

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

VICTOR LUIZ DA SILVA HENTZY

UM DESTINO IRREMEDIÁVEL?
TRAGÉDIA E POLÍTICA NO *ÉDIPO REI* DE PASOLINI

RIO DE JANEIRO

2023

VICTOR LUIZ DA SILVA HENTZY

**UM DESTINO IRREMEDIÁVEL?
TRAGÉDIA E POLÍTICA NO *ÉDIPO REI* DE PASOLINI**

Monografia submetida à avaliação do Corpo Docente da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para obtenção do título de Licenciado em Letras Português-Francês.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Danielle dos Santos Corpas

RIO DE JANEIRO

2023

A Joventino Luiz Hentzy,
meu pai

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar agradecendo a mesma pessoa a quem dedico essa monografia. Minha entrada na Faculdade de Letras da UFRJ, mudança e permanência no Rio de Janeiro seriam impossíveis sem a ajuda de Joventino Luiz Hentzy, meu pai. Creio que foi também por meio dele que pude ver de perto e muito cedo como o mundo do capital afeta a vida, psíquica e social, das pessoas; vendo e ouvindo suas tragédias cotidianas e outras mais marcantes, como as tantas quedas de poste, choques elétricos que puseram sua vida em risco, acidente de trânsito após dias exaustivos de trabalho e os perigos constantemente à espreita. Sem falar nas dificuldades e limitações que o salário baixíssimo de um eletricitista autodidata impõe. Muito obrigado pela força e determinação que muito me inspiram e por tanto acreditar e confiar em mim.

Aproveito que comecei pela família para agradecer a Andrea Ferreira da Silva, minha mãe, cujo carinho e atenção sempre me deram a certeza de que em momentos de dúvida ou desespero eu teria sempre a quem recorrer e cuja vivacidade e juventude latentes seguem me dando esperança quando nada parece ter solução. Agradeço também a Thárcilo Luiz Hentzy, meu irmão, com quem compartilho os anos de UFRJ, por ensinar a todos que é nas descobertas que a vida avança e que as pedras no meio do caminho não são exatamente problemas, o que importa é o que se faz delas.

Dentre os docentes, começo agradecendo a Danielle dos Santos Corpas, minha orientadora de pesquisa desde o segundo semestre, por cedo confiar no meu trabalho e depois me conceder uma bolsa, pelos aprendizados e trocas nos cursos da graduação e da pós e pela orientação generosa, mais que produtiva e de ignição de independência crítica e investigativa.

Agradeço também, por diversos motivos, Flávia Trocoli, Patrick Gert Bange, Luiz Carlos Balga, Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina, Tatiane França, Rodrigo Ielpo, Maria Lúcia Guimarães de Faria e Carlos Eduardo de Barros Moreira Pires. Aproveito o espaço para dizer um muitíssimo obrigado a todos os professores e professoras que tive no ensino básico, particularmente a Amanda Bittencourt, que tanto me incentivou a seguir o curso de Letras na UFRJ, e a Carlos William Rapozo (Caju), que cedo colaborou com a minha aproximação da esquerda radical.

Aos amigos, começo fazendo um agradecimento mais que especial a Lorraine Santos e Isabelly Simões, primeiras amigas que fiz no Rio e que seguem firmes.

Muito obrigado por ajudarem a vida dos primeiros semestres na cidade e na faculdade a ser muito menos solitária do que poderia ser e pelas trocas que seguem e seguirão vivíssimas. Agradeço também a Alvaro Ramos, João Victor Silva, Leonardo Messias, Lucas Ferreira Alves e Eduarda Pillar pela amizade forte, resistente e sincera, pelas tantas afinidades que compartilhamos e projetos que inventamos juntos. MUITÍSSIMO obrigado também a Stefani Brikalski por ter me mostrado que mesmo no fim da graduação é possível fazer forte amizade, pelas risadas, pelas sessões semanais de filmes, pelas músicas, pelas leituras compartilhadas, por tanto me apresentar sobre artes plásticas e pela companhia diária no último semestre. Amo vocês!

Por fim, agradeço também a outros tantos amigos e colegas que marcaram esses últimos 5 anos, particularmente a Henrique Petito, Francisco Arman Neto, Thiago Franklin, Manoela Villa Verde, Camilla Aveiro, Clara de Moraes Souza e Sofia Soares.

[...]

