de uma total cisão da unidade orgânica existente entre forma e função quando esta está atrelada àquela. A essa espécie de retorno ao formalismo, corresponde a circunstância de que a forma leva amiúde, no cinema de poesia, uma vida própria, e, se em alguns casos serve como tradução imagética ou vestígio material de um determinado conteúdo abstrato, em outros casos ela se desvencilha do plano temático para impregnar-se tão somente do estilo do cineasta, de sua vontade poética. Segundo Pasolini:

O autor se vale do estado de ânimo psicológico predominante no filme, que é o do personagem, para fazer dele uma contínua mimesis – o que lhe permite muita liberdade estilística anômala e provocadora. Por debaixo desse filme, transcorre um outro – o que o autor havia feito incluso naquele, mas sem o pretexto da mimesis visiva de seu protagonista: um filme totalmente e livremente de caráter expressivo-expressionista. [...] No momento em que a linguagem do cinema passa a seguir uma inspiração diversa e frequentemente mais autêntica, ela se libera da função e se apresenta como linguagem em si mesma, estilo (p.35).

Pasolini usa os mitos para que seja possível sair “dos tempos” em direção a um passado indeterminado, com o intuito de absorver o filme em uma espécie de consciência cósmica. Se a neurose é diagnóstico a um só tempo de uma fase da história,

o capitalismo, como também do personagem, e, através dele, do próprio cineasta, encontra-se então um subterfúgio para imprimir-la no plano técnico e formal do filme, de modo que a tela se revele diáfana, e opere nela uma misteriosa osmose entre o personagem e o próprio Pasolini. Artisticamente tal empresa está justificada sob o pretexto de operar não mais que uma tradução imagética do que vai pela alma do personagem, um registro de seus efeitos sobre a paisagem. Todavia, como tanto se salientou aqui, subjaz a uma intenção assim enunciada uma outra totalmente diversa: a de dar livre forma ao exercício do estilo como inspiração poética.

Nos filmes de Pasolini, a situação contemporânea é identificada com a mitologia e, por assim dizer, transcendida no interior do passado. Seus engenhos de mitologia evidenciam o mapa de uma imensa paisagem, que reflete a ordem do passado e o caos do presente, mas na qual, acima disso, se afirmam as suas inspirações poéticas na técnica e no estilo. Se, por um lado, o poeta é um instrumento de sensibilidade submetido à situação em que vive, por outro, ele também comunica sua visão de mundo, ou, a bem dizer, sua neurose, que se traduz em estilo.

## ÉDIPO REI: DE SÓFOCLES A PASOLINI

*O que lá em cima, nos espaços  
incomensuráveis, se move de forma  
estranha e violenta, anima e mata sem  
conselho nem juízo, talvez conforme outra  
medida, conforme outro número é medido  
e calculado, mas será sempre misterioso  
para nós.*

Johann Wolfgang von Goethe

*Dantes, quando víamos, também  
havia cegos.*

José Saramago

*Édipo Rei* é por muitos considerada a maior tragédia de todos os tempos; se Ésquilo fora o autor trágico preferido de Nietzsche, Aristóteles reputava Sófocles o príncipe dos poetas dramáticos da Grécia, e *Édipo Rei*, a mais perfeita das tragédias gregas. Certamente, Édipo, ao lado de Medéia, de Eurípides, consta como a tragédia grega mais encenada na contemporaneidade. A tragédia foi, ao longo dos séculos, objeto de várias leituras mais ou menos dissonantes, e chegou a estar a serviço da psicanálise, dando origem ao tão notabilizado Complexo de Édipo, de Freud. No que diz respeito ao presente trabalho, cumpre dizer de antemão que nenhuma explicação será suficiente para esgotar o conteúdo do mito. Dito isto, há que acrescentar logo uma outra restrição: contra a convicção de que o sentido que Freud reconheceu em *Édipo Rei* é intrínseco à obra, houve quem aduzisse argumentos segundo os quais a mensagem da tragédia de Sófocles não pertence nem à moral, nem à psicanálise, mas ao campo do trágico por excelência.

O atual trabalho estará vinculado sobretudo às análises de Vernant (1999) e de Lesky (1971), que procuram remontar Édipo ao seu contexto grego, para só depois se perguntar se existe na tragédia o germe daquilo que Freud denominou Complexo de Édipo. Muitos gostam de jogar uma contra outra essas duas formas de consideração: a que se liga à análise freudiana e a que se vincula à fatalidade do destino, e de apregoar em altos brados a proeminência de uma sobre a outra. Concorde-se ou não em que no Édipo de Sófocles está em jogo o desejo pela mãe e a rivalidade com o pai, esta exposição há de argumentar que a fatalidade do destino e a fragilidade da vida humana vigem na peça com a mesma importância. Considere-se aqui, sobre tudo o mais, que tais

dissonâncias são apenas sintomas que dão a adivinhar a profundidade do mito, que, espantoso e terrível, nunca se esgotou.

Antes de esquadrihar o *Édipo Rei* de Sófocles e o de Pasolini, é justo exprimir-se em algumas linhas acerca do espírito da tragédia grega e da visão de mundo que ela comporta, visto que isso será providencial para que se possa entender o Édipo de Pasolini, e toda a origem do gênero trágico, pois, como Lesky (1971, p.22) bem evidencia, tudo de trágico que se produziu desde a Grécia Antiga deriva desse enigmático e arrebatador fenômeno que despontou no século VI a.C, a saber, a tragédia grega.

Nascidas na fonte dos mitos que estuavam na Grécia Antiga, muitos dos quais foram colhidos por Homero nas suas duas grandes obras, *A Odisséia* e *A Ilíada*, as tragédias gregas eram representadas em concursos, nas celebrações conhecidas como Grandes Dionisíacas ou Dionisíacas Urbanas, que tinham lugar no templo de Dionísio em Atenas. A isso remonta a etimologia do termo tragédia: *tragoedia*, em que *tragos* significa bode, e *oedia*, ode, canto, junção em que se tem canto dos bodes. Trata-se de uma evocação a Dionísio, também chamado Baco, deus do vinho e das festas, ou, em uma palavra, da embriaguez. O nome “canto dos bodes” remete ao menos a dois fatos: nas Grandes Dionisíacas se costumava sacrificar um bode em oferenda a Dionísio, e, o que é mais relevante, os sátiros, seguidores míticos de Dionísio, eram demônios da vegetação barbudos e de corpo peludo que, não somente por alguns atributos físicos, como também por sua lascívia, eram chamados de bodes.

Na celebração das Grandes Dionisíacas, a presença da divindade (Dionísio) é reconhecida por dois fenômenos ou sintomas: êxtase e entusiasmo – duas palavras muito especiais para um grego. Êxtase vem de *stásis* (estar), estar em posição de pé. A partícula *ex-* significa fora de. Daí êxtase (*ek + stásis*): estar descentrado, fora de sua posição normal, sair dos eixos, ficar sem centro, fora de si. Esta é, por assim dizer, a condição básica para se abrir ao entusiasmo. Esta última palavra, por sua vez, é a junção da partícula *in-*, que significa em, dentro de, com *thusiasmo*, que deriva de *théos*, deus. Ter entusiasmo é sentir que um deus habita dentro de si (*in + théos*), ou, dito de outro modo, sentir que se foi atingido por uma centelha divina.

Embora todos assentem em que, segundo a tradição, o nome “canto dos bodes” remonte a Dionísio, não é opinião unanimemente aceita que haja uma congruência entre o caráter dionisíaco e o conteúdo sério das tragédias. Entretanto, avenge-se aqui uma hipótese: sentir-se fora de si e guardando um deus dentro de si é estar no limite do

monstruoso, posição em que pode haver abertura para mergulhar no abismo e no horror da existência. Cabe lembrar que os deuses eram designados pelo termo *théos*, mas, muitas vezes, quando se queria dizer que um homem tinha uma divindade dentro de si, empregava-se o termo *daîmon*, do qual deriva, em português, a palavra demônio, que, para os gregos, entretanto, não tinha a conotação negativa que a Igreja posteriormente lhe atribuiu. Viver o entusiasmo e o êxtase, assim como abrir-se à concepção trágica do mundo, é viver à beira de um abismo vertiginoso. O homem teme, com isso, tornar-se monstruoso, pois deixar-se cair nesse abismo conduzirá, de certa forma, para além do humano. Um dos termos empregados para designar monstro em grego é *ektópos*, *ek-* fora de; *tópos*, lugar. Sentir-se fora do seu próprio lugar é navegar no que a liturgia dionisíaca designava por *manía*, isto é, a loucura divina. Trata-se de transformar completamente a vida e ver nela um outro sentido: a loucura faz perder o sentido das coisas, mas descortina sentidos que antes permaneciam velados. É nesse sentido que pode haver uma profunda coalescência entre a embriaguez dionisíaca e o caráter trágico: ambos levam ao abismo vertiginoso e ao descerramento de sentidos ocultos.

### 3.1 – O GÊNERO TRÁGICO

Antes de mais nada, cumpre começar pelo mais simples: a origem do termo *tragikhós* (trágico), de modo que, ao remontar ao substrato e lugar de nascimento de tudo quanto se convencionou chamar gênero trágico, seja possível conhecer a essência do que os gregos entendiam por tragédia.

Em primeiro lugar, cabe afirmar que, não obstante todos os requisitos necessários para que se dê efetivamente e com pureza o que se convencionou chamar gênero trágico, a tragédia ática, no autêntico sentido dos gregos, é um fenômeno histórico bem definido, e para defini-la não se pode deixar de recorrer à mais simples das fórmulas, elaborada entretanto precisa e sucintamente:

Uma tragédia ática é em si mesma peça completa da lenda heróica, trabalhada literariamente em estilo elevado, para a representação por meio de um coro ático de cidadãos e de dois ou três atores, e destinada a ser representada no santuário de Dioniso, como parte do serviço religioso público. Trata-se de uma peça séria da lenda heróica, mas não fica excluído por sua essência um final feliz, com a conciliação das forças em luta e salvação do indivíduo em perigo (LESKY, 1971, p. 22).

A palavra trágico, *tragikhós*, é amiúde empregada nos dias de hoje, sem denotar necessariamente o seu sentido primevo, para designar qualquer obra de arte ou evento da vida real cujo desfecho seja notadamente infeliz. Na Grécia Antiga, Aristóteles usava o termo com o sentido de solene e desmedido, o que, cumpre acrescer, correspondia ao uso corrente na época. Lesky (ibidem, p.21) afirma que depois *tragikhós* passa a significar terrível, estarrecedor, desagradável, sanguinário. Outro ramo de desenvolvimento leva a crer que também se usava o termo com conotação de empolado e bombástico. Adverte que em nenhum desses casos a palavra *tragikhós* designava em si mesma o fundo escuro do mundo que impele à morte ou à lugubridade das sombras – este sentido que doravante o homem moderno atribuiu à tragédia ática, ao menos entre o que pôde perdurar no tempo, não foi explicitado por nenhum grego. Com isso, não se quer dizer que tal modo de ver a tragédia grega não seja genuíno: é que, de modo geral, os gregos não chegaram a desenvolver uma teoria acerca de sua própria tragédia, e sobre tudo o mais o que permaneceu até os dias de hoje é tão somente o conteúdo supremo e ambíguo encerrado em cada uma das peças. No entanto, é mister destacar Aristóteles (s/d, p.85) como exceção à regra: em sua *Poética* o filósofo grego deslindou as diferenças formais e temáticas entre a tragédia e os outros gêneros literários, numa empresa em que, ultrapassando o caráter meramente expositivo, apresentou os germes de sua teoria para a consideração trágica do mundo, os quais ele não chegou a desenvolver, entretanto, em nenhuma outra obra.

No bojo dessa criação que Lesky considera a “mais perfeita objetivação da visão trágica do mundo”, a saber, a tragédia grega, encontra-se o herói, que, apesar de toda a glória de suas armas e seu feitos, de todo o prestígio de que possa gozar, é compelido à morte ou ao nada, a um mundo de sombras (tal qual o Hades para os mortos), irremediavelmente condenado à vanidade de tudo o que é humano. Da excelência ou boa fortuna do herói prefigura-se a contraposição com os deuses, pois só estes são imortais, e não cabe aos homens aspirar à *athanásia* (imortalidade). Como o autor assevera:

Os bem-aventurados imortais podem, quando lhes apraz, curvar-se graciosamente para os pobres mortais, ajudando-os em algumas de suas necessidades. Mas a cada instante podem voltar-lhes as costas e por à mostra o abismo insondável que separa sua bem-aventurança dos tormentos daqueles a quem a morte governa. (LESKY, 1971, p. 19)

Para explicar o problema da origem da ação trágica, Junito Brandão (1978, p.10) ressalta a oposição mais ilustre à consideração trágica do mundo, isto é, de um lado, a glória divina, de outro, a miséria humana. Será mister também mencionar, pelo nome, os poderes que fazem com que, às ações desmedidas dos homens, à sua *hybris* (desmedida), sobrevenha o ciúme dos deuses, *némesis*, que passam a punir os homens com a cegueira da razão, *áte*. Os homens, em seu êxtase, *ekstásis*, e entusiasmo acabam por ultrapassar seu próprio *métron*, isto é, a medida de cada um. Assim, o homem se torna *hypocrités*, ou, dito de outro modo, aquele que responde em êxtase e entusiasmo. Tal ultrapassagem pela *hybris* é uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais e, em consequência disso, o herói torna-se rival dos deuses. Contra ele, por punição, lança-se a *áte*, a cegueira da razão, e doravante tudo o que o homem fizer será realizado contra si mesmo – Brandão chega a citar Édipo à guisa de exemplo para um tal realizar contra si mesmo.

No entanto, expor as coisas desse modo pode levar à interpretação errônea de que o acontecer trágico é necessariamente uma punição para uma culpa moral. De fato, em muitas tragédias, o acontecer trágico é precipitado pela desmedida da *hybris*, tal qual ocorre no mito, como já se narrou aqui em outra ocasião, de como os homens tem a forma que tem, com uma cabeça, um umbigo e as partes pudendas voltadas para a frente, discurso de Aristófanes no *Banquete* de Platão.

Cumprir cuidar, todavia, para que não se caia numa interpretação errônea: se é bem verdade que o problema da *hybris* e da *némesis* é essencialmente grego, isso pode ajustar-se com dificuldade ao fato de que, no que tange à tragédia, o que está em questão não é uma espécie culpa moral a qual o herói precisaria expiar. Não que seja necessário concluir do que se dizia logo acima que jaz na tragédia alguma espécie de culpa moral, mas tal é uma tendência de leitura em que se poderia incorrer. Por isso, é prudente prevenir o leitor desde já para o fato de que o alcance do mito trágico está muito além da moral.

Com essas últimas observações, o que se tenciona é fazer tudo convergir para o seguinte ponto: o princípio que governa a tragédia grega é a crença na vulnerabilidade da vida, na incapacidade ou impossibilidade, essencialmente humana, de se fazer as escolhas certas ou de não incorrer no erro, no engano, na ambigüidade. É a isso que se deve a permanência no tempo e a atualidade sempre reiterável das tragédias gregas. Trata-se da incapacidade humana de ter controle sobre a vida, *bios* que só os deuses logram governar, e à maneira deles. Nisso assenta a profunda pertinência do trágico



grego: o sentimento de vanidade de tudo o que é humano foi experimentado pelos homens em todos os tempos.

Contra a presunção de que o sacrifício do herói se cumpre no sentido de uma consideração moral do mundo, Aristóteles (s/d, p.85), em sua época, já cuidou observar que o móvel da tragédia não é a culpa que se tem de expiar, mas a *hamartía*, a falha humana, a incapacidade do homem de orientar-se com certeza da meta; sua natureza não está à altura de a tudo perscrutar e de reconhecer o que é correto. Trata-se, em uma palavra, da vulnerabilidade do homem. Consoante Lesky:

O erro, originário de diversas fontes, do homem acerca de si mesmo e acerca dos outros, o perigo sempre circundante de que de tal erro nasça a desgraça e o sofrimento, sua vida nesta terra, devido a constituição humana, está de antemão exposta ao engano, às aparências que lhe escondem a realidade, ao desvario que o atrai para a ruína (LESKY, 1971, p. 39).