*Chora aquilo que muda, mesmo sendo
para melhor. A luz
do futuro não cessa um só instante*

*de nos ferir: está aqui, queimando
em cada nosso ato cotidiano,
atormentando até na confiança*

*que nos anima, no ímpeto gobettiano
por estes operários que erguem, mudos,
na zona de um outro combate humano,*

seu farrapo vermelho de esperança.

(Estrofes de “O pranto da escavadeira”, de Pasolini, 1956. In. *Poemas: Pier Paolo Pasolini*, 2015)

RESUMO

Este trabalho visa a identificar as afinidades entre a estética do filme *Edipo Re* (1967), de Pier Paolo Pasolini, e o início da hegemonia do neoliberalismo. A relação justifica-se pela conjunção de temporalidades que o filme apresenta, culminando, em seu fim, na modernidade, especificamente na Bolonha dos anos 1960. Entram aqui não tanto como justificação, mas como caminho de investigação, as intervenções políticas do autor reunidas em seus *Escritos Corsários* (1975), que apresentam análises muito atentas às movimentações políticas, sociais e culturais de seu tempo, bem como certos diagnósticos para o futuro. Nesse último ponto, o célebre “Artigo dos vaga-lumes” (1975) nos foi de grande importância e, por isso, neste trabalho, os comentários a respeito de suas intervenções políticas concentram-se sobretudo nesse texto, tendo os demais apenas um ou outro aspecto comentado com certa brevidade.

Aqui, a análise do vínculo entre a forma do filme, particularmente de sua relação com a estética trágica, e processo social tem por intuito desamararrar certos nós que o filme apresenta e tentar identificar se haveria alguma posição propositiva aos novos tempos que se avizinhavam. Assim, compreendendo o caráter irremediável do destino (que culmina em catástrofe) como marca das tragédias, e vendo o filme do ângulo de suas relações com o processo histórico em curso, a questão que fica é se *Edipo Re* de fato encararia o prognóstico catastrófico dos limites do desenvolvimento das forças produtivas, apontado por tantos autores como dado inevitável ou se haveria, mesmo que minimamente, um horizonte de esperança. Tenta-se identificar ou clarificar tudo isso por meio da economia estética do longa-metragem.

Para isso, atenta-se para a análise do filme, para a leitura de sua fortuna crítica, bem como da obra de Pasolini como um todo, e também a leitura de obras clássicas sobre a tragédia e o trágico e sobre a nova razão do mundo - neoliberalismo, capitalismo tardio ou, se quisermos usar um termo pasoliniano, “novo fascismo”.

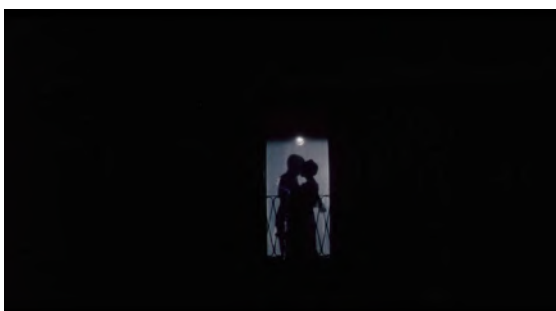
SUMÁRIO

1. Introdução	9
2. Alguns aspectos fundamentais da tragédia grega	16
3. Édipo contra a tradição	19
4. Um destino irremediável?	26
5. Considerações finais	33
6. Referências	36

1. Introdução

Autor de produções artísticas celebradas e de produções intelectuais continuamente revisitadas, mas por vezes controversas, o artista plástico, poeta, romancista, tradutor, jornalista, crítico de arte, editor, teatrólogo e cineasta Pier Paolo Pasolini tem essas duas frentes de trabalho, a intelectual e a artística, entremeadas entre si. No âmbito de seus filmes, dentre tantas obras potentes e admiráveis, uma se destaca na perspectiva deste trabalho de forma ímpar. Trata-se do filme *Edipo Re*, de 1967, em que a convergência dessas duas frentes será pensada.

Como se sabe, de Homero ao filme *Incendies* (2010), de Denis Villeneuve, há diversos trabalhos artísticos que gravitam em torno do mito de Édipo. As peças de Sófocles passaram a ser referência basilar para sua adaptação. No entanto, considerando a originalidade de muitos desses trabalhos, pode ser um equívoco falar em *adaptação*. O filme de 1967 de Pasolini parece ser um desses casos.