É justamente por tudo isso que, como Lesky pertinentemente sublinha, Aristóteles (op. cit., p.86) defende que se confie aos “caráteres médios” o papel central na cena trágica. É preciso então indicar o que de modo tão contundente faz com que Aristóteles tome estes por modelo ideal de *protagonistés* da tragédia: eis que a vítima da queda trágica não pode ser moralmente perfeita nem reprovável. Recusa-se a um só tempo o vilão e o herói virtuoso, e entra em cena o herói que tenha no essencial traços humanos, ou mesmo que seja um pouco melhor do que as pessoas são em média. Só assim é possível ensejar a aproximação entre o herói trágico e o homem real, com o que fica alcançada uma das metas mais supremas da tragédia: a possibilidade, ou antes, a certeza, de relação com o mundo real, a vida real. Alguns poderiam julgar ver no cimo dessas exigências o fato de que a compaixão (*éleos*) do espectador só pode ser suscitada quando este testemunha uma desgraça desmerecida, o que seria vedado caso o protagonista da peça fosse um vilão. Isso é bem verdade, mas a questão do *kharaktér* médio vai além: trata-se da necessidade de que haja um certo grau de parentesco entre a tragédia e a vida real.

Para finalizar o problema da *hamartía*, falha, transcreve-se abaixo uma afirmação de Lesky de profunda pertinência, e que convida à reflexão:

A coisa não é tão simples quanto crer que a *hamartía*, como erro sem culpa, se contraponha ao crime condenável moralmente; devemos antes supor, seguindo o pensamento antigo, que aceitar uma culpa que subjetivamente não é imputável e que no entanto

objetivamente existe com toda a gravidade, é odioso aos homens e aos deuses, podendo empestar um país inteiro [tal qual, aliás, se passa com Édipo] (LESKY, 1971, p.35).

Essa frase é de tal pertinência que faz calar fundo e revela, com luminosa precisão, um dos problemas que se levanta a todos que querem compreender inteiramente a natureza do trágico, e a isso só compete aqui acrescentar que é no âmbito de uma culpa assim produzida, pelo erro inerente ao que é humano, mas não no sentido cristão, que tem lugar o trágico no teatro grego.

Com efeito, a tragédia põe em cena um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo, no qual o herói, de um mundo ilusório de segurança e felicidade, sofre um doloroso declínio, e o público é então forçado a mergulhar os olhos no aspecto horrível da existência humana. Reduzindo tudo à fórmula mais breve, poder-se-ia dizer que a tragédia é o desenrolar de uma ação em que o herói passa da boa à má fortuna. Trata-se da *metabolé*, aquilo que Aristóteles concebe como a reviravolta do destino e que deve necessariamente estar no núcleo do mito trágico. Reitere-se aqui que o trágico forçosamente está ligado a um acontecer: a simples descrição de um estado de infelicidade, ainda que possa comover, não basta para que tenha lugar o autêntico trágico, o qual deve necessariamente corresponder a uma queda no infortúnio, e é tão mais trágico quanto maior for a altura da queda.

É mister ainda indicar um outro requisito para que ocorra a ação trágica: o sujeito da ação, posto à frente de um conflito ineludível, deve sofrer tudo conscientemente. Com isso, o que se quer dizer é que o sujeito não é desprovido de vontade, por mais que o acontecimento trágico o constranja a uma situação em vista da qual ele não tem muita escolha. O problema de saber até que ponto o herói tem ou não escolha diante do acontecer trágico que irremediavelmente se abate sobre ele gera discussão entre muitos teóricos. O tema é interessante e muito complexo, e a ele Vernant (1999, p.25) dedica todo um capítulo de sua obra “Mito e tragédia na Grécia Antiga”, o qual, por sua vez, se intitula “Esboços da vontade na tragédia grega”. Nele o autor levanta teses de alguns pensadores sobre o assunto, umas mais outras menos correlatas com o conjunto delas. Não será possível desenvolver suficientemente essa questão aqui nem tomar partido por uma dessas teses. Ao menos, entretanto, é mister apontar a contradição que está na base de tudo isso: por um lado, o herói é forçado a defrontar-se com determinado acontecimento, que simplesmente se precipita em sua vida e nisso ele não tem escolha; por outro lado, é por um movimento de seu caráter que

ele vai escolher entre um ou outro caminho a partir de então – um ou outro caminho, entretanto, que já estão dados, e por um deles é absolutamente forçoso optar.

Como afirma Lesky, a tragédia não oferece outro consolo senão aquele que jaz na própria expressão e no poder de proferir o lamento; que, portanto, provém do fato de a criatura possuir uma voz para manifestar sua tristeza. A tragédia muitas vezes não admite até o fim nenhum conforto, nenhuma conciliação, nenhuma transfiguração. Nas palavras do autor:

O homem em seu trágico destino não pode fazer outra coisa senão gritar, não se lamentar nem se queixar, mas gritar a plenos pulmões aquilo que nunca foi dito, aquilo que antes talvez nem se soubesse, e para nada: somente para dizê-lo a si mesmo, para ensinar-se a si mesmo (LESKY, 1971, p.27).

Neste último ponto, tangencia-se uma questão fundamental e muito debatida, sobretudo porque por meio dela é possível, poderosa e misteriosamente, haver deleite diante do sofrimento: a catarse. O termo não foi cunhado contemporaneamente, e se originou na linguagem médica grega, em que significa purgação, purificação. Aristóteles, na *Poética*, já emprega o termo *katharsis* para designar os efeitos provocados pela tragédia grega no espectador. Dito de forma sucinta, a palavra significa a descarga dos afetos efetuada através da tragédia. Por intermédio do sofrimento do herói trágico, a compaixão e medo do espectador são impelidos a uma descarga aliviadora. A mitologia é a matéria-prima das tragédias, e todos os mitos são horríveis em sua forma bruta. Assim, o poeta alivia essa matéria bruta com o terror e a piedade, para torná-los esteticamente operantes. As paixões, arrancadas de sua natureza bruta e introduzidas na linguagem da arte, alcançam pureza artística, e é a partir de então que podem provocar deleite. Com a tragédia, o espectador contempla o espetáculo dos exemplos isolados do aniquilamento do indivíduo, isto é, através dos personagens. O herói é aniquilado para o prazer do espectador: pela beleza artística, das palavras e das formas, com que a tragédia aniquila o herói, e, a um só tempo, pela sensação de que se tem diante de si o fenômeno eterno da própria vida, com o que o espectador prazerosamente se vê a contemplar a essência das coisas.

### 3.2 – A FATALIDADE EM ÉDIPO REI

Antes que se possa fazer incidir a atual análise sobre as ambigüidades existentes no *Édipo Rei* de Sófocles, imagem da própria ambigüidade da condição humana, cumpre fornecer um breve resumo do conteúdo da peça.

Laio foi feito rei de Tebas e casou-se com Jocasta. O casal não tinha filhos e, visto que isso constituía uma catástrofe religiosa, foi consultar o Oráculo de Delfos. A resposta que aí encontraram foi horrível: caso gerassem um filho, este mataria o pai e se casaria com a mãe. Um ano depois tiveram um menino. Com temor de que a profecia se realizasse, os reis de Tebas entregaram o filho a um pastor para que este o matasse. O pastor atou o menino pelos tornozelos a uma árvore, no monte Citerão. Entretanto, acabou por se apiedar dele, e entregou o menino a um pastor de Corinto. Como os reis da cidade, Pólibo e Mérope, não tinham filhos, criaram e educaram o menino como se fosse seu, e batizaram-no pelo nome de Édipo, cujo significado é pés inchados: *Oeidipous* – *pous*, pé; *oídos*, inchado, pois as cordas que prendiam seus tornozelos à árvore lhe deixaram cicatrizes permanentes.

Em certa ocasião, com vinte e um anos, Édipo ouviu dizer que não era filho legítimo dos reis de Corinto. Abalado por essa suspeita, foi consultar o Oráculo de Delfos, cuja resposta foi “matarás o teu pai e desposarás tua mãe”. Desesperado, e temendo a realização da profecia, Édipo decide não mais voltar a Corinto, onde residem seus pais Pólibo e Mérope. Sem saber aonde ir, Édipo toma o caminho de Tebas.

A cidade de Tebas estava assolada por uma peste: uma Esfinge, insistentemente postada à entrada da cidade, devorava os que não respondiam corretamente ao enigma que ela propunha. Laio saía de Tebas para consultar o Oráculo sobre o problema da Esfinge, Édipo saía do Oráculo em direção a Tebas. A comitiva de Laio agride Édipo, e este, sentindo-se ameaçado, mata numa rápida luta Laio e o pequeno cortejo de homens que o acompanhavam. Como o trono de Tebas ficou vazio, é este oferecido, juntamente com a mão de Jocasta, a aquele que lograr resolver o enigma da Esfinge e livrar a cidade deste mal que a assola. Édipo, inteligente e perspicaz, consegue facilmente solucionar o enigma. É feito rei de Tebas e toma a rainha Jocasta por esposa. O casal dá à luz quatro filhos.

Transcorrido certo tempo, nova peste dizima a cidade de Tebas. O povo suplica a Édipo, seu rei, querido e endeusado por ter outrora livrado a cidade da Esfinge, que o salve desta nova peste. É precisamente nesse momento que se inicia *Édipo Rei*. Destemido e no afã de resolver a situação, Édipo envia seu cunhado Creonte ao Oráculo

de Delfos, esperando que este apontasse a solução para o problema. Creonte retorna com a seguinte mensagem: só a expulsão do ser imundo que vive em Tebas e que é o autor do assassinato de Laio pode livrar a cidade desse grande flagelo. Édipo promete agir imediatamente e fazer de tudo para encontrar esse ser imundo que polui Tebas. Urge então chamar o adivinho Tirésias para que ele aponte o assassino de Laio. Tirésias diz saber quem é o assassino, mas promete nunca o revelar. Édipo acusa o adivinho cego de traição e, após ser ameaçado de morte, Tirésias finalmente revela toda a verdade: Édipo não só é o assassino de Laio, como também o esposo de sua mãe.

Jocasta procura chamar seu esposo à razão. As revelações de Tirésias, segundo ela, são de todo infundadas, pois nenhum mortal pode prever o futuro. Ela relata a Édipo que outrora um Oráculo predissera que, se ela e Laio tivessem um filho, este mataria o pai e desposaria a mãe. Afirma ela ainda que tanto a profecia não se realizou que Laio foi morto por salteadores, e o filho morreu abandonado no monte Citerão. Édipo pergunta quando e onde Laio foi morto, ao que a esposa lhe responde que fora pouco antes de Édipo chegar a Tebas e num lugar em que se cruzam três estradas, e diz ainda que ele tinha os mesmos traços de Édipo. Este manda chamar o único servo de Laio que dizem ter escapado à morte no trívio.

Neste momento, tudo parece se desanuviar quando chega um mensageiro de Corinto para revelar a Édipo que seu pai, Pólipo, morreu e que ele foi então eleito rei da cidade. Édipo conclui então que felizmente a profecia não se realizou porque seu pai, Pólipo, está morto e não o foi por suas mãos, mas receia ainda voltar a Corinto, porque Mérope, sua mãe, ainda vive. Jocasta jubilosa reafirma sua incredulidade em oráculos e adivinhos. A esta aparente dissolução do acontecer trágico, Aristóteles (op. cit., p.88) chama *peripetéia*, peripécia, em que se dá a reviravolta da ação em seu contrário.

O mensageiro de Corinto, compadecendo-se do temor que Édipo sente de retornar à sua terra, a qual entretanto ele gostaria tanto de tornar a ver, decide livrá-lo deste peso e conta-lhe que Édipo não é filho dos reis de Corinto, mas que ele próprio, hoje mensageiro, encontrou Édipo no monte Citerão e entregou-o aos soberanos de sua cidade. Jocasta retira-se de cena porque, ao menos para ela, tudo está demasiado claro.

Chega o servo que escapara à morte no trívio; ele revela que fora ele que levava Édipo ao Citerão quando este era bebê, e, compadecido, acabou entregando-o ao pastor de Corinto. E revela ainda que Laio e sua comitiva foram os homens que Édipo matou no trívio. A isto chama Aristóteles reconhecimento, *anagyórisis*.

Jocasta se suicida. Édipo se precipita nos aposentos da rainha e, arrancando-lhe das vestes um broche de ouro, com ele fura os próprios olhos. Édipo, antes de se retirar de vez da cidade e partir para o exílio, pede a seu cunhado Creonte que lhe permita abraçar as filhas pela última vez. Reza o coro final da peça:

Concidadãos de Tebas, pátria nossa,  
olhai bem: Édipo, decifrador  
de intrincados enigmas, entre os homens  
o de maior poder – aí está!  
Quem no país não lhe invejava a sorte?  
E agora, vede em que mar de tormento  
ele se afunda! Por esta razão,  
enquanto uma pessoa não deixar  
esta vida sem conhecer a dor,  
não se pode dizer que foi  
feliz” (SÓFOCLES, 1976, p.91)

Esta última frase é de especial contundência e denota bem o modo como os gregos entendiam o destino, já que é justamente a reviravolta, a *metabolé* da *Moîra* (destino) que é a mola da tragédia grega. Só se pode dizer que uma pessoa é feliz depois que ela tiver deixado a vida sem sofrer; porquanto, se ainda vive, toda espécie de infortúnio pode ainda se abater sobre ela, como se deu com Édipo, feito rei de Tebas, e que o destino engrandeceu e derribou.

Se o presente trabalho procedeu a uma exposição tão minuciosa da peça foi justamente para mostrar que, em *Édipo Rei*, tudo que é o é ao contrário, toda a história se assenta em terríveis ambigüidades: aqueles que pretendem ajudar Édipo, no fundo o prejudicam; a notícia que parece ser boa, no fundo revela-se sua perdição. Tudo que de início é bom torna-se ruim. Édipo era o rei e o salvador da cidade, depois, sua poluição (*ágos*). Jocasta procura acalmar Édipo dizendo-lhe que Laio fora morto por salteadores numa encruzilhada. Entretanto, a tentativa de tranquilização resulta em seu oposto: Édipo sabe muito bem que, certa vez, matou um homem e seus servos numa encruzilhada, porque eles o atacaram primeiro. O mesmo ocorre quando o mensageiro coríntio quer tranquilizar Édipo e outra vez tal tentativa se transforma em seu angustioso contrário: Édipo descobre que Pólibo e Mérope não são seus pais verdadeiros. Lesky define tudo isso como “ironia que transforma cada vez no contrário toda aparência de consolo” (1971, p.139).

Com efeito, as palavras e as ações de Édipo atingem um resultado sempre oposto ao que ele visara. Quando Édipo fala, os deuses falam através dele, e, enquanto o

pobre mortal julga que compreende todo o sentido daquilo que diz, os imortais olímpicos fazem ressoar toda a verdade dos fatos como eco de suas palavras. Segundo Vernant, “o que Édipo diz sem querer, sem compreender, constitui a única verdade autêntica de suas palavras” (1999, p.77). Quando acusa Creonte, seu cunhado, de estar conspirando com Tirésias para tomar o poder, Édipo ameaça: “se tu crês que atacarás um parente sem pagá-lo tu te enganas” (SÓFOCLES, 1976, p.36). Essa frase, sem que ele atinasse com o sentido que está aí implicado, volta-se contra o próprio Édipo, o único que atacou um parente, seu próprio pai, e que, como ele mesmo preceitua, há de pagar por esse ataque, e, em seu caso, com a luz dos olhos. Diz ainda Édipo, no anelo de encontrar aquele que é a causa da peste que assola Tebas, “sou eu que porei à luz o criminoso” (idem, p.14), mas o que, através de Édipo, os deuses dizem é: não só eu descobrirei o criminoso, mas também eu me descobrirei criminoso. Édipo afirma numa grande ironia que a tragédia lhe prepara:

Hei de lavar a nódoa deste sangue,  
E não só pelos outros, mas também  
Por minha causa – pois quem matou Laio  
Talvez me esteja preparando o mesmo fim:  
Ao justiça-lo, então, é a mim que sirvo  
(SÓFOCLES, idem, idem)

Por fim, mais importante que tudo, cabe salientar que é a tentativa de fazer com que a profecia não se cumpra o que justamente enseja a sua realização. Édipo foge de Corinto para evitar que chegasse a matar seu pai e a se casar com sua mãe, mas foi justo porque saiu de Corinto e acabou por dar em Tebas que ele matou seu pai e desposou sua mãe, desta vez os verdadeiros.

Vernant sublinha ainda a curiosa inversão pela qual se dá a duplicidade na linguagem de Édipo e dos deuses. Os deuses falam a verdade, mas só a podem exprimir através de enigmas, de maneira cifrada, através dos Oráculos. Dito de outro modo, eles sabem e dizem a verdade, mas a formulam de modo tal que podem parecer dizer outra coisa. Por essa razão, aqueles dentre os homens capazes de decifrar a linguagem dos deuses são chamados adivinhos. Édipo, por sua vez, não sabe a verdade, mas as palavras que ele emprega em seu discurso acabam por manifestá-la de modo espantoso. É em razão desse jogo de contrários, dos enigmas e das ambigüidades, dos quais poder-se-ia citar ainda muitos exemplos, que Lesky reputa a estrutura de *Édipo Rei* “a mais magnífica da literatura universal” (1971, p.137).

O próprio Édipo é, em si mesmo, um duplo. O estrangeiro de Corinto é, no fundo, nativo de Tebas. Quando se quer justiceiro, se revela criminoso. Clarividente a ponto de desvendar o enigma da Esfinge, Édipo é cego quanto ao enigma do Oráculo, cuja solução parece mais e mais, à medida que avança a peça, estar bem debaixo dos seus olhos. Ele encarna a figura do salvador da cidade, para logo depois tornar-se sua perdição. Aquele que para os tebanos é o melhor dos mortais, um homem de inteligência, de poder, logo se torna o mais infeliz e o pior dos homens. Édipo é um decifrador de enigmas, mas o que ele ignora até o fim da peça é que ele próprio é o enigma. Mesmo o seu nome é ambíguo. *Oidípous* tem dupla significação: por um lado, quer dizer pé inchado, na junção de *oîdos* (inchado) e *pous* (pé), e Édipo de fato é aquele que tem pés inchados, pois permanece nele a cicatriz de ter sido rejeitado ao nascer, quando seus pés foram atados à árvore; por outro lado, seu nome pode significar também aquele que sabe o pé, ou mais propriamente, aquele que sabe o enigma do pé, na junção de *oîda* (sabe) e *pous* (pé). Este último sentido plenamente se justifica tendo em vista o enigma que a Esfinge lhe propôs e que ele adivinhou à porta de Tebas: qual é o ser, indaga a lúgubre cantora, que é ao mesmo tempo *dípous*, *trípous* e *tetrápous*? Trata-se do homem, pois este engatinha com quatro pés, anda com dois, e no fim da vida usa a bengala, com o que fica com três pés.

Assim, o nome de Édipo remete à sua dupla condição: ele é o homem lúcido, perspicaz, cuja proficiência em decifrar enigmas o alçou ao trono de Tebas, e a um só tempo o homem de pé inchado, a criança enjeitada, monstruosa poluição, que concentra sobre si toda a poluição do mundo. Esta é sempre a dupla condição do homem diante dos deuses: perante os imortais, aquele que está mais em cima é também o que está mais em baixo, pois é aquele que de uma grande altura é lançado ao chão. A glória humana é uma ascensão depois da qual a profundidade da queda é sempre maior. Trata-se da torrente de maldições e tormentos com que os deuses irritados afligem o gênero humano que aspira a uma nobre ascensão.

A ambigüidade em *Édipo Rei* não é senão um meio de expressão, um modo de ver o mundo, no qual este aparece dividido contra si mesmo, dilacerado pelas contradições. É em função de uma zona de opacidade e incomunicabilidade nas falas trocadas entre os homens que as palavras tomam sentidos diferentes ou opostos na boca de diferentes personagens. Compromete-se aí a possibilidade de comunicação humana, de vez que esta não poderia senão incorrer nas falhas, erros e ambigüidades dos homens. Na tragédias gregas, em vez de estabelecer comunicação e acordo entre os personagens,



as palavras sublinham as barreiras que os separam, as fronteiras incisivamente traçadas entre eles. É dessa dissonância que pode resultar a grande ironia trágica presente de modo geral nas tragédias gregas:

O herói se encontra literalmente pego na palavra, uma palavra que se volta contra ele, trazendo-lhe a amarga experiência do sentido que ele se obstinava em não reconhecer. É somente além das personagens, entre autor e espectador, que se estabelece outro diálogo em que a língua recupera sua virtude de comunicação e sua transparência (...) No momento em que o espectador vê na cena os protagonistas aderirem exclusivamente a um sentido e, assim, cegos, se perderem ou se dilacerarem mutuamente, ele é levado a compreender que há, na verdade, dois ou mais sentidos possíveis. A mensagem trágica torna-se-lhe inteligível na medida em que, arrancado de suas incertezas e de suas limitações antigas, percebe a ambigüidade das palavras, dos valores, da condição humana (VERNANT, 1999, p.74).

Nas considerações que precedem, possuímos já todos os elementos para apontar qual é a mensagem trágica em *Édipo Rei*: o homem não é um ser que se possa descrever ou definir, é um problema, um enigma cujos duplos sentidos jamais se chegou a decifrar. Esta é a significação mais profunda da obra, que não pertence nem a psicologia nem a moral, e é essencialmente trágica.

Dito isto, é possível afrontar a discussão que cerca a apropriação freudiana da tragédia. Consoante o psicanalista austríaco:

Seu destino [o de Édipo] nos emociona tão somente porque poderia ter sido o nosso próprio, porque o Oráculo nos fez, ao nascermos, a mesma maldição que caiu sobre ele. Pode ser que todos estejamos fadados a dirigir nossos primeiros impulsos de ódio e violência para nossos pais e nossos primeiros impulsos sexuais para nossas mães; os sonhos convencem-nos disso. Édipo, que matou seu pai Laio e se casou com sua mãe Jocasta, não é nada mais nada menos do que a realização do desejo de nossa infância (FREUD, apud BRANDÃO, 1978, p.56).

Alguns teóricos sustentam, entretanto, que a interpretação freudiana não é intrínseca à obra de Sófocles, visto que, ao desposar Jocasta, Édipo não tinha conhecimento de que esta era sua mãe, e, se com sua peça, Sófocles quisesse sugerir o desejo do filho pela mãe e sua rivalidade com o pai, o qual se interpõe como um obstáculo à realização desse desejo, Édipo deveria então desejar Mérope, a mãe que lhe criou e que ele creditava como sua verdadeira mãe, não Jocasta, a mulher que encontrou

já adulto e que ele sequer sabia ser sua mãe. Entretanto, é mister ainda explicitar o argumento mais decisivo dos partidários desta teoria: Édipo casou-se com Jocasta não porque sentisse desejo por ela, mas porque sua mão lhe fora oferecida juntamente com o trono de Tebas. Segundo Brandão:

Deve-se aceitar que um mito, cujo tema central é a relação incestuosa entre mãe e filho, omita inteiramente o elemento da atração entre ambos? Esta pergunta é tanto mais séria quanto nas mais antigas versões do Oráculo a predição do casamento de Édipo com a mãe só vir citada uma única vez, na versão de Nicolau de Damasco, autor grego do século IV p.C. Em síntese: qual a atração que Jocasta exerceu sobre Édipo se ele se casou com ela unicamente por causa do trono de Tebas? (ibidem, p.61).

Outros teóricos afirmam que o motivo pelo qual o autor trágico elaborou a intriga de tal modo reside na impossibilidade, ou ainda, no risco de se expor de modo mais direto a relação incestuosa entre mãe e filho, sob pena de ele próprio ser acusado de trazer a peste a Hélade<sup>9</sup>. Para exprimir aquilo que no fundo Sófocles sabia ser verdade, a saber, o desejo do filho pela mãe, então ele fez com que seu protagonista se deitasse com Jocasta sem saber que ela era sua mãe, pois seria este o único modo de a peça encontrar alguma aceitação. A esse respeito, Amengual exprime-se de maneira explícita no trecho que se transcreve a seguir:

Sófocles está tão seguro da universalidade desse desejo escandaloso (lembramo-nos da frase de André Green segundo a qual “Édipo e Freud trazem ambos a peste”) que ele vai colocar o mito em obra de tal modo que a mais implacável necessidade vença toda vontade de fuga, de resistência ou de denegação: o desejo pela mãe é uma fatalidade. Ele será tão bem-sucedido em sua demonstração que, por séculos, a posteridade não reteve da tragédia senão sua ilustração esmagadora do Destino. Sófocles sabe; [...] ele mostra isso através de uma intriga que começa por negar o que, com ela, se quer realmente dizer (*in* ESTÈVE, 1976, p.76)<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Grécia.

<sup>10</sup> Sophocle est si assuré de l'universalité de ce désir scandaleux (on se souvient dut mot d'André Green selon lequel « Oedipe et Freud apportèrent tous deux la peste ») qu'il va mettre le mythe en oeuvre de telle sorte que la plus implacable nécessité l'emporte sur toute volonté de fuite, de résistance ou de dénégation : le désir de la mère est une fatalité. Il réussira si bien dans sa démonstration que, des siècles durant, la postérité ne retiendra de la tragédie que son illustration écrasante du Destin. Sophocle sait ; [...] il le montre à l'aide d'une intrigue qui commence par nier ce qu'on voudrait qu'elle dit.

Segundo os defensores da abordagem freudiana, a passagem de *Édipo Rei* abaixo transcrita não deixa remanescer qualquer dúvida de que já na tragédia de Sófocles está em jogo o desejo do filho pela mãe. Diz Jocasta a Édipo:

Não tenhas medo da cama de tua mãe:  
Quantas vezes em sonho um homem dorme  
Com a mãe! É bem mais fácil a vida  
Para quem dessas coisas não cogita  
(SÓFOCLES, 1976, p.60)

O que se intentou na presente exposição foi fornecer, a propósito dessas discussões científicas, uma interpretação da qual se pudesse inferir toda a complexidade da obra de Sófocles. Aqui se defende que a tese segundo a qual prevalece na peça o desejo incestuoso não tem necessariamente de ser adversa àquela que enaltece na obra a fragilidade dos homens diante da imensidade obscura da vida. Na verdade, para que se autorize a interpretação freudiana, não é preciso que o sentido que Freud reconheceu na peça tenha sido o mesmo que moveu Sófocles a elaborar a intriga. Freud viu na peça o exemplo mais contundente de como os filhos desejam as mães e rivalizam com os pais, e é bem verdade que o psicanalista acredita que este sentido não lhe foi atribuído exteriormente, mas inere à obra de Sófocles. A esse respeito não há necessidade de tomar partido, porque o que importa salientar aqui é o incrível alcance da obra de Sófocles, que deu origem a tantas interpretações, e é um dos textos mais belos e imortalizados da literatura universal.

Urge sustentar aqui que o desejo do filho pela mãe, se intrínseco à obra, é apenas um dos móveis da tragédia, entre tantos outros, os quais, prenhes de ambigüidade, dão a ver toda a complexidade da vida dos homens. O destino de Édipo é o destino de todos, e não apenas porque os homens possam estar fadados a desejar a mãe e a rivalizar com o pai. Como demonstram as tragédias, o ser humano está destinado a se comunicar só parcialmente, e, devido à fragilidade de sua linguagem, existem, nas falas humanas, zonas de incomunicabilidade, de modo que nem sempre o homem reconhece na fala do outro o sentido que este último pretendia veicular. E mais: acaso há homem que nunca tenha experimentado na vida os revezes que os gregos antigos atribuía à fúria dos deuses imortais? Porventura há homem que se sentiu como joguete, peça pequena de um universo muito maior, do qual não se tem nenhum controle? Esta é a grande sabedoria que os gregos deixaram aos pósteros: os homens não passam de sombras e figuras vãs. Ou, dito na linguagem do poeta:

Permita-me o destino  
Guardar minha pureza  
Em tudo quanto digo  
E em tudo quanto faço,  
Cumprindo as altas leis  
Que nos descem dos céus  
- não leis feitas por homens:  
Leis contra as quais não possa  
Nem mesmo o esquecimento,  
Leis que façam valer  
O divino poder!  
(SÓFOCLES, 1976, p.54)

### 3.3 – A APROPRIAÇÃO PASOLINIANA DA TRAGÉDIA DE SÓFOCLES

Cumpre iluminar agora o *Édipo Rei* de Pasolini com o facho desses pensamentos: eis que, através do prólogo e do epílogo, ele aparece claramente como uma interpretação freudiana do mito, enquanto a parte central garante a tradução da tragédia de Sófocles para a linguagem fílmica, mas obviamente – e o que vai além de uma mera transposição – tudo sendo guiado pelo artista Pasolini.

No prólogo, o espectador está diante do desejo do filho pela mãe, e do ciúme mútuo entre pai e filho, êmulos na disputa pelo amor da mulher. Quem observar que o pai lança à criança um olhar grave quando a mãe a traz no carrinho; quem notar que a mulher rejeita a cama do marido para ir ao encontro do filho; quem reparar que o filho chora irritado quando vê, ao longe, as sombras dos pais se amando em outro aposento; quem, por fim, atentar para a força com que o pai aperta os pés do filho, na imagem após a qual se dá a passagem para a parte central do filme, não poderá deixar de ver no *Édipo* de Pasolini o complexo freudiano. Não bastasse todos os signos não-verbais com que se dá a ver os anelos incestuosos do filho para com a mãe, e a rivalidade existente entre este e o pai, Pasolini ainda intercala, a algumas dessas imagens, placas à moda do cinema mudo, que revelam os pensamentos do pai: “Você está aqui para tomar o meu lugar, me mandar de novo para o vazio e roubar de mim tudo que tenho”; “E a primeira coisa que roubará de mim será ela, a mulher que amo, você já roubou seu amor”.

O prólogo e o epílogo tiveram lugar em Bolonha, cidade italiana, e as vestimentas e os cenários são plenamente condizentes com a data da filmagem: 1964. No epílogo, vêem-se uma igreja, uma usina, e, por fim, a mesma floresta que surge no início do filme. Não é momento ainda de adentrar o conteúdo do epílogo, pois que este desencadeia uma última reviravolta da ação, cujo sentido repousa precisamente nas

ambigüidades e no jogo de contrários presentes na tragédia de Sófocles, e os quais Pasolini evidencia de modo muito astuto na passagem da parte central ao epílogo. No que tange ao miolo, embora este bem pudesse constituir um filme independente do resto, é justamente sua relação com o prólogo e o epílogo que ata os nós da apropriação pasoliniana da tragédia. Cabe lembrar que ao longo dessas três partes os atores são os mesmos.

Se o prólogo e o epílogo tem como locação a Itália dos anos 1960, o miolo da película foi filmado no Marrocos, com o que, segundo Amengual, Pasolini pretende validar a universalidade do mito. A paisagem magrebiana evoca a um só tempo a Grécia Antiga e algum lugar indeterminado, remoto no passado; evoca esse tempo primitivo e esse mundo bárbaro que fulguram em toda a obra cinematográfica de Pasolini. Embora a câmera foque em dois momentos do filme a placa que indica “Tebas”, cidade grega em que Édipo se fez rei para depois cair em ruína, a escolha da locação pode significar a tentativa de transcender à herança grega e de evidenciar a universalidade do mito de Édipo, cujos pressupostos se fazem valer para todos os homens:

Um dos aspectos mais admiráveis do filme é a utilização que ele faz do cenário marroquino. Alguns viram nessa descaracterização uma vontade de puro exotismo. Outros, uma preocupação de escapar à dimensão cultural constrangedora da herança grega [...] Mesmo se todas essas razões, parcialmente, se acumulam, o Marrocos não arranca o mito de Édipo do mundo grego primitivo. Muito ao contrário, ele o afunda aí com uma evidência tal que me parece a única autenticidade possível: a Grécia das origens, a Grécia *chthoniana* não poderia ter outro rosto...(AMENGUAL, op. cit., p. 86)<sup>11</sup>

Cumpre salientar que *Édipo Rei* é o mais autobiográfico dos filmes de Pasolini. O irmão do cineasta foi morto num confronto entre partidários da resistência depois da 2ª Guerra Mundial. Seu pai, por sua vez, voltou da guerra, em que foi prisioneiro, doente, feroz e louco, mais e mais apaixonado pela mãe de Pasolini, que, entretanto, nunca lhe havia dado amor, e que se entregava inteiramente à dor pela perda do filho.