Imagens 1 e 2 - *Frames* de *Edipo Re*. Bebê Édipo chora ao ver seus pais, Laio e Jocasta, dançando.

Logo de saída o longa-metragem nos causa certo estranhamento, pois o espectador vê o bebê Édipo recém-nascido já sendo confrontado pelo pai, em um ambiente aparentemente *provinciano*, na Lombardia dos anos 1930. Essa primeira parte é o momento freudiano do filme. Como explicita Sílvia Maria Azevedo (2012), participam dela as figuras centrais do triângulo edipiano (pai, mãe e filho). O desenvolvimento dessa parte ocorre por saltos em que se dá destaque aos episódios básicos de uma narrativa psicanalítica: nascimento do bebê, relação com a mãe, ciúmes do pai e a punição da criança pelo progenitor. Em seguida, nos deparamos com um ambiente *arcaico*, o monte Citerão, onde Édipo é deixado para ser morto, mas acaba sendo salvo.



Imagens 3 e 4 - *Frames* de *Edipo Re*. Primeiras cenas do ato *arcaico* do filme. À esquerda, Édipo é carregado para ser assassinado. À direita, Édipo está adulto em Corinto.

Na sequência seguinte, o vemos mais velho, em Corinto, e daí em diante, do ponto de vista da trama, o que se segue é muito semelhante ao que lemos em Sófocles (exceto pela fuga de casa, o encontro com Laio na estrada e o confronto com a esfinge, episódios que, em Sófocles, são apenas citados em razão do início *in media res* da peça). A passagem da segunda para a terceira parte do filme se dá por um corte de cena repentino, em que, após furar os olhos, Édipo é lançado em uma Itália *moderna*, a Bologna dos anos de 1960, vagando cego com Ánguelos (o mensageiro) por ruas repletas de trânsito de carros incessante, pessoas vestindo trajes modernos e fábricas.



Imagens 5, 6 e 7 - *Frames* de *Edipo Re*. Ambientação moderna na terceira parte do filme.

Diferentes aspectos próprios da obra pasoliniana contribuem para a crítica ao trágico e a relação entre o filme e o processo histórico. Aspectos que poderiam ser

condensados no caráter anti-naturalista¹ do filme, pois se pensarmos na distinção feita por Ismail Xavier entre opacidade e transparência, *Edipo Re* opera na lógica da opacidade, possibilitando um distanciamento crítico do espectador, já que o efeito-janela² não se apresenta em sua plenitude, diminuindo, dessa forma, a identificação do espectador com o mundo construído na tela. A representação do oráculo e da esfinge, por exemplo, assim como as cenas de violência, corroboram essa afirmativa. A sequência do ataque de Édipo a Laio e sua comitiva ou a cena da esfinge chegam a ser irrisórias se um olhar anti-naturalista frente ao cinema não for adotado.



Imagens 8 e 9 - *Frames* de *Edipo Re*. À esquerda, plano com o oráculo no centro. À direita, segundo plano em que a esfinge aparece.

Outras características do filme relevantes para a discussão que este trabalho propõe são o trabalho com atores não profissionais, diálogos e falas breves e a já citada divisão em três partes e tempos. A passagem do segundo para o terceiro ato é a mais relevante para este texto, pois coloca planos marcados por representações e uma cosmovisão *arcaicas* em confronto com planos de um mundo *moderno*. Há, portanto, uma dialética temporal no filme.

Assim, além de trabalhar a dialética como algo inerente ao trágico, ou seja, presente em sua ação, Pasolini a utiliza como procedimento de composição, forma de pensar o trágico criticamente, pois a dialética temporal no filme funciona como uma ferramenta investigativa - e, como veremos mais à frente, por essa relação crítica com o trágico, ele é capaz de pensar também criticamente o processo social e econômico em curso no mundo do capital. Nesse ponto, é importante lembrar que Pasolini tinha um

¹ Aqui, o termo “naturalista” não é empregado como referência à estética de escritores como Émile Zola, mas do modo como o faz Ismail Xavier (2019, p. 41-42) para caracterizar principalmente o cinema de matriz hollywoodiana, para fazer referência a uma representação que pretende criar imagens-movimentos completamente plásticas, um mundo autônomo que é, em sua aparência, idêntico ao real.