---

<sup>11</sup> L'un des aspects plus admirables du film est l'utilisation qu'il fait du décor marocain. Certains ont voulu voir dans ce dépaysement une volonté de pur exotisme. D'autres, un souci d'échapper à la dimension culturelle contraignante de l'héritage grec [...] Même si toutes ses raisons, partiellement, se cumulent, le Maroc n'arrache pas le mythe d'Oedipe au monde grec primitif. Bien au contraire, il l'y enfonce avec une évidence telle qu'elle me paraît la seule authenticité possible : la Grèce des origines, la Grèce chthonienne ne saurait avoir d'autre visage...

[...] a diferença profunda entre Édipo e meus outros filmes é que ele é autobiográfico, enquanto os outros não eram ou o eram menos, ou, ao menos, se eram, isso se dava quase inconscientemente, indiretamente. Em *Édipo Rei*, eu conto a história do meu próprio complexo de Édipo. O pequeno menino do prólogo sou eu, seu pai é meu pai, antigo oficial da infantaria, e sua mãe, uma educadora, é a minha própria mãe. Eu conto minha vida, mitificada, certamente, tornada épica pela lenda de Édipo (PASOLINI apud MAAKAROUN, in ESTÈVE, 1976, p. 45).<sup>12</sup>

No que concerne à parte central, há que destacar algumas coisas. Assim como Pasolini faz com *Medéia*, o *Édipo Rei* não começa do ponto em que a própria tragédia de Sófocles principia, mas sim lá onde começa o mito de Édipo mais propriamente. A peça de Sófocles começa quando Édipo já é rei e a peste assola pela segunda vez a cidade de Tebas e, a partir da insistência de Édipo em descobrir toda a verdade, é que se toma conhecimento do que se passou antes de sua chegada à cidade e de como, ainda bebê, ele fora parar nas mãos dos reis de Corinto. Pasolini opta pela ordem cronológica: a parte central de seu filme começa quando um pastor caminha por uma paisagem árida, erguendo no alto um cajado, do qual pende um bebê com as mãos e os pés atados para cima, tal qual um animal acima de uma fogueira a ser cozido pelo ardor do fogo. O bebê é evidentemente Édipo, o pastor é um servo dos reis de Tebas – Laio e Jocasta –, mas, no filme, isso só se dará a saber depois. A missão do pastor é matar o menino. Ele põe o bebê no chão e o amarra; Pasolini chega a fazer com que ele levante o cajado num gesto de quem vai, com o bastão, matar a criança, mas o pastor acaba por desistir e vai embora. Um outro homem encontra o menino e o leva para os reis de Corinto, que, como já se mencionou, não tinham filhos, o que constituía, para os gregos, um mau augúrio.

Neste momento, Pasolini é extremamente astuto porque prepara a divinização de Édipo para depois contrastá-la mais ainda com a sua derrocada, quando se descobre que ele e seu maldito crime são a causa da poluição de Tebas. O cineasta, assim como Sófocles, preocupa-se em reunir em Édipo essas duas figuras que são o contrário uma da outra – o rei divino e o bode expiatório –, no que se assenta grande parte da ambigüidade da obra. Pasolini faz falar Pólipo, rei de Corinto, erguendo o bebê Édipo nos braços e jubilando-se: “Filho da fortuna, o menino nos trouxe a sorte”. Do mesmo

---

<sup>12</sup> La différence profonde entre Oedipe et mes autres films, c'est qu'il est autobiographique, alors que les autres ne l'étaient pas ou l'étaient moins, ou du moins l'étaient presque inconsciemment, indirectement. Dans Oedipe, je raconte l'histoire de mon propre complexe d'Oedipe. Le petit garçon du prologue, c'est moi, son père c'est mon père, ancien officier d'infanterie, et la mère, une institutrice, c'est ma propre mère. Je raconte ma vie, mythifiée, bien sûr, rendue épique par la légende d'Oedipe.

modo, quando, mais tarde, o povo tebano roga a Édipo que este encontre uma solução para a peste, é com estas palavras que se exprime o padre, interpretado, aliás, por Pasolini: “O senhor é melhor e mais inteligente que todos nós. O senhor é o melhor entre nós, há de saber encontrar uma solução para este grave problema”. Considerado do ponto de vista dos homens, Édipo é o chefe clarividente, quase um deus, para logo depois tornar-se aquele que traz a peste.

Se, no filme em questão, Pasolini preocupa-se em mostrar o que se passou antes de Édipo tornar-se rei de Tebas, em *Medéia*, do mesmo modo, o cineasta não começa o filme do ponto em que tem início a tragédia de Eurípides. Antes de Jasão se unir à Medéia muita coisa se passou, e alguns desses acontecimentos foram narrados em outras tragédias de Eurípides, como em *Os Argonautas*, ou simplesmente transmitidos pela tradição mítica. Jasão é filho do rei de Iolco, que, destronado pelo irmão, decide entregar o filho, ainda menino, ao centauro Quirão. Ao alcançar a maioridade, Jasão volta a Iolco para reclamar o trono, que legitimamente devia lhe pertencer. Pélias, então rei, aceita devolver o poder a Jasão sob a condição de que este lhe traga o Velocino de Ouro<sup>13</sup>, guardado por um dragão no bosque sagrado de Ares, na Cólquida, pensando que o sobrinho jamais sobreviveria a tal empreitada. É justamente nessa empresa que Jasão conhece Medéia, conquista seu amor e, doravante, a devotada e perita feiticeira faz tudo o que for preciso para ajudá-lo, inclusive matando seu próprio irmão. Assim, se Jasão logra conquistar o Velocino de Ouro, foi tão somente porque obteve a valorosa ajuda da apaixonada Medéia, sob promessa solene de casamento.

É importante destacar que raramente uma adaptação de *Medéia*, seja para as telas, seja para o teatro, abordou esses acontecimentos que se passam antes de que a feiticeira se casasse com Jasão, e de que este decidisse abandoná-la por outra mulher, com o fito único de obter o trono de Corinto. Mesmo que a tragédia de Eurípides intitulada *Medéia* comece com a promessa de vingança de “Medéia que ama Jasão, que ama o trono de Corinto” (BRANDÃO, 1978, p.93), Pasolini opta pela incursão nos primórdios do mito, que tem o mérito, além de situar devidamente o espectador na tradição mítica, de evidenciar tudo quanto Medéia sacrificou pelo seu tão-amado Jasão.

Na corrente contrária, bem mais caudalosa, pode-se citar, à guisa de exemplo, a *Medéia* (1988) de LARS VON TRIER, baseada na peça que Dreyer escreveu a partir da *Medéia* de Eurípides, e que começa com Medéia deitada no mar após toda a ação, isto é,

---

<sup>13</sup> Pele de carneiro mitológico, cujo velo, lã, era feito de ouro.

o assassinio dos filhos, e, daí em diante, o espectador descobrirá o que se passou quando Jasão decide abandonar Medéia para casar-se com Creusa (ou Gláucia), no intuito de ascender ao trono de Corinto, já que Creusa era filha de Creonte. Este personagem, aliás, está em *Édipo Rei* como o irmão de Jocasta, que herda o trono de Tebas depois de mandar o cunhado-sobrinho para o desterro. Frequentemente, os mesmos personagens participam de vários mitos diferentes, e ainda há variantes para cada mito; os mitos em si não são da autoria dos autores trágicos, sua autoria funda-se no modo de contar a história.

Com efeito, em *Édipo Rei*, é essencialmente importante a relação entre Édipo e Tirésias, pois nela paira a ambigüidade entre visão e cegueira, saber e desconhecer. A oposição e a afinidade entre um e outro já estava presente na tragédia de Sófocles, mas Pasolini a acentua, até que a expressão mais eloqüente dessa duplicidade se manifesta com a passagem para o epílogo, em que Édipo se torna Tirésias. Por este subterfúgio, Pasolini enfatiza ainda mais a ambigüidade entre o cego clarividente e o “visor” cego. Tirésias é cego, mas sabe de tudo; Édipo enxerga, mas não sabe de nada, recusa-se a ver a verdade que está diante dos seus olhos, e, quando admite a evidência dos fatos, quando por fim enxerga, torna-se cego de novo, desta vez literalmente. A parte central do filme, por assim dizer, põe às costas do Édipo tornado Tirésias o fardo do mundo.

É preciso, entretanto, destrinçar ainda alguns fios da meada até que se possa chegar ao momento da sublimação. Contrariamente à tragédia de Sófocles, no filme de Pasolini, Édipo tem um encontro com Tirésias antes de vencer a Esfinge, pois um mensageiro conduz o recém-chegado até o adivinho. Nem Édipo nem Tirésias dizem palavra – o adivinho apenas toca flauta, enquanto Édipo o contempla. Há um longo silêncio. Novamente Pasolini usa placas, à maneira do cinema mudo, para expressar o que Édipo pensa: “Como eu queria ser você. Você canta para os outros e sobre os outros. Você canta o que está além do destino”. O espectador subitamente percebe que a música que vinha sendo ouvida vez por outra ao longo do filme é precisamente a flauta de Tirésias, este adivinho que canta além do destino dos homens, em melodia pungente e lírica, e cujo som ressoa às vezes, nos momentos mais lancinantes e temerários da película, tal como o canto ensurdecido das cigarras.

Após este encontro, Édipo confronta-se com a Esfinge. O enigma que a Esfinge de Pasolini propõe não é o mesmo que a da mitologia: “Há um enigma na sua vida: qual é ele?”. O mesmo que Édipo responde à Esfinge ele vai dizer em seu segundo encontro



com Tirésias, que é o primeiro encontro dos dois na tragédia de Sófocles: “Eu não sei, eu não quero saber. Eu não quero te ver. Eu não quero te ouvir”.

Sobre a duplicidade Édipo-Tirésias, visão-cegueira, Amengual assevera:

Tirésias não é senão uma antecipação de Édipo, um Édipo que sabe já, então cego, e que sabe ainda o mais terrível, a inutilidade de saber: “*Ah, como é terrível saber quando o saber não pode servir em nada àquele que sabe!*”. Como se ele pressentisse que seus passos o conduzirão inelutavelmente a encontrar no grande dia o desejo noturno que ele teme e a uma só vez aspira à realização. Édipo inveja Tirésias, o qual já chegou ao fim da mesma viagem, “além de seu [de seu comum] destino” (op. cit., p.99)<sup>14</sup>.

A obra de Pasolini se situa fortemente sob o signo da contradição entre desejo de saber e desejo de ignorar. Se esta contraposição já existe na tragédia de Sófocles, Pasolini a aprofunda ainda mais mediante o uso da coroa real, que acentua a ironia trágica. Quando o Édipo pasoliniano mata Laio na encruzilhada, este traz na cabeça uma enorme coroa real, dourada e inconfundível. Quando Édipo se torna rei de Tebas, ele passa a usar a mesma coroa tão singular. Como Édipo não pôde reconhecer na coroa que ele agora porta a coroa do homem que ele outrora matou? Como salienta Amengual (*idem, ibidem*), Édipo reina na cidade de Tebas não só porque logrou matar a Esfinge, mas sobretudo porque matou o rei, e, com isso, tornou o trono vacante.

Com efeito, às vezes a vida é mais fácil para aquele que albergue na alma o desconhecimento. Se Édipo não fosse movido por um inelutável desejo de saber, a tragédia não teria se precipitado sobre sua vida. Se não tivesse ido ao Oráculo de Delfos, pela primeira vez, desconfiado de que os reis de Corinto não fossem seus pais, teria permanecido na cidade e seu destino não seria trágico. Por várias vezes, tentaram fazer com que Édipo renunciasse à busca pelo assassino de Laio, mas nada podia movê-lo de seu propósito de encontrar a verdade. No entanto, o herói trágico é sempre aquele que procura o conhecimento, afronta o mundo e a si mesmo em busca da verdade, custe o que custar. É nesse sentido em que pode haver escolha ou vontade: o destino é implacável, e se abate sobre Édipo, mas este poderia ter escolhido o caminho

---

<sup>14</sup> Tirésias n'est rien qu'une anticipation d'Oedipe, un Oedipe qui sait déjà – donc aveugle – et qui sait encore le plus terrible, l'unitilité de savoir : « Ah comme il est terrible de savoir quand le savoir ne peut servir à rien à celui qui sait ! ». Comme s'il pressentait que ses pas le conduiront inéluctablement à rencontrer au grande jour le désir nocturne dont il redoute e à la fois souhaite la réalisation, Oedipe envie Tirésias qui est, lui, déjà arrivé au terme du même voyage, « au-delà de son [de leur commun] destin ».

da ignorância, e então não haveria tragédia. Édipo todavia não se contenta com o desconhecimento e, heróico que é, prefere afrontar a verdade a viver feliz na ignorância.

A esse propósito, sobre o caráter do herói na tragédia grega, Lesky afirma:

A tragédia se origina da tensão entre as incontroláveis forças obscuras, a que o homem está abandonado, e a vontade deste para se lhes opor, lutando. Essa luta é em geral sem esperança, afundando, mesmo, o herói cada vez mais nas malhas do sofrimento, e muitas vezes até o naufrágio total. Todavia, combater o destino até o fim é imperativo da existência humana que não se rende. O mundo dos que se resignam, dos que se esquivam à escolha decidida, constitui o fundo diante do qual se ergue o herói trágico, que opõe sua vontade inquebrantável à prepotência do todo, e, inclusive na morte, conserva íntegra a dignidade da grandeza humana (1971, p.140).

Assim como na tragédia de Sófocles, o herói de Pasolini vaza os próprios olhos, e deixa Tebas guiado pelo mensageiro. Este é o vértice ao qual sobrevém o epílogo: Édipo, ainda interpretado por Franco Citti, aparece nas ruas de Bolonha dos anos 1960 cego e tocando flauta. Édipo se torna Tirésias. Ele pagou com a vista o preço do conhecimento, pois o verdadeiro conhecimento não está em enxergar com os olhos do corpo, mas em enxergar com os olhos do espírito. Para ver melhor, é preciso ver com a alma: se os olhos do corpo só reconhecem as aparências, é tão-somente a alma que pode ver o que está além delas.

Como Maakaroun (op. cit., p.45) observa argutamente, se Édipo toca flauta no epílogo é porque aceitou transformar sua infelicidade em canto, o que representa uma abertura para a esperança. Se é possível de algum modo imaginar Édipo-poeta feliz, é porque, se ele fracassou, foi com o fito de encontrar a verdade; se ele terminou por se aniquilar, foi por buscar a justiça e o conhecimento. Como diz Trazímaco na *República* de Platão, aqueles que procuram a justiça sofrem toda sorte de maledicências. A réplica final de Sócrates é que só aqueles que buscam a justiça, muitas vezes a despeito da *makaríous* (a bem-aventurança, a opulência), encontram a verdadeira *eudaimonía* (felicidade), a que se abriga na alma.

Na interpretação de Amengual, a parte central do filme, que leva a termo transposição do mito, é uma espécie de sonho:

A criança de hoje e depois o homem em que ela se torna são uma espécie de sonho, como um enorme sonho do mito que termina, ao despertar, pelo retorno à realidade. O intérprete de Édipo no sonho

(Franco Citti) deveria ter no desenrolar da ação, em todo rigor, cedido seu lugar a algum outro, ou melhor ainda, ao próprio Pasolini. (Mesmo porque o valor e a função onírica do mito legitimam certamente esta continuidade na diferença, esta unidade dual.) Mas Pasolini preferiu encarnar o grande padre, como se fosse para significar que o poeta Pasolini, padre, adivinho e ordenador da obra, pode se fazer integrar nela e confundir, *na arte*, o mito e a vida concreta, o não-tempo originário e o presente. Em consequência da crise de Édipo, temos todos um pé não só no mito, mas também na pré-história do homem, na barbárie primordial (op. cit., p. 90).<sup>15</sup>

No epílogo, o mensageiro que havia levado Édipo a Tirésias se torna companheiro do herói nas errâncias pelas ruas de Bolonha. Amengual (op. cit., p.79) vê nisso um possível sintoma de homossexualismo, pelo qual talvez Pasolini tornasse seu *Édipo Rei* ainda mais autobiográfico. Com a convicção de que Ângelo se aplica a cuidados tipicamente maternos, como ficar junto às crianças, jogar bola com elas, e dar comida aos pássaros, o autor afirma que o Édipo pasoliniano, no final do filme, mudou de mãe, ou, mais propriamente e como convém a um pederasta, substituiu Jocasta pelo jovem a quem acompanha. Édipo está assujeitado a Ângelo, e todo o tempo lhe quer perto de si.