² Como explicita Xavier (2019, p. 9), há o efeito-janela “quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera - este é construído mas guarda a aparência de uma existência autônoma”.

declarado interesse intelectual pelo mundo real e via no cinema a melhor ferramenta para sua compreensão, como afirma Maria Betânia Amoroso: “era a realidade seu objeto último e único” (AMOROSO, 1997, p. 16).

O diretor italiano rejeitava completamente a noção burguesa de progresso, o que vai ao encontro da conjunção do *arcaico* e do *moderno* no filme de 1967. Seria uma forma de criticar a Itália *moderna* que, mesmo após o *boom* econômico do fim dos anos 1950 - o qual, aliás, diferente de muitos sociológicos, Pasolini não enxergava com otimismo -, não abriu mão de tantos aspectos regressivos, reminiscências da Democracia-Cristã no poder, da influência e perpetuação da Igreja enquanto instituição que mantinha relações com o Estado e da *Italietta*, termo que Pasolini utilizava para designar o caráter provinciano, pequeno-burguês, racista e discriminatório da Itália. Nesse ponto, é interessante não se esquecer que os primeiros minutos do filme parecem se passar em um ambiente *provinciano*³. Ainda sobre a crítica à noção burguesa de progresso, vale lembrar de Édipo cego vagando por uma Itália do capitalismo tardio, imagem *moderna* em confronto com o *arcaico* que a precede e que não deixa de constituí-la.



Imagens 10 e 11 - *Frames* de *Edipo Re*. Ambientação provinciana na primeira parte do filme.

A soma do *arcaico* ao *contemporâneo* em Pasolini funcionaria como imagem dialética [*das dialektische Bild*] benjaminiana, o que, segundo Didi-Huberman (2011, p. 46), é uma noção intermitente que se destina a compreender de que forma os tempos se tornam visíveis.

No presente da produção do longa, há o recrudescimento das contradições do capitalismo. Pode-se afirmar, inclusive, que é o contexto de alguns precedentes que vão

³ É importante fazer um adendo, aqui, sobre o “profundo respeito de Pasolini pela cultura camponesa, vital, rica, diversificada, e a familiaridade com seus significados e símbolos” (AMOROSO, 2002, p. 17) e lembrar seu interesse pelo dialeto friulano, por exemplo. Provas de uma mente que era capaz de enxergar o mundo dialeticamente e reconhecer a diferença entre atraso e tradições.

levar ao atual estágio do mundo do capital, como a crise do fordismo após o período conhecido como *austerity*⁴, resultado do declínio do formato capitalista que estava em vigor desde a crise de 1929, levando também à crise as políticas de bem-estar social e, de um modo geral, a falácia do equilíbrio entre acumulação do capital e asseguuração social.

É nesse momento que as ideias neoliberais ganham corpo e são postas em prática. Se elas já vinham sendo fomentadas desde os anos 1930, com origem no Colóquio Walter Lippmann (1938)⁵, após a crise de 1973 encontram um contexto em que a sua recusa ao liberalismo social (ou novo liberalismo) ganha relevância⁶. Em um primeiro momento, os grandes centros capitalistas seguem aplicando a cartilha keynesiana para, sem sucesso, lidar com a crise. Em 1979 o programa neoliberal passa a ser aplicado com peso, com o acrônimo TINA (*There is no alternative*) imposto por Margaret Thatcher e seu plano econômico⁷ - que, apesar de falacioso, dominou o imaginário mundial, principalmente das classes rebaixadas, disseminando ideias como as do “homem econômico” e do “empresário de si”; naturalizando ainda mais as explorações - com enfraquecimento da organização sindical e queda da realização de greves, aumento do desemprego e contenção de salário - e fazendo crer que a única solução seria recolher as migalhas que o neoliberalismo deixa atrás de sua busca predatória por lucro e manutenção de poderes que acarretam tantas catástrofes. Logo, parafraseando Joachim Hirsch, olhar para o futuro não prevê mais esperança (como

⁴ Período de crise econômica, após a guerra do Yom Kippur (6 a 26 de outubro de 1973), devido ao aumento do preço do petróleo. Na Itália, até mesmo transitar de carro aos domingos foi proibido.

⁵ Frequentemente, a criação da Sociedade Mont Pèlerin (1947) e o texto *O caminhos da servidão* (1944), de Friedrich Hayek, são citados como origem do neoliberalismo. Porém, como mostram Pierre Dardot e Christian Laval (2016), isso é um erro, pois, na verdade, a origem dá-se no Colóquio Walter Lippmann, organizado por Louis Rougier e realizado durante cinco dias - entre 26 e 30 de agosto de 1938, em Paris, no Instituto Internacional de Cooperação Intelectual (antecessor da Unesco). Dardot e Laval mostram ainda que foi a teorização de um intervencionismo liberal que gerou o colóquio. Assim, o evento mostra-se não apenas como um registro de nascimento, mas apresenta também um caráter revelador, levando em conta que, erroneamente, volta e meia o liberalismo clássico e o neoliberalismo são caracterizados pela ausência de intervenção do Estado.

⁶ É importante ressaltar que, no contexto do Colóquio, nem todos encaravam o liberalismo social como culpado dos problemas que o modelo econômico liberal apresentava. Aliás, no evento, ainda não havia distinção entre o “novo liberalismo” - o de recorte keynesiano - e o “neoliberalismo”, havia participantes que defendiam ideias próximas deste e outros próximos daquele, como Louis Marlio, fazendo referência a um “liberalismo social”, e Bernard Lavergne, abordando um “socialismo liberal”. Segundo Dardot e Laval, é o que mostra Serge Audier em *Le colloque Lippmann. Aux origines du néo-libéralisme* (2008). As disputas de ideias, de um modo geral, davam-se em dois campos: de um lado, aqueles que viam na traição aos princípios do liberalismo clássico a causa do caos (particularmente Von Mises, Hayek, Robbins e Rueff), do outro lado estavam aqueles que acreditavam que o liberalismo clássico era o problema (como Rougier, Lippmann e os alemães ordoliberalis).

⁷ O filme de Pasolini antecede em apenas doze anos a entrada de Thatcher no poder e em oito como líder da oposição. A crise do modelo fordista, por sua vez, começou a se dar já nos anos 1960.

queriam fazer crer os liberais-capitalistas que enganavam as forças sociais que ameaçavam seus lucros), mas insegurança e medo.

Em alguma medida, *Edipo Re*, em sua relação com a matéria histórica, parece antecipar muito do que foi observado por Pasolini, oito anos após o lançamento do filme, no célebre artigo “Il vuoto del potere in Italia” [O vazio de poder na Itália], mais conhecido como “O artigo dos vaga-lumes” (1975). Nesse texto, ele afirma que foi a partir de uma catástrofe ecológica, o desaparecimento dos vaga-lumes, datado pelo autor como ocorrido por volta de dez anos antes, que identificou uma alteração fundamental na política e economia da Itália e do mundo. Hoje sabemos que os vaga-lumes não desapareceram efetivamente, mas é fato que espécies em extinção, entre outras catástrofes ecológicas, tornam-se cada vez mais recorrentes. Não à toa Pasolini relaciona essa alteração específica com uma alteração sistêmica, pois, como John Bellamy Foster observa, seguindo Thorsten Veblen, “a transição da livre concorrência para a era das corporações monopolistas gerava imensas implicações para o meio ambiente” (2012, p. 92). No âmbito dessa transição, Pasolini também identificou a crise do modelo liberal. Apesar de não a nomear, salta aos olhos no emprego do termo “bem-estar” no seguinte trecho do artigo: “Ninguém podia supor a realidade histórica que viria a ser o futuro imediato, nem identificar aquilo que então se chamava ‘bem-estar’ com o ‘desenvolvimento’ que, pela primeira vez, realizaria na Itália plenamente o ‘genocídio’ de que Marx falava no Manifesto” (PASOLINI, 2020, p. 164).

Cinco décadas depois, sabemos que as previsões que Pasolini sublinhara, com lastro no Manifesto Comunista, confirmaram-se com a crise de 1973, levando à queda do novo liberalismo e de seu estado de bem-estar social. E, entre o fim dos anos 80 e início dos anos 90, a queda do bloco socialista, em vez de confirmar a vitória do capitalismo, atestava seus limites e o auge de sua crise, como defendeu Robert Kurz (1993 [1991]), compreendendo as relações de produção da URSS e da Alemanha oriental como partes do sistema produtivo capitalista global. Assim, “a feição inviável que o desenvolvimento das forças produtivas tomou, levando o capitalismo ao impasse, confirma o prognóstico central de Marx”⁸ (SCHWARZ, 2014 [1999], p. 229).