Por fim, o rapaz conduz Édipo ao mesmo bosque a que sua mãe o levou quando este era ainda bem pequeno. Diz então o Édipo-poeta, com lágrimas a rolares pelas faces: “A vida termina onde começa”. O sofrimento reduz o homem a pó – só o que permanece é a criança. A vida começa no ventre da mãe, e, por fim, o homem retorna à terra ao morrer, a esta Gaia que não é senão o seio materno de todo o universo, e, portanto, Mãe. Não se pode melhor ilustrar essas considerações do que com as palavras que seguem abaixo:

*Anthropos* [ser humano] é *homo* e *homo* é *humus*, terra, barro, argila. Ser *humilis*, humilde, com a cabeça voltada para a terra, é próprio da condição humana (BRANDÃO, 1978, p.17).

---

<sup>15</sup> Un enfant d’aujourd’hui puis l’homme qu’il est devenu font une espèce de rêve, comme un énorme songe du mythe qui se termine, au réveil, par le retour à la réalité. L’interprète de Oedipe, dans le rêve (Franco Citti), aurait dû, en toute rigueur, céder au dénouement sa place à quelque autre, ou mieux à Pasolini lui même. (Encore que le valeur et la fonction oniriques du mythe légitiment bien sûr cette continuité dans la différence, cette unité duelle.) Mais Pasolini a préféré incarner le grand prêtre, comme pour signifier que le poète Pasolini, prêtre, devin et ordonnateur de l’oeuvre, peut faire se rejoindre et se confondre, dans l’art, le mythe et la vie concrète, le non-temps originaire et le présent. En conséquence de la crise de l’oedipe, nous avons tous un pied non seulement dans le mythe mais encore dans le préhistoire de l’homme, dans la barbarie primordiale.

## A TRAGÉDIA NA LINGUAGEM VISUAL DO FILME

*Todo o universo visível é apenas um  
lugar de imagens e de signos aos quais a  
imaginação deverá atribuir um lugar e um  
valor relativos; é uma espécie de alimento que  
a imaginação deve digerir e transformar*  
Baudelaire

Reivindicando, para si, o objetivo de traduzir na obra a sensação visual imediata, em oposição a toda noção convencional da estrutura do espaço e da forma dos objetos no cinema de narrativa clássica, Pasolini opera deformações com a grande angular, redesenha forma e espaço com a objetiva de focal variável, e alude ao sentimento de perda do mundo com travellings brutais. São por vários elementos plásticos e sonoros que o cineasta constrói a sua estética da tragédia: o sol que fere os olhos do personagem e os olhos da câmera com suas infatigáveis setas, a música pungente e lancinante, a aridez do deserto, a secura e nudez da paisagem, a câmera impetuosa, móvel, a preponderância dos tons avermelhados ou acizentados, e o foco cambiante, por exemplo. Através desses recursos, e de outros mais, se imprime na tela a atmosfera do drama humano, ou, mais propriamente, o estado de alma do personagem.

A estética pasoliniana em *Édipo Rei* conduz de uma maneira muito própria a subjetivação da imagem, através do que se convencionou chamar subjetiva indireta livre, imprimindo na tela o que vai pela alma do personagem – renunciando, para alcançar tais efeitos, aos recursos de que mormente o cinema clássico faz uso com os mesmos fins. No cinema de Pasolini, analogamente ao que ocorre no monólogo interior em literatura, a passagem da imagem, por assim dizer, objetiva à imagem subjetiva não se anuncia ao espectador, ela simplesmente se realiza, isto é, o subjetivo se imiscui no objetivo sem aviso prévio, fundindo a visão do personagem e a do artista Pasolini. Com a subjetiva indireta livre, a câmera imita o personagem através do estilo, de modo que o cineasta assiste e dá a luz à sua entrada em cena, imitando, com imagens, o que são essencialmente sentimentos e sensações abstratas, e imprimindo na tela, a pretexto disso, a sua própria visão de mundo, de modo a exercitar plenamente sua liberdade poética.

#### 4.1 – O PRÓLOGO, O EPÍLOGO E SEUS PLANOS-CHAVES

O prólogo divide-se em três partes, três unidades filmicas que contém planos interligados, e o princípio que aqui se observou para que se propusesse tal divisão foi a quebra entre os conjuntos de planos. Há no prólogo três planos-chaves, de natureza essencialmente diferente: o primeiro, seu maior plano-sequência, prenuncia com seus mistérios o drama trágico; o segundo é uma espécie de imagem mnemônica e onírica, a qual se retornará no epílogo; o terceiro, por fim, o último plano do prólogo, ilustração que conduz diretamente à parte central do filme, é um plano-metáfora para o mito de Édipo.

A primeira imagem do filme é dada por uma câmera trêmula que focaliza uma placa em que se inscreve a palavra Tebe (Tebas), não no alfabeto grego, mas em caracteres latinos. A paisagem em volta é árida. A câmera enquadra nesta sequência: uma paisagem verde com uma igreja ao fundo, uma casa, e uma janela através da qual se assiste a um parto, provavelmente o de Édipo. Se se procedeu aqui a uma enumeração detalhada desses primeiros planos, foi justamente para mostrar que, embora não constituam, a rigor, um plano-sequência, esses quatro planos formam uma unidade fílmica, que só é rompida, quando, após o parto, Pasolini utiliza um efeito artificial de escurecimento da tela para levar à próxima cena, ou, mais propriamente, ao próximo conjunto de planos.

Como Pasolini costuma comparar o cinema a uma língua universal, com sua semiologia e sua gramática, sequer é preciso aqui pedir licença para proceder à seguinte analogia: é como se os primeiros planos ou monemas do prólogo estivessem dispostos em vírgula ou em frases seqüenciais, num mesmo parágrafo, e o escurecimento da tela não fosse senão a quebra de parágrafo. Talvez, no caso de um filme de Pasolini, fosse ainda mais apropriado dizer mudança de estrofe, pois que seu cinema é tido como cinema de poesia. Se a mudança de parágrafo ou de estrofe introduz uma nova idéia a ser desenvolvida, a passagem de um conjunto de planos a outro anuncia uma nova seqüência de acontecimentos, com outro tema.

Nesses primeiros quatro planos, a montagem está plenamente evidenciada, o que decorre de uma ruptura súbita de um plano para o outro, de modo que chega a causar certo desconforto, e, mais ainda, tudo assemelha-se a uma montagem amadora. Aqui Pasolini opõe-se nitidamente à montagem vigente no cinema clássico, que se esmera em tornar os cortes invisíveis, em passar de um plano a outro sub-

repetidamente, sem que o espectador chegue a se dar conta disso. Essa primeira unidade fílmica de *Édipo Rei*, entendida aqui não no sentido de Eisenstein, como plano, mas como conjunto de planos que estão intrinsicamente relacionados, é composta por planos curtos que se entrecrocavam, num movimento que, por assim dizer, vai do maior para o menor (Tebas, a casa, a janela da casa), e os quais parecem quase levar a uma síntese esquemática. Entretanto, se o fazem, certamente não é por didatismo, mas por uma vontade pasoliniana de estilização própria, resistente à estética dominante no cinema.

No conjunto de planos subsequentes, os do bosque, o prólogo afirma-se definitivamente como o ponto de vista da infância, o que vai se corroborar ainda mais em sua terceira parte. Nas cenas que se passam ali, fica evidente pela primeira vez que o método pasoliniano de, por assim dizer, passar da imagem objetiva à subjetiva se funda em recursos estilísticos próprios, os quais, como mais tarde se verá, consagram seu cinema de poesia. Pasolini não se submete aos recursos mais habituais e convenientes, isentos de ambigüidade, que a narrativa clássica emprega para tais fins. A maneira mais simples e inequívoca de efetuar a passagem ao mundo subjetivo do Édipo então pequeno seria focalizar o rosto do bebê num plano americano, isto é, mais fechado, e logo enquadrar aquilo que ele olha também num plano fechado: isso porque fazer sobrevir, a um plano em que um personagem olha alguma coisa, um plano fechado de um determinado objeto, coisa ou pessoa, consagrou-se no cinema clássico como um método inequívoco de dar a ver ao espectador o ponto de vista do personagem. Dito de outro modo, trata-se de focalizar o monólogo interior, e, para realizar tal efeito, Pasolini é inovador.

Nessa cena, o bebê aparece num plano que sequer é muito fechado, num ângulo superior e bem lateral, e, cabe destacar, nem mesmo é possível distinguir seus olhos, o que dá um efeito ambíguo, e cliva uma total diferença com relação ao cinema clássico. Logo depois a mãe e as outras mulheres são enquadradas por uma panorâmica que vem de cima, e que obviamente não poderia ser a visão do bebê, pois este está deitado no chão. Em seguida, a câmera está em baixo, de modo que o ponto mais alto do quadro não passa da altura do joelho das mulheres, e tudo – câmera e personagens – se movem de forma embaladora, entram e saem de foco de modo suave; tal plano parece ser o ponto de vista do bebê, o que se confirma quando logo depois ele aparece, enfocado meio ao longe, e sequer se pode distinguir seus olhos, num plano que é bastante aberto em comparação com os que freqüentemente se usa para tais efeitos. Assim se operam as inversões e rupturas quanto ao monólogo interior: em vez de

mostrar quem olha, para logo evidenciar o que se olha, Pasolini faz o contrário, e, mais do que isso, renuncia a todos os recursos que anunciam previamente ao espectador a entrada em cena da imagem subjetiva, estilisticamente contaminada pelo estado de alma do personagem. Trata-se da subjetiva indireta livre, pela qual se realiza o que ele alçou de cinema de poesia, o que será devidamente explicado na seção subsequente deste trabalho. Sobre esta forma de passar do “ele” – Édipo – para o “eu”, isto é, da imagem objetiva à subjetiva, Amengual assevera:

Em uma decupagem tradicional, como se sabe, a passagem da terceira à primeira pessoa se faz ao fim de uma seqüência de planos contendo o herói (imagens objetivas). Então um grande plano ou um plano próximo descobre o objeto preciso da atenção ou da ação do personagem, nos restituindo o que ele vê. Pasolini privilegia aqui o caminho inverso. Dos planos sem Édipo, em panorâmica ou travelling mais freqüentemente, nos dá o ponto de vista em primeira pessoa do herói, depois Édipo entre nesse mesmo campo e se oferece ao testemunho objetivo (*in* ESTÈVE, 1976, p.82)<sup>16</sup>.

O espectador vê tal qual o bebê: sandálias correndo para longe, e árvores ao fundo que acompanham um chão irregular, formando um semicírculo. Usa-se aqui, e em muitos outros momentos do filme, a grande-angular, que, para aumentar o campo de visão mantendo o mesmo ângulo, opera precisamente esse tipo de deformação, estreitando o que está no centro, e arredondando as laterais. É um tipo de recurso amiúde usado no cinema para remeter ao onirismo, porque deforma a imagem assim como o sonho o faz, e figura como uma certa embriaguez em que tudo se deforma profundamente. Neste caso, remete justamente ao ponto de vista da infância, diante do qual a realidade constitui um mundo novo, cujas coisas ainda são dadas a conhecer e a mesurar.

Se convém concordar com Canevacci (1990, p.119), segundo o qual neste bosque o Édipo pasoliniano experimenta a sensação da onipotência originária, na fusão eu-mundo, percebida como alegria do indistinto, cumpre acrescer que a câmera reforça tal sensação: o bebê permanece ali, ao chão, e através dele, contempla-se o espetáculo de baixo para cima, de modo que a grama ocupa uma metade horizontal do quadro, e na

---

<sup>16</sup> Dans un découpage traditionnel, on le sait, le passage de la troisième à la première personne se fait au terme d'une suite de plans contenant le héros (images objectives). Alors un gros plan ou un plan rapproché découvre l'objet précis de l'attention ou de l'action du personnage, nous restituant ce qu'il voit. Pasolini privilégie ici la démarche inverse. Des plans sans Oedipe, en panoramique ou travelling le plus souvent, nous donnent le point de vue en première personne du héros, puis Oedipe entre dans ce même champ et s'offre au témoignage objectif.

outra metade se dão a ver as árvores, ao longe, e o azul do céu acima delas. A horizontal divide assim o quadro em duas metades, inferior e superior, terrestre e celestial. Visto que a câmera se encontra rente ao chão, sugere-se assim a fusão com a terra, seio do mundo, lugar da Mãe e do feminino por natureza. As mulheres que dançam e correm remetem a sonhos paradisíacos, como se ninfas estivessem a brincar no paraíso. Cabe lembrar que as ninfas são não apenas mulheres jovens e formosas, mas justamente divindade dos rios, bosques, florestas e campos. Neste bosque, Édipo experimentou a onipotência original, e é a ele que o personagem retorna ao fim do filme, reduzido a pó por uma vida escaldada em sofrimento.

Com efeito, cumpre esmiuçar o primeiro plano-chave do prólogo, que é a um só tempo seu maior plano-sequência e quiçá sua cena mais enigmática. É raro que, na narrativa clássica, os personagens se ponham a olhar para a câmera, pois no mais das vezes há o intuito de fazer com que a ação pareça ocorrer independentemente dela. Amiúde o espectador encara esta última como um mero instrumento de registro, cuja função é a de captar os melhores ângulos da cena. Disso facilmente se presume o espanto que pode causar um longo plano-sequência em que toda a ação limita-se a que o personagem, enquadrado com proximidade e numa expressão indecifrável, passe todo o tempo a fixar insistentemente a câmera, com o acompanhamento em igual medida enigmático de uma música instrumental. Precisamente nessas condições Jocasta contempla a câmera, envolvida em suave poeira dourada pelo fulgor do crepúsculo, anunciado por um leve rubor no céu.

A luz vinda de trás projeta um halo luminoso em seus cabelos, formando uma espécie de aura que a sacraliza tal uma Madona de Rafael. Irrompe logo a música instrumental, lírica, pungente e de agudos lancinantes: é a primeira vez que tal música toca no filme e ela retornará sempre em momentos emblemáticos. Tanto a música quanto a expressão absolutamente enigmática de Jocasta oferecem-se, por assim dizer, como o único comentário da cena. Tudo nela ressumbra um aspecto fantasmagórico, o que se tornará ainda mais intenso quando da passagem para o tempo primitivo, pois daí em diante Jocasta aparece com as sobrancelhas apagadas, o rosto pintado de branco, e os olhos contornados de preto. Na cena do bosque, enquanto contempla a câmera, Jocasta está a amamentar o filho, mas o espectador só descobre isso no plano subsequente, pois o corte do quadro até então era acima do busto. Seu rosto parece por vezes solene e grave, por vezes despreocupado. Ela conserva frescura e faces lívidas apesar do sol. Até mesmo se pode dizer que o sentido olfativo é aqui evocado: a



personagem parece rescender um perfume no ar. Os cabelos estão penteados de forma barroca, e ela tem o olhar vago e a boca entreaberta.

O segundo plano-chave do prólogo é um conjunto de imagens oníricas, e, se tem o estatuto de plano-chave, é não só por seu caráter onírico, mas porque ele volta ao fim do filme, ilustrando a fala derradeira de Édipo. Trata-se de um plano-sequência que passeia pelas árvores num ritmo inconstante, com subidas ou descidas abruptas, girando em semicírculos, qual possivelmente o olhar desnortado de um bebê. Com o intuito de sugerir o ponto de vista do bebê, focaliza-se o seu rosto num plano americano, e, como que para compensar tal convencionalismo quanto ao plano em que se mostra aquele que olha, corta-se parte do rosto do menino, e então no plano seguinte a câmera enquadra as árvores, seguindo-as como se o bebê, no colo da mãe, estivesse a menear a cabeça em movimento irregular.

É na terceira parte do prólogo que se confirma a abordagem freudiana do complexo de Édipo, e é também nela que ressoa pela primeira vez no filme a flauta pânica, que mais tarde se descobre ser precisamente a flauta tocada por Tirésias, o adivinho que canta o destino. A terceira seqüência de planos do prólogo, que se dá quando a mulher retorna à casa com o bebê, aprofunda o sentido dramático, através dos olhares, e o sentido visual, através de luz e sombras. O exploração do sentido auditivo ocorre pela utilização dos sons ambientes, ruídos, sons dos insetos, dos passos. O pai olha o bebê com gravidade, e o sentido desse olhar, já de si significativo, se completa com os intertítulos colocados à maneira do cinema mudo, que revelam os pensamentos ciumentos do pai quanto ao amor da mãe pelo filho. A partir de então já é noite fechada, e o fim do prólogo é sombrio. Como adita Amengual, nas paisagens sombrias o *Édipo Rei* pasoliniano parece remeter a DELACROIX (1798-1863), e aqui a parte final do prólogo lembra o ambiente que cerca a *Odalisca* do pintor romântico, quadro de pinceladas borradas, em que o uso do vermelho e das sombras passam uma sensação de clima quente.