⁸ No entanto, outro prognóstico de Marx, pela ótica de Kurz, foi posto em questão. Se se acreditava que o limite do desenvolvimento das forças produtivas levaria o proletariado a suprimir a burguesia e a propriedade privada dos meios de produção, com a incorporação da ciência ao processo produtivo, a classe trabalhadora perde força em diversos âmbitos. Fala-se mesmo no fim do proletariado, categoria substituída pelo conceito kurziano de “sujeitos monetários sem dinheiro” (KURZ, 2008).

Pasolini não era exatamente um cientista social ou político, apesar de ter sido um intelectual com um olhar astuto para o mundo à sua volta. Portanto, em seus artigos de intervenção, não há o emprego do termo “neoliberalismo”, que já era usado antes do Colóquio Walter Lippmann - por Pierre-Etienne Flandin, por exemplo, no jornal *Le temps* de 25 de outubro de 1933⁹. Na verdade, fazendo face ao fascismo dos anos 1930 e 1940 e ao caráter fascista da Democracia-Cristã¹⁰ na Itália, ele nomeia essa mudança como “novo fascismo”¹¹. Esse momento é marcado por um vazio de poder na Itália, pois, apesar dos dirigentes da democracia-cristã no poder, um “verdadeiro poder procede sem eles” (PASOLINI, 2020, p. 168). Pelas afirmações de Pasolini, esse poder é algo maior, que extrapola as questões políticas da Itália e leva a um processo de standardização que já acometia boa parte do mundo, imposto pelo que ele chama de “poder de consumo”. O que, a partir das leituras de hoje sobre esse processo de mudança, pode-se identificar como fruto do fenômeno do neoliberalismo:

essa racionalidade governamental, essa normatividade e esse imaginário que se originam da premissa de que o mercado é o modelo para todas as relações sociais, o que demonstra uma sociabilidade marcada pela concorrência e a crença de que tudo (e todos) pode(m) ser negociado(s) (CASARA, 2021, p. 44).

É importante frisar que, apesar de Pasolini se concentrar na situação italiana, ele observa uma alteração que pouco a pouco ganha estatuto global. Um trecho de “O artigo dos vaga-lumes” evidencia isso: “Não estamos mais, como todos sabem, diante de ‘novos tempos’, mas sim de uma nova época da história humana” (PASOLINI, 2020, p. 165).

⁹ Vide Garessus, 2018. Em 1934, o termo é também retomado por Gaëtan Pirou em *La Crise du Capitalisme*.

¹⁰ Partido dominante na Itália do século XX. A Democracia Cristã venceu as eleições legislativas de 1946 a 1992.

¹¹ Em outros artigos do livro *Escritos Corsários* (2020 [1975]), Pasolini vale-se também do termo “Novo Poder” ou “neocapitalismo”.

2. Alguns aspectos fundamentais da tragédia grega

Antes de a relação entre essa nova época da história humana e o *Edipo Re* ser abordada mais detidamente, é importante mencionar algumas características que, em geral, a tradição crítica reconhece como próprias das tragédias, de modo a formar uma base para refletir sobre a especificidade do caráter trágico do filme. Para isso, recorre-se ao trabalho de Jean-Pierre Vernant, helenista preocupado, entre outras coisas, com a esfera social da tragédia. Apesar de a abordagem de Vernant diferenciar-se da que este texto enseja - pois, como ele próprio diz no prefácio de *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* (2014), uma de suas perspectivas é a sociologia da literatura - muito do que se associa à tradição trágica está presente em seus trabalhos. Além disso, ele evidencia os resultados das mudanças no quadro social grego para a história do gênero trágico e vice-versa¹².

Uma das características mais marcantes e indelévels, apesar de ter se alterado ao longo do tempo, é a figura do herói. Na tragédia clássica, trata-se de uma personagem individualizada, pois era representada por um único ator (em contraste com o coro, coletivo), mas não individual, não um sujeito psicológico. Pode-se colocar nesses termos porque o personagem heróico naquele tempo encarnava o Estado¹³ e, como destacado por Vernant (2014, p. 2), a máscara o integra na categoria social e religiosa dos heróis¹⁴, que remonta ao passado longínquo de uma Grécia lendária, de modo que se conjugam dois momentos históricos.

Em uma espécie de jogo dialético, há um embate, ressaltado por suas diferenças, entre o herói e o coro. Este se disfarçava, não se mascarava como aquele, e tratava-se de uma personagem coletiva, anônima, composta por um colegiado de

¹² Para Vernant, há uma relação de reciprocidade entre o real e o literário. Ele afirmou que “A própria consciência trágica nasce e desenvolve-se com a tragédia. É exprimindo-se na forma de um gênero literário original que se constituem o pensamento, o mundo, o homem trágicos” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2014, p. 9).

¹³ Não à toa, apesar de a tradução mais corrente do título da peça (*Oidipous Tyrannos*) ser “Édipo Rei”, uma possível tradução seria também “Édipo Tirano”, compreendendo que “tirano”, ao contrário do que o vocábulo costuma significar hoje, fazia referência a uma figura que, como o herói, ascendia a uma posição de poder, como a de um rei, não através da descendência legítima, mas através de suas ações, de suas proezas. Além disso, segundo Vernant, “a solução do drama [...] jamais é dada pelo herói solitário e traduz sempre o triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática” (Idem, p. XXI).

¹⁴ Figura de outra época, “a quem sempre é mais ou menos estranha a condição normal do cidadão” (Idem., p. 2).

cidadãos, encarnando, em alguma medida, o debate público próprio da *pólis* daqueles tempos. Vernant vai um pouco mais além nessas diferenças e, pensando nos aspectos formais do texto, afirma que o herói, expressando-se, em geral, em diálogo, paradoxalmente, apresentava uma métrica mais próxima da prosa, enquanto o coro de fato cantava, expressando-se em versos. Nesse canto trágico do coro, a exaltação das virtudes exemplares do herói não era mais comum, como o era no passado. “No novo quadro do jogo trágico, portanto, o herói deixou de ser um modelo; tornou-se para si mesmo e para os outros, um problema” (VERNANT, 2014, p. 2). Um problema exatamente por encarnar um passado que não se consegue superar por completo, pois está longe o suficiente no tempo para ser elaborado e confrontado com o presente, mas muito próximo para que a Grécia das *ágoras*, dos espaços públicos e do envolvimento cívico com as questões políticas da *pólis* o suplante.

Isso se deve à manutenção da relação com o divino no cotidiano, apesar de nesse momento haver uma afinidade maior com deuses mais próximos do povo, como o estrangeiro Dionísio,¹⁵ e apesar de o cidadão grego “ter experiências de si mesmo enquanto agente mais ou menos autônomo em relação às forças religiosas que dominam o universo” (Idem, p. 22). Essa tensão entre cidadãos que dirigem os negócios do Estado, tornando-se cada vez mais individuais e responsáveis, e a relação com os deuses que ainda se faz presente no cotidiano é mais um aspecto histórico e trágico importante.

Vernant aponta também que Louis Gernet mostrou a importância do pensamento social da cidade para a matéria que constitui a tragédia, particularmente o pensamento jurídico, identificando vocabulário técnico do direito na obra trágica, e sabe-se que *Édipo Rei* de Sófocles, por exemplo, compõe-se inteiramente como uma espécie de tribunal. Na sociedade daquele tempo, no entanto, a instituição dos tribunais era bastante recente, e os gregos não tinham ideia de um direito absoluto. Na verdade, de um lado, o direito constituía a autoridade de fato, apoiando-se na coerção, do outro lado, estavam em jogo as potências sagradas, a justiça e a necessidade dos deuses. Essa dialética entre a razão humana e a necessidade divina é flagrante na tragédia clássica.

¹⁵ Dionísio, inclusive, teve um papel importantíssimo no surgimento da Tragédia. Apesar de raros mitos o terem como tema, era nas festas dionisiacas urbanas (ou grandes dionisiacas) que, em geral, as tragédias eram representadas. Segundo Albin Lesky (2019, p. 76), as tragédias sempre estiveram vinculadas ao teatro de Dionísio. Além disso, no espaço de encenação, no centro da *orkhestra* circular ficava a *thyméle*, altar redondo de Dionísio. Se se retrocede aos primórdios do gênero, especula-se, através do capítulo IV da *Poética* de Aristóteles, que o gênero tem origem nos cantores de ditirambo, canto religioso que era dedicado ao deus Dionísio.

Édipo, ao longo da busca pelo assassino de Laio, acredita estar buscando a justiça dos homens, mas, no fim, ele também concretiza o destino imposto pelos deuses, consequência da justiça divina pelos delitos dos Labdácidas. Inclusive, é interessante notar que Sófocles