Pasolini fornece, ainda, no prólogo, a cena primitiva do traumatismo original, da instauração do fantasma. O menino acorda com o barulho da rua, a música e os fogos, e grita “Mãe”, inquieto, mas a mãe não aparece. Vai até o terraço e vê, pelo retângulo longínquo de uma janela, as silhuetas dos pais dançando, recortadas pela luz da rua que atravessa o véu da cortina. O menino põe-se a chorar, quer a presença da mãe, que, fora de seu alcance, está com o marido.

O terceiro plano-chave do prólogo, que conduz diretamente à parte central do filme, a qual transpõe a tragédia de Sófocles, é aquele em que, como já foi mencionado, a flauta de Tirésias ressoa pela primeira vez no filme, quando o pai vai ao encontro do bebê deitado em seu quarto. Aqui anuncia-se a tragédia de Édipo – trata-se definitivamente de *Oidípous* – o menino, e depois o homem, de pés inchados. A música se torna mais grave quando o pai, rosto mergulhado nas trevas, aperta com força os pés do filho, que grita mamãe pela última vez. Nesta cena, a correspondência pictórica e sonora se dá entre o som pungente da flauta e o preto, pois mesmo a sombra não é sombra, é quase um preto tão presente quanto as figuras o são, mas no qual dá-se ainda a adivinhar o contorno do pai. Trata-se do tipo de montagem que associa música à cor, e que Eiseinstein (1990, p.59) chama de montagem cromofônica, ou colorida-sonora, ou que associa, no caso, música à ausência de cor. Em toda a cena, há uma igualdade rítmica entre a intensidade do som, e, por assim dizer, a intensidade da imagem. Conforme o pai se dirige ao filho e principia a apertar-lhe os pés, a música se torna mais lancinante e a tonalidade da imagem mais escura, do mesmo modo que a flauta se torna mais aguda e estridente, e esse som permanece na passagem para a segunda parte do filme, estando aí em analogia com a paisagem árida do deserto.

O epílogo, por sua vez, sobrevém à cena em que Édipo, depois de toda a ação, já com os olhos vazados, é conduzido pelo mensageiro para fora de Tebas, porque é a causa da poluição da cidade. Na primeira cena do epílogo, Édipo e o mensageiro, Ângelo, caminham sob um toldo, não mais nas paisagens remotas e atemporais do deserto, mas na Bolonha dos anos 1960, vestidos conforme a época. No epílogo é Édipo quem toca flauta, sentado na escada de uma Igreja. Carros, pessoas, bicicletas passam sem prestar atenção no personagem. A cidade está deformada pelo uso da grande-angular, as construções aparecem tortas, como que querendo ruir. A cidade é industrializada, estéril, sem verde. Perto de uma usina deserta, Ângelo joga bola com as crianças. Édipo, que toca flauta ali perto, subitamente crispado de dor, grita pelo companheiro.

A partir de então, desenham-se uma série de paralelismos com relação ao prólogo. Édipo, com seu grito incompreensível, parece estar no fundo clamando para ver de novo o lugar de sua infância. Se, no prólogo, a câmera fixava a casa perto do monumento aos mortos e esperava que dois militares cruzassem o quadro, agora a câmera fixa exatamente o mesmo fundo e espera que Édipo e Ângelo cruzem o quadro. Os dois andam em frente à mesma casa em que, no prólogo, se viu Jocasta dar à luz.

Sobre este tipo de quadro, imóvel e insistente, que já estava ali antes de o personagem aparecer, e que espera que este o atravesse, voltando a ficar novamente como estava antes, Pasolini assevera:

[...] o quadro insistente, obsedante, que faz com que a câmera espere que um personagem entre no quadro, que ele faça e diga alguma coisa, depois saia, enquanto que ela continua a enquadrar o espaço novamente vazio, deixando de novo o quadro em sua pura e absoluta significação de quadro (1970, p.30).

O epílogo cumpre assim a função de fechar o círculo do filme, e, por isso, retoma vários planos do prólogo em paralelismo, sob os mesmos fundos musicais. Se no início esse cenário foi tratado de maneira tão entrecortada, sempre com uma câmera imóvel, num plano parado diante de um lugar, e depois justaposto a outro, no epílogo, por sua vez, mais detalhes desse cenário são permitidos à vista por uma câmera que se move mais, e que acompanha os personagens. Tão logo Édipo chega ao bosque, se ouve muito ao longe a primeira música que tocou no filme, a que lembra uma espécie de marcha militar, e remete à figura do pai, oficial de infantaria. No epílogo, Édipo-homem grita por Ângelo, assim como no prólogo Édipo-menino gritava pela mãe: Ângelo está a brincar com as crianças, se ocupa dos mais novos e carentes, assim como Jocasta outrora recusou Laio para ficar próxima do Édipo-menino; a vida termina onde começa, o ciclo da vida se fecha.

O mesmo plano-sequência que passeia entre as árvores, e que era no prólogo a visão do personagem ainda bebê, revela uma paisagem que agora Édipo, então cego, não pode ver, e da qual apenas se recorda. Ele proclama assim sua última sentença: a vida termina onde começa. Eis que o último plano do filme é tomado pela visão da grama: tudo volta à terra.

#### 4.2 – O TRÁGICO COMO SENSÇÃO VISUAL E SONORA

Se no prólogo e no epílogo de *Édipo Rei* Pasolini faz uso de recursos estéticos que evidenciam o caráter iconoclasta de seu cinema, é mais propriamente na parte central do filme, a que é mais fiel à peça de Sófocles, que se vê a tragédia ir além do foro íntimo dos personagens e objetivar-se na aparência das coisas, ou, mais propriamente, na linguagem visual do filme. É bem verdade que tanto no prólogo quanto no epílogo, como se destrinçou na secção precedente, desfila uma exuberância

de recursos estilísticos: a montagem cromofônica, o plano-sequência, a deformação pela grande-angular, o corte abrupto entre os planos, os planos oníricos, metafóricos, entre outros. No entanto, é mais precisamente na segunda parte do filme que a linguagem visual atinge na sua mais expressiva forma uma determinada estética da tragédia, que se pode aferir, em termos sumários, como a maneira pela qual Pasolini, não apenas nas paisagens enfocadas, como também no uso da câmera, do áudio, da montagem, da fotografia, parece querer sublinhar a dor nas feições da natureza. É assim que o abismo entre deuses e homens, dito de modo sucinto, parece refletir-se no deserto árido, na terra grumosa, no sol ofuscante, no céu vermelho, bem como nos travellings brutais, nos travellings enevoados, nas oscilações de foco, nas mudanças de luz, enfim, na afecção da paisagem pelo monólogo interior dos personagens. Pela paisagem objetiva das lentes pasolinianas exacerbam-se todos os sentidos – visão, tato, olfato, audição e paladar –, mágica que, segundo Eisenstein (1990, p.51), o cinema logra realizar, malgrado seja um meio rigorosamente áudio-visual.

Assim, na parte central do filme, ilustração da tragédia de Sófocles, o espectador é levado para dentro do reino da natureza, até os confins do mundo, através da paisagem magrebiana. Nos primeiros planos, a câmera passeia por montanhas áridas e descarnadas, de um marrom-alaranjado intenso, queimado pelo sol, e que representam, ficticiamente, o monte Citerão, no qual o pastor tebano deixa o Édipo-bebê à própria sorte. O fundo musical continua sendo a flauta de Tirésias, lírica, pungente, e de agudos tão estridentes quanto é arenosa a paisagem, numa perfeita analogia sonoro-visual. Vê-se o pastor varrer o ar com seu cajado, num gesto de quem vai arremetê-lo contra o menino, mas ele desiste a tempo. A câmera revela a cobra sinuosa que ondula no chão, e fixa o céu atravessado por pássaros, imagem esta cuja carga simbólica acentua-se em vista do fato de que os gregos antigos costumavam ler sinais de bom ou mau augúrio através do movimento dos pássaros.

Quando se vê o menino largado no chão, os pés cingidos por galhos, o sentido do tato é invocado por vários elementos: a areia que, pela proximidade da câmera, dá a ver suas texturas grumosas, a pedra dura e áspera perto da cabeça do menino, o suor de sua testa, a extrema aridez do quadro. É trêmula, cumpre crescer, a câmera que testemunha o abandono de Édipo no monte Citerão, bem como o plano-sequência em que o pastor coríntio passa pelo tebano até encontrar o menino e levá-lo para os reis de sua cidade.

Quando o rei Pólipo festeja com a mulher Mérope a chegada do menino, celebrado como “filho da boa fortuna”, Pasolini remete astuciosamente a um dos planos-chaves do prólogo, cuja carga simbólica faz valer tal estatuto. Édipo, que etimologicamente significa aquele de “pés inchados”, sendo esta a marca de sua condição de criança enjeitada, tem seus pés suspensos e apertados, em duas cenas diferentes, pelos seus dois pais, o real e o adotivo. No prólogo, Laio, iracundo e mergulhado em sombras, aperta com força os pés do menino, que por sua vez grita pela mãe. Na segunda parte do filme, Pólipo, encantado com a aparição do menino, ergue os pés de Édipo na mesma inclinação em que Laio o fez, mas desta vez para cheirá-los, com alegria. Pasolini inscreve nesses dois planos que guardam um paralelismo entre si a ambigüidade da condição de Édipo: sua má-sorte ao nascer, encarado pelo pai como um obstáculo e um mau presságio, e sua boa-sorte ao ser adotado pelos reis de Corinto, para depois tudo cair por terra.

Cabe notar que, se no prólogo e no epílogo, Pasolini fez bastante uso da grande-angular, na segunda parte do filme a teleobjetiva é usada com freqüência. O plano é aproximado, e o foco é delicado, diminuindo a profundidade de campo, de forma que em geral apenas o personagem está em foco, enquanto o fundo do qual ele se recorta mais parece um borrão enevado. Entretanto, se a profundidade de campo, em sentido restrito, é minorada pela tenuidade do foco, que atinge apenas um determinado ponto da imagem, pode-se dizer que os borrões desfocados de todo o resto suscitam, por seu turno, um efeito de profundidade, não aquele em que se pode distinguir objetos por todo um campo visual ampliado, mas aquele em que se tem um efeito contrário ao chapado. Pode-se citar como exemplo a cena em que um rapaz, encolerizado porque Édipo roubou no jogo, anuncia a este que ele não é filho de sua mãe e de seu pai. A câmera aí adquire um movimento instável, embriagado, de modo que Édipo entra e sai de foco num ritmo acelerado. O personagem se move veloz e displicentemente, e a câmera não o acompanha no mesmo ritmo, de maneira que as diferenças de ritmo entre um e outro, capturadas através da teleobjetiva, fazem com que ele sucessivamente apareça em foco e desfocado. O fundo azul que contorna Édipo não aparece chapado, com uma única tonalidade, mas figura como um mar, cheio de densidade, ou uma pintura borrada, no que se tem um efeito de profundidade de campo no sentido acima referido.

Com efeito, é possível também asseverar que atinge-se sobremaneira, em *Édipo Rei*, o sentido visual a partir da escolha dos objetos que compõem o plano, os

quais, segundo Guido Aristarco (1977, p.109), são para Pasolini “cinèmes”<sup>17</sup>, em analogia com os “phonèmes”, fonemas da língua. Segundo Eisenstein (1990, p.51), o sentido da visão é ressaltado por dois componentes: luz e cor. Mais adiante será possível aferir quão extraordinária vem a ser a importância dos efeitos de luz no filme, tanto por revelar a dor nas setas ofuscantes do sol e por engendrar a intensidade dos ritmos, quanto por dar a ver, sob determinados efeitos, o monólogo interior do personagem. Pode-se adiantar aqui que a paisagem enfocada pela câmera parece uma pintura nas variações cromáticas do céu e da terra: as sinuosidades da terra árida, com cor de pedra tostada, a densidade das nuvens e o azul celestial intenso ou mesmo turvado por um cinza escuro enevoadado. A objetiva de focal variável faz com que tudo fora de foco pareça um borrão, uma pincelada empastada ou pouco nítida na tela. As cores predominantes no filme são o vermelho e o cinza, tons-chaves que governam os outros: o primeiro aparece no rubor dos crepúsculos celestes, e emana da típica paisagem de clima quente, fundindo-se com o desespero dos personagens e a intensidade da ação dramática; o segundo prevalece para ilustrar a cidade tebana assolada pela peste, num interminável céu cinzento dilacerado pelo vento acre.

Nesse momento, cumpre deter-se mais demoradamente em duas cenas do filme que aqui se julgam dignas de serem ressaltadas, não só pela relevância dos recursos estéticos que se plasmam nelas, como também, mais propriamente, porque tais recursos estéticos enformam-se, sobre tudo o mais, segundo a língua, ou, a bem dizer, o estilo pelo qual o “cinema de poesia” se distingue de todo o resto, e pelo qual se opera uma grande clivagem entre este cinema e o “cinema de prosa”, ainda mais abismal quando o que se retém deste último é apenas a narrativa clássica – a despeito das obras de Rohmer e até de Bergman, o qual Pasolini (1970, p.37) enquadra nesta categoria, pelo fato de que, no cinema desses diretores, a câmera não se faz notar. Os dois momentos do filme que serão especialmente postos em relevo na presente exposição, porque sua *zographía* (pintura) ou *graphía* (escrita), como o quiserem formular, se realiza, talvez mais do que todo o resto da obra, segundo uma espécie de “língua da poesia” no cinema, constam como: a cena em que Édipo vai ao oráculo de Delfos; e, mais importante ainda devido à maneira inconventional com que se plasma nela a subjetiva indireta livre, analisada no capítulo 2 deste trabalho, é a cena em que Édipo

---

<sup>17</sup> A tradução para o francês do texto de Guido Aristarco, feita por Hélène Bastaire, não esclarece como fica, em italiano, o termo cunhado por Pasolini.

deixa o oráculo de Delfos, tendo ouvido da sacerdotisa que seu destino é matar o pai e dormir com a mãe.

Na ida do personagem ao oráculo de Delfos, jorram labaredas do sol, tal uma rosa-dos-ventos que aponta para a confusão mental de um Édipo sem direções, sem norte nem sul. Édipo chega ao oráculo de Delfos, uma multidão sentada espera para ser atendida e eleva ramos acima da cabeça em saudação ao deus. Uma única árvore tolda uma sombra no chão na qual está o oráculo. Pasolini não consegue disfarçar a população muçulmana que habita o Marrocos, e algumas mulheres aparecem com o “hijab”, véu negro islâmico. O oráculo, e sua sacerdotisa, Pítia, que transmite as mensagens de Apolo aos homens, são filmados de baixo pra cima, o que confere importância ao objeto filmado. Não bastasse isso, raios de sol desenhavam no entorno de Pítia um halo luminoso, espécie de aura pela qual ela é sacralizada. Porém, só depois de Pítia dizer a profecia a Édipo, a subjetiva indireta livre principia a se manifestar: uma contra-luz absoluta começa a ser fazer presente, não ainda invadindo a câmera, mas inflamando os galhos de rafia que, em formas de asa, crescem da cabeça da sacerdotisa. Depois de anunciada a profecia, a tonalidade do céu torna-se rósea, vermelha, a luz rebenta em raios dourados, que começam a jorrar contra a câmera, manchando a tela. A flauta de Tirésias torna a tocar nesse ponto.

Tal cena, se ainda não se afirma totalmente enquanto efeito da liberdade poética do cineasta, porque ainda se atrela com muita força à função de fazer ver a confusão que tem lugar no íntimo do personagem, tampouco se afirma como um plano subjetivo convencional. Se aí se tem claramente a entrada da subjetiva indireta livre, é só na próxima cena que vai ocorrer o que Pasolini define como a liberdade poética do cineasta, se afirmando a pretexto da subjetiva indireta livre, mas indo além dela, e realizando, por baixo do filme que é o da visão subjetiva do personagem, o da neurose do próprio artista, e de seu gosto pelo estilo inovador e anárquico, que, como Pasolini (1970, p.32) afirma, beira ao escândalo técnico.

Antes de passar a análise da cena subsequente, cumpre explicar porque a cena supracitada não se funda como um plano subjetivo convencional. O capítulo 2 deste trabalho pôs a exame as semelhanças e diferenças entre a “subjetiva indireta livre” e discurso indireto livre em literatura, sendo explicitados os motivos pelos quais Pasolini anui que a primeira, embora não possa corresponder inteiramente a nenhuma técnica literária, posto que se erige em imagens, encontra-se em maior proximidade não com o

discurso indireto livre, embora guarde semelhanças com ele, mas com o que é, em literatura, o monólogo interior.

Se foi possível afirmar que a cena acima descrita não constitui um plano subjetivo convencional, isso se deve ao fato de que a passagem da terceira à primeira pessoa, por assim dizer, não ocorre a partir de uma delimitação fronteira entre uma e outra, como se passa com os planos subjetivos que têm lugar no cinema clássico – os quais somente podem assomar na tela desde que se obedeça à seguinte sobreposição: 1) plano, em geral, fechado ou americano, enquadrando aquele que vê; 2) plano, no mais das vezes, fechado, enquadrando aquele ou aquilo que é visto. Pasolini recusa totalmente este esquema convencional na cena em questão, como também em várias outras cenas de *Édipo Rei*, como a do bosque, analisada na secção precedente deste capítulo. Ocorre que, se fosse necessário transpor para a linguagem literária o modo como o cinema clássico faz a passagem da terceira à primeira pessoa, seria necessário exprimir-se através do discurso direto.

Neste momento, cumpre analisar a peregrinação errante de Édipo depois de ouvida a profecia, cena de efeitos astuciosos levados a termo pela justaposição de planos cuidadosamente selecionados, e pelas oscilações de luz entre um plano e outro, levando o espectador a adentrar o monólogo interior de Édipo; cena, convém aditar, na qual se empregam, com grande argúcia, todos os recursos estilísticos característicos do cinema de poesia.

Entrechocam-se planos filmados em momentos diferentes, com luzes diferentes. A multidão é filmada sozinha totalmente fora de foco logo depois de um plano fechado em que Édipo leva as mãos aos olhos e depois as tira: é precisamente o que ele vê, uma multidão desfocada. Por uma astúcia de estilo, Pasolini sugere a separação de Édipo do resto do mundo, o princípio *individuationis*, pelo qual o indivíduo se torna exatamente o que este termo significa: um dividido, o que não pode mais ser dividido porque já o foi suficientemente, e está clivado do resto do mundo, do Uno-primordial. Pasolini filmou a mesma cena em três momentos diferentes: uma vez só com a multidão, depois com Franco Citti e a multidão, e uma outra vez com Franco Citti sozinho, passando pelo mesmo lugar em que deveria estar a multidão. No primeiro caso, há pouca luz; no segundo, certamente filmado em uma hora do dia diferente, a luz é bem forte. Pasolini justapõe e alterna, com a montagem, esses três momentos diferentes de filmagem, sucessivamente e em ordem cambiante, sugerindo com isso o isolamento e o desespero de Édipo: ele está em meio à multidão, mas está na verdade



sozinho, separado do resto do mundo. A multidão, fora de foco, não tem rosto, a luz não a atinge senão por trás e apenas sugere os seus contornos. Disso tudo devém o seguinte efeito: quando o espectador vê Édipo, percebe que o dia está claro e que tudo é nítido; quando o espectador vê através de Édipo, isto é, vê a multidão, o dia está mais escuro e tudo é desfocado. Evidenciam-se para o espectador as diferenças de luz e de tonalidade entre o que realmente se passa e o que se passa no monólogo interior de Édipo, diferenças que, pela ordem entrecortada e irregular em que se revezam e sucedem umas às outras, não poderiam estar a sugerir simplesmente a passagem do tempo.

Pasolini fornece assim a impressão interior de Édipo, mas, a pretexto dela, faz desfilar na tela também uma série de recursos estilísticos que vão além da função de operar uma tradução imagética do que se passa na alma do personagem, e que subjazem como a marca do artista e manifestam sua obsessão pela beleza autônoma das coisas, seu fetiche pelos fragmentos de realidade, exercitando sua liberdade poética num “cinema de poesia” artisticamente justificado pela necessidade de se passar da terceira à primeira pessoa. Faz-se presente nessa cena a insistência obsessiva por Édipo e pela paisagem, um e outro são enquadrados em vários ângulos, obsedantemente, por vezes mais frontais, por vezes mais oblíquos, mais próximos e depois mais distantes.

A essa visita ao oráculo, segue-se a peregrinação errante e confrangida de Édipo, que, desesperado e decidido a não voltar para Corinto, temeroso de que a profecia se cumpra, anda ao léu. O sol começa a cegar a câmera. Édipo está enfim sozinho no deserto, e um pranto generoso invade-lhe os olhos. Nessa andança errante e solitária, alternam-se novamente planos em que Édipo é filmado de frente, de lado, de costas, em quadros mais próximos ou mais distantes. No que tange a esta última maneira de medir o plano, pela proximidade ou distância dos objetos filmados, cumpre acrescer que, em *Édipo Rei*, como afirmamos logo acima, são em geral os planos mais abertos que se seguem aos planos mais fechados, tendência para a qual Amengual (op. cit., p.80) atentou. Ocorre que, no caso de *Édipo Rei*, isso parece remeter diretamente à sensação de perda do mundo. Se Édipo é filmado num plano fechado, e de chofre é arrancado desse quadro, para figurar sozinho, ao longe, pequeno em meio a todo o resto, num plano bem mais aberto, parece que se quer evocar a sensação de impotência do personagem diante de um mundo cujas forças ele não consegue controlar, e no qual ele se vê pequeno, diminuto, irrisório.

Na cena em que Édipo mata Laio e sua comitiva, a luz irradia um clarão tão intenso que pela primeira vez a tela é completamente cegada. O assassinato de Laio mal

se dá a ver, mas é possível ouvir toda a ação: confronto de um metal com outro, gritos roufenhos. Quando Édipo está a matar um a um os servos de Laio, o sol tudo ofusca, e só se recupera a visão quando Édipo os contempla mortos no chão. Tudo é vermelho e amarelo, e há muito suor no rosto de Édipo. A cegueira da tela e a cegueira de Édipo, totalmente desarrazoado, e movido por impulsos aterradores, se fazem uma só, como se a primeira fosse o vestígio da segunda sobre a paisagem. É quando Édipo mata Laio que o espaço explode em raios luminosos, como se os raios de sol reproduzissem os movimentos que Édipo faz ao arremeter sua arma contra Laio, multiplicando-se em lanças de ouro, ferindo em cheio a tela e trespassando tudo.

Enquanto Édipo continua sua peregrinação errante pelo deserto, a câmara gira em torno do personagem ora em travelling, isto é, em planos contínuos e abruptos, ora em planos entrecortados em que este movimento é apenas sugerido. Convém reiterar que Pasolini não procura fazer com que todos esses planos apresentem a mesma luz, e há mesmo uma diferença bem visível de um para o outro, e, se no cinema clássico, mudanças de luz, no mais das vezes, estão meramente a sugerir a passagem do tempo, fazendo sobrevir ao dia a noite, ou vice-versa; no cinema de Pasolini, através dessa montagem típica do cinema de poesia, que desnaturaliza e torna a destruição do tempo real em marca de estilo, é escusado inferir que o efeito obtido vai além: as oscilações de luz são parte da confusão mental de Édipo. O dia não está tão ensolarado assim, mas quando a tela é impressão de Édipo, há um súbito sol ofuscante, rubro e devorador. É preciso salientar que tais mudanças não são apresentadas de um modo que daria a ver inequivocamente a passagem do tempo, mesmo porque sequer chega a haver noite, e as mudanças de luz ocorrem numa ordem irregular e aleatória, de forma que, como aliás já se explicitou aqui por ocasião de outra cena, a uma luz característica do fim de tarde, com sombras longas, segue-se uma luz forte típica do meio-dia, e a esta última segue-se uma luz fraca em um céu mais nublado, e assim sucessivamente.

Na passagem abaixo transcrita, Maakaroun exprime-se acerca da sensação de perda do mundo evocada pelo uso do travelling em *Édipo Rei*, técnica que Pasolini (1970, p.) arrola como um dos recursos típicos do cinema de poesia:

Mas o que fazer contra o desespero que o penetra, sugerido pelos travellings desfocados e subjetivos pelos quais a realidade das coisas, da multidão e dos animais se destrói, não deixando lugar senão a uma interrogação, aquela do mistério do ser, do sentimento trágico da vida. Que fazer? Fugir? Chorar? Dar a volta? Como escapar a essa estrutura de prisão psíquica. Aqui, o estilo de

Pasolini se libera de todas as referências plásticas: a tragédia iconográfica e a tragédia interior se fundem em canto, em silêncio, neste sol e neste deserto, formas visuais do absoluto, com seu foyeur (lar, fogão, fornalha, centro, foco): Édipo aclarado pelos grandes planos e que se pergunta: onde vais tu minha juventude? Onde vais tu minha vida?(MAAKAROUN, *in* ESTÈVE, 1976, p.43)<sup>18</sup>.

Assim, Édipo, enquanto anda ao léu, perdido, desconcertado, é filmado por vários travellings, movimentos de câmera para frente, para trás, para a direita, para a esquerda, ou dando uma volta fechada em torno do personagem. Com esse movimento impetuoso, confere-se ao filme a sensação de instabilidade, ou, quanto ao personagem, a sensação de desconcerto, perda de rumo, perda de referências. Édipo não sabe exatamente para onde seguir, e assim é a câmera, refletindo o drama pessoal do personagem e as intenções estéticas de Pasolini. No entanto, o travelling não apenas logra sugerir a sensação de perda do mundo, como também engendra o que Deleuze chama de “estar-com” da câmera:

Enfim, a câmera impetuosa operou “travelling em circuito fechado”, em que ela não se contenta mais de seguir os personagens, mas se desloca entre eles. É em função disso que Mitry propôs a noção de imagem “mi-subjective” generalizada para designar esse estar-com da câmera: ela não se confunde com o personagem, ela também não está fora, ela está com ele (1983, p.105)<sup>19</sup>.

Neste ponto, faz-se necessário intercalar uma última observação acerca da cor em *Édipo Rei*. Se, para retratar o desespero de Édipo durante sua peregrinação errante, o tom predominante é o vermelho, e a luz é amarela, quente e ofuscante, para ilustrar a intensidade com que a peste submerge os tebanos num inferno de miséria e horror, o tom-chave é o cinza, e tudo é sombrio e nublado. A câmera trêmula passeia por entre cadáveres no chão. Cadáveres desfigurados, ainda insepultos, aparecem com a carne

---

<sup>18</sup> Mais que faire contre le désespoir qui le pénètre, suggéré par ces travellings flous et subjectifs par lesquels la réalité des choses, de la foule et des animaux s’effiloche, ne laissant place qu’à une interrogation, celle du mystère de l’être, du « sentiment tragique de la vie ». Que faire ? Fuir ? Pleurer ? tourner en rond ? Comment échapper à cette structure de prison psychique ? Ici, le style de Pasolini se libère de toutes références plastiques : la tragédie iconographique et la tragédie intérieure fusent en chant, en silence, en ce soleil et ce désert, formes visuelles de l’absolu, avec leur foyeur : Oedipe éclairé par les gros plans et qui se demande : où vas-tu ma jeunesse ? Où vas-tu ma vie ?

<sup>19</sup> Enfin, la caméra déchaînée a opéré des « travelling en circuit fermé », où elle ne se contente plus de suivre des personnages, mais se déplace parmi eux. C’est en fonction de ces données que Mirtry proposait la notion d’image mi-subjective généralisée pour désigner cet « être-avec » de la caméra : elle ne se confond pas avec le personnage, elle n’est pas non plus en dehors, elle est avec lui.

dilacerada. O cortejo fúnebre lança com voz despedaçada uma lamentação mais bestial que humana, um uivo de animal ferido.

A montagem relaciona, por analogia, dois planos: Édipo deita-se sobre Jocasta, e na última imagem é ela que aparece deitada, e então há o corte, introduzindo-se um plano em que se vê uma vítima da peste estirada sobre uma espécie de maca de madeira, que homens carregam silentes. Assim, o segundo plano afigura-se como conseqüência do primeiro: isto é, porque Jocasta e Édipo se deitam juntos, cidadãos tebanos jazem mortos.

Como já se mencionou antes, *Édipo Rei* foi filmado no Marrocos, localizado na região desértica do Magrebe. São terras áridas e calorosas, onde o mundo antigo ficou de certo modo intacto à superfície do mundo moderno. Nesse Marrocos, Pasolini encontrou a terrível e maravilhosa imagem de uma África desconhecida, cujos mistérios, cujos segredos, à medida que ele a vai penetrando pouco a pouco com sua câmara, parecem aterrá-lo maravilhosamente. É assim que a câmara amiúde se detém na paisagem, como que encantada ou aterrada. País desértico, cujo nome significa “a terra do sol poente”, há muitos séculos atrás parte integrante do Império Romano, e que conserva uma herança arquitetônica dessa época, o Marrocos que Pasolini filmou, prenhe de lugares sagrados, pôde perfeitamente evocar um lugar remoto no tempo e no espaço, um tempo primitivo, figurando também como um lugar ideal para fazer com que o cenário se fundisse com a tragédia a ser retratada. Como tantas vezes já se enfatizou aqui, a dor lancinante, a perda, a reviravolta encontram sua paisagem objetiva na terra árida, nas setas ofuscantes do sol, no céu cor de sangue, nas construções primitivas, ocres, na secura e na dureza dos planos de fundo, freqüentemente tornados primeiro plano pela câmara de Pasolini.

A tragédia grega e a paisagem africana se fundem numa escritura magmática, em que plasticamente prevalece a mistura dos estilos. Os objetos, as coroas, os adereços – tudo remonta à arte africana. No cinema de Pasolini, prevalece sempre uma estética do carnaval, assim como um certo barroco. No filme em questão, fez-se muito uso da arte africana, no material que compõe as máscaras, vestimentas, utensílios, instrumentos de música (a flauta de Tirésias) – tudo reproduz, manifesta secura, nudez: cortiça, ráfia, couro, plumas, conchas, pregos. Tal evocação de um tempo primitivo e de um modo de vida mais próximo ao que se tinha nos primórdios da civilização, num total alheamento do mundo moderno, industrializado, se estende ainda, como já foi ressaltado, à

paisagem: montanhas descarnadas, vales, céus intensamente azuis, crepúsculos inflamados, casas e palácios esculpido como madeira oca.

No trecho subsequente, Amengual assinala a contradição que atravessa as construções, palácios e templos enfocados pela câmara de Pasolini, a um só tempo ruínas e monumentos de um passado glorioso:

O universo inteiro é aqui secura, ressonância, agressividade: o mundo inteiro, espontaneamente, se exprime através de quatro elementos. Invisíveis, as forças subterrâneas afloram. A paisagem é já destino. Os palácios são já ruínas e tombados de piso vermelho. Tanto de arte robusta, tanto de ambições e desejos colocados um dia nessas construções, mas quem as vê no presente, quem se detém diante do seu despedaçamento? Como se esses muros gloriosos, e admiráveis, eles também de visores se tornassem cegos, de visíveis, invisíveis. Essa horrível proximidade entre o homem e a besta, o homem e a coisa, da qual se tem sobretudo, paradoxalmente, retido as manifestações mais etéreas, mais graciosas, mais poéticas que fornece a mitologia, nada aqui nos diz em claro e entretanto nos a lemos em todo lugar. Proximidade inquietante, fragilidade fascinante da fronteira (*in ESTÈVE, 1976, p.88*)<sup>20</sup>.

O pendor de Pasolini para o pastiche, derivado de um amor fetichista pelas coisas do mundo, que o leva a recriá-las, amalgamá-las, encontra a perfeita ocasião de se fazer presente nesse retrato de um mundo em que existem deuses e heróis. Em meio às máscaras, aos palácios, a todo esforço de recriação de um tempo antigo, duas “personagens” se sobressaem: a Esfinge e a Pítia. Como colocar na tela a sinistra cantora, propositora de enigmas, devoradora dos homens que não sabiam respondê-los? Como representar, por seu turno, a terrível sacerdotisa do oráculo de Delfos, aquela que recebia as mensagens de Apolo e as transmitia aos homens, em linguagem cheia de enigmas?

A Esfinge foi amiúde representada como um leão alado com uma cabeça de mulher, ou como uma mulher com as patas, garras e peito de um leão, cauda de serpente e asas de águia. Pasolini, entretanto, não procura respaldar-se nas representações típicas

---

<sup>20</sup> L'univers entier est ici sécheresse, résonance, agressivité ; le monde entier, spontanément, s'exprime au travers des quatre éléments. Invisibles, les forces souterraines affleurent. Le paysage est déjà destin. Les palais y sont déjà des ruines et des tombeaux de pisé rouge. Tant d'art robuste, tant d'ambitions et de désirs mis un jour dans ces constructions, et qui les voit à présent, qui s'arrête à leur déchéance ? Comme si ces murs glorieux et admirables, eux aussi des voyants étaient devenus aveugles, de visibles, invisibles. Cette terrible proximité de l'homme et de la bête, de l'homme et de la chose, (...) et dont on a surtout, paradoxalement, retenu les manifestations les plus éthérées, les plus gracieuses, les plus « poétique » qu'en livre la mythologie, rien ici qui nous la dise en clair et cependant nous la lisons partout. Proximité affolante, fragilité fascinante de la frontière.

da Esfinge, e a cria e molda a seu bel-prazer: no filme, a Esfinge tem cabeça e corpo contínuo, salvo sejam as pernas tipicamente humanas que aparecem da altura do joelho para baixo. Na cabeça da Esfinge, entrelaçam-se conchas formando olhos enormes e monstruosos, e dela pende até o chão uma enorme cabeleira feita de ráfia, entre ocre e castanha. No vão entre as correntes de conchas ou de círculos ocos, nada se dá a ver senão um negrume intenso. Já a Pítia é encarnada pela figura de um corpo de mulher com uma máscara ocre, ebúrnea, em que se amalgamam olhos, bocas e nariz típicos da arte africana. Acima da máscara, como que alando a cabeça, duas asas feitas de ráfia se erguem em direção ao céu. Assim, Pasolini imprime o seu estilo carnavalesco e por vezes barroco às suas reconstruções dos tempos primordiais: muitos representaram o oráculo de Delfos como um templo suntuoso, porém no filme de Pasolini o espaço que ele ocupa é a sombra toldada pela única árvore que ali se vê em meio ao deserto, cujo tronco é fino e se ramifica bem acima do solo, formando uma nuvem de folhas que se esparramam paralelamente ao chão. A exuberância fica por conta das máscaras da sacerdotisa e de seus ajudantes, enigmáticas e misteriosas, e o caráter hierático se dá pela rósea e vítrea luz do sol no ocaso, vinda de trás, tocando Pítia de um halo luminoso que não pode ser entendido senão como uma aura sagrada, como já se ressaltou aqui amiudadas vezes.

Por tudo o que foi dito, fica evidente que a estética da tragédia em *Édipo Rei*, pela harmonia reinante entre conteúdo e forma, entre o mito que se funda na palavra e na ação, e os recursos plásticos que o traduzem para a linguagem imagética, leva o drama a atingir um grau de perspicuidade suprema. Nas relações entre a estética vigente no filme e a peripécia da ação, pode-se manifestar com toda pureza a natureza essencial e íntima da tragédia, na qual, com a mais delicada e mais expressiva matéria (luz, cor, ritmo, som, plano, enquadramento e montagem), foi moldada e esculpida a aventura do Édipo de Pasolini.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Mergulho e depois emergjo, como de  
nuvens, das terras ainda não possíveis, ah  
ainda não possíveis. daquelas que eu ainda  
não soube imaginar, mas que brotarão.  
Ando, deslizo, continuo, continuo...*  
Clarice Lispector

Se no prólogo e no epílogo de *Édipo Rei*, Pasolini enquadra a história do seu personagem segundo uma abordagem freudiana, distanciando-se do trabalho dos helenistas que, em suas interpretações da peça ática, buscam remontá-la, sobre tudo o mais, ao seu contexto grego, o cineasta, na parte central do filme, emprega todas as possibilidades imanentes ao cinema enquanto meio áudio-visual, das quais as obras literárias são desprovidas, na tarefa de dar a conhecer e mesmo aprofundar as ambigüidades que atravessam a tragédia de Sófocles. Se não ligarmos importância ao problema de saber se na peça está em jogo ou não o anelo incestuoso do filho pela mãe, questão pela qual a peça de Sófocles tornou-se mundialmente célebre, embora todos os matices que tornam sua estrutura uma das mais magistrais da literatura universal não tenham angariado a mesma fama; se não ligarmos importância a esse problema, como dizíamos, que, acrescentando-se de passagem, há suscitado debates apaixonados, mas no mais das vezes pouco conclusivos, será possível ver que Pasolini compreendeu o Édipo de Sófocles no que ele tem de incontestável: a ambigüidade como meio de expressão e modo de pensamento, a visão de um mundo cindido pelas suas contradições, as barreiras entre os personagens, a palavra que se volta contra o herói trágico, revelando de chofre o sentido que ele, cego, não havia reconhecido nela, na limitação e na fraqueza de sua natureza humana.

Tudo o que nos propusemos a desenvolver neste trabalho foi, dito breve e sucintamente, analisar como Pasolini levou à tela, no plano temático e estilístico do filme, as dualidades às quais Édipo se encontra irremediavelmente preso: rei divino e poluição de Tebas, decifrador de enigmas e ele próprio o enigma, o justiceiro e o criminoso, o melhor e o pior dos homens, o clarividente e o cego, a salvação e a perdição de Tebas.

Um trabalho que pretenda levantar, como um todo, reflexões sobre a tragédia grega no cinema defronta-se com um problema difícil de se contornar – trata-se de

empresa que, mais por seu avultado volume e pelo rigoroso conhecimento do assunto que exige uma abordagem sistemática do fenômeno da tragédia ática no cinema, do que por vontade de empreendê-la, esteve fora do âmbito de nossa exposição. São muito escassas as obras que se dedicam a estudar as adaptações cinematográficas da tragédia grega. Dentro desta temática, poderíamos apontar os livros *Greek tragedy into film*, de Kenneth Mackinnon, *Classical myth and culture in the cinema*, de Martin Wynkler, e *The epic film: myth and history*, de Derek Elley, algumas das raríssimas obras, embora as duas últimas se estendam também à cultura alexandrina, que tratam da tragédia grega no cinema, e às quais, por nunca terem sido publicadas no Brasil, não nos foi dado o acesso devido.

Quanto aos filmes adaptados da tragédia propriamente ditos, não se poderia prescindir, em um exame que pretendesse abarcar como um todo a tragédia grega no cinema, de um olhar acurado sobre a obra do diretor grego Cacoyannis e sua trilogia euripidiana: *Ifigênia (Iphigenia, 1977)*, adaptação da peça *Ifigênia em Áulis*, *As Troianas (Troades, 1971)* e *Electra (Elektra, 1962)*, ambas adaptações das peças homônimas do poeta trágico. Cacoyannis é um dos cineastas que, ao realizar suas adaptações cinematográficas das tragédias gregas, em seu caso, das de Eurípides, observa, mais que a maioria deles, e certamente mais que Pasolini, uma grande fidelidade com relação ao texto original. No entanto, isso não significa dizer que o cineasta realizou uma obra que, a despeito das características imanentes ao cinema, comprometeu-se com uma estreita observância de uma arte cujos princípios são totalmente diversos, num resultado que não se dá em benefício do cinema, nem em benefício do teatro, mas em detrimento das duas artes – o que, cumpre acrescer, ocorre amiudadas vezes em adaptações cinematográficas de obras que foram concebidas para a representação teatral. Cacoyannis, muito ao contrário disso, é um dos poucos cineastas que se atreveu a defrontar o problema da transposição, para as telas do cinema, do coro trágico, conjunto de vozes que, sempre poetando, acompanha a trajetória dramática dos personagens. O resultado do coro trágico, especialmente em *Electra*, é de especial beleza, num desenho e numa coreografia que remetem à linguagem teatral, mas a um só tempo se afirmam segundo uma apropriação deveras poética, lírica e elegíaca do que constitui a linguagem cinematográfica. É possível citar também, em meio às adaptações cinematográficas de tragédias gregas que ganharam vulto nos anos 1960 e 1970, os nomes de Miklós Jancsó, Liliana Cavani e Jules Dassin. O próprio *Édipo Rei*, uma das peças mais encenadas no teatro em todos os tempos, foi filmado, em torno desse



período, por Tyrone Guthrie (*Oedipus Rex*, 1956) e Philip Saville (*Oedipus the King*, 1967).

No que tange, por outro lado, à problemática da tragédia, não propriamente a grega, mas a que reflete visões de mundo as mais diversas, no cinema de Pasolini, no qual o trágico, indubitavelmente, ocupa um lugar de destaque, não nos foi possível fornecer luz suficiente. Em razão de que o termo tragédia, bem como, obviamente, o sentido do que ele evoca, medrou e se expandiu em várias acepções que não mais resguardam o significado do autêntico trágico grego, e que diferenciam-se umas das outras, é que se torna difícil esquinhoar aqui o trágico no cinema de Pasolini como um todo, e esta é tarefa que não nos incumbimos de empreender neste trabalho. Seria tarefa muito profícua, todavia, buscar enquadrar o trágico em Pasolini, presente em muitos de seus filmes, tais quais *Accattone*, *Os contos de Canterbury* e *Pocilga*, segundo a divisão tripartida que Lesky (1971, p.30) propõe para dar conta das concepções de tragédia vigentes no mundo antigo e também no mundo contemporâneo, com o fito de ver se Pasolini se vincula claramente a uma dessas concepções ou se as mistura em sua obra: a visão cerradamente trágica do mundo, em que a destruição figura como algo que inere à natureza do ser humano, de forma que o Mundo é de todo inexplicável, e a sede de uma aniquilação absoluta; o conflito trágico cerrado, em que a tragédia é parte de um todo que lhe confere sentido, sendo uma ocorrência parcial no seio do mundo; por fim, a situação trágica, visão na qual, apesar das forças que se opõem ao homem, pelas quais sua existência se abandona à destruição, a falta de escapatória não é definitiva.

Cumprido voltar, neste ponto, à idéia com que iniciamos nossa exposição – para por fim, proceder a um derradeiro elogio do tema desenvolvido nesta monografia. Foi a pretexto de levar à tela a reviravolta da condição edípica que Pasolini forjou a linguagem visual do filme numa espécie de “língua da poesia” no cinema, fazendo com que, através da subjetiva indireta livre, as imagens que se erguem das profundezas de Édipo se encontrassem com as imagens que provém do exterior, através dos recursos estéticos com que Pasolini fez ver na tela a dor de seu herói e também a sua própria dor, a sua própria visão de mundo, a dele, o artista Pasolini – questão que analisamos principalmente nas secções 2.3 e 4.2 deste trabalho. A ausência, por assim dizer, de aspás ou travessões para enunciar a fala do personagem é impensável no cinema de narrativa clássica, cujo propósito fundamental é o de fazer-se entender clara e inequivocamente pelo espectador. Pasolini, por sua vez, opera oscilações tão súbitas de luz, fazendo um plano mais iluminando seguir-se a outro que o seja bem menos, um

plano de luz amarela seguir-se a outro de luz branca, e este seguir-se a outro de luz vermelha de forma alternada e desordenada, de modo que ou o espectador pensa que algo de muito misterioso e inexplicável ocorre com idéia de sucessão temporal na narrativa do filme, de maneira que se inverte e se baralha a ordem natural, ou deduz que se passa na tela algo de caráter totalmente diverso, e que se relaciona intimamente com o drama interior do personagem, bem como com um cineasta que pleiteia no filme o exercício de sua liberdade poética. Pasolini não é apenas demiurgo de imagens em movimento, como qualquer cineasta, mas demiurgo de imagens poéticas, e, no caso de *Édipo Rei*, imagens poéticas em consonância com o espírito do fenômeno que retratam, a saber, a tragédia grega – para o estudo de ambos os quais, tragédia e cineasta, tivemos a intenção de fornecer, com esta monografia, alguma contribuição.

## BIBLIOGRAFIA

- AMOROSO, Maria Betânia. *A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: S/e, s/d.
- AUMONT, J. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 2002.
- BAZIN, André. *Pour en finir avec la profondeur de champ*. In: "Cahiers du cinema", n.1, p. 17-23, Abril 1951.
- BOLZANI, Roberto. *A hýbris no Édipo Rei*. In: Rapsódia, nº 3, Discurso Editorial, s/d.
- CAMPOS, Vanessa Patrícia Monteiro. *Decifra-me que não te devoro: mitos, ritos e símbolos no cinema de poesia de Pasolini*. In: X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste – SIPEC, 2004. Rio de Janeiro, RJ.
- CANEVACCI, Massimo. *O sincretismo mítico no cinema de Pasolini*. In: *Antropologia da comunicação visual*, p.101-127. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- DE ROMILLY, Jacqueline. *La tragédie grecque*. Vendôme (France): Presses Universitaires de France, 1973.
- EISENSTAI, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1991.
- ESTEVE, Michel (org.). *Pasolini 1: Le mythe et le sacré*. Paris: Lettres modernes Minard, 1976.
- ESTEVE, Michel (org.). *Pasolini 2: Un "cinéma de poesie"*. Paris: Lettres modernes Minard, 1977.
- LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia – ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

PASOLINI, Pier Paolo; ROHMER, Eric. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970.

PASOLINI. *Discurso sobre el plano secuencia – o el cine como semiología de la realidad*. Disponível em: <http://lentecreativo.wordpress.com/2008/05/12/reflecciones-sobre-cine-de-pier-paolo-pasolini/>. Acesso em: 13/06/08.

PLATÃO. *A república*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

PEREIRA, Miguel. *Um olhar sobre o cinema de Pasolini*. In: Alceu, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 14-26, 2004.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. São Paulo: Cultrix, 1977.

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

VIEIRA JR., Erly. *Recortes e rasuras no corpo: sagrado e erotismo no Teorema de Pier Paolo Pasolini*. Anais do 26º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte-MG, setembro de 2003. São Paulo: Intercom, 2003.

WÖLFIN, H. *L'art classique: initiation au génie de la Renaissance Italienne*. Paris: Gerard Montfort, 1989.

## LISTA DE FILMES CITADOS

ACCATTONE, DESAJUSTE SOCIAL (Accattone). Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Itália, 1961. Duração: 120 min.

APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Itália, 1970. Duração: 65 min.

AS MIL E UMA NOITES (Il fiore delle mille e una notte). Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Itália/França, 1974. Duração: 130 min.

AS TROIANAS (Troades). Direção: Cacoyannis. Produção: Grécia/Estados Unidos/Inglaterra, 1971. Duração: 110 min.

DECAMERON (Il Decameron) Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Itália/França/Alemanha, 1971. Duração: 111 min.

ÉDIPO REI (Edipo Re) Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Itália, 1967. Duração: 104 min.

ELECTRA. Direção: Cacoyannis. Produção: Grécia/Estados Unidos, 1962. Duração: 119 min.

GAVIÕES E PASSARINHOS (Uccellacci e uccellini). Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Itália, 1965. Duração: 86 min.

IPHIGENIA. Direção: Cacoyannis. Produção: Grécia, 1977. Duração: 127 min.

MAMMA ROMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Itália, 1962. Duração: 106 min.

MEDÉIA (Medea). Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Itália/França/Alemanha, 1969. Duração: 111 min.

MEDÉIA (Medea). Direção: Lars Von Trier. Produção: Dinamarca, 1988. Duração: 75 min.

OEDIPUS REX. Direção: Tyrone Guthrie. Produção: Canadá, 1957. Duração: 87 min.

OEDIPUS THE KING. Direção: Philip Saville. Produção: Reino Unido, 1967. Duração: 97 min.

O EVANGELHO SEGUNDO SÃO MATEUS (Il vangelo secondo Matteo). Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Itália, 1964. Duração: 137 min.

OS CONTOS DE CANTERBURY (I Raconti di Canterbury) Direção: Pier Paolo Pasolini.  
Produção: Itália/França, 1972. Duração: 110 min.

POCILGA (Porcile) Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Itália/França, 1969.  
Duração: 98 min.

SALÓ, OS 120 DIAS DE SODOMA (Salò o le 120 giornate di Sodoma). Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Itália/França, 1974. Duração: 116 min.

TEOREMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Itália, 1968. Duração: 98 min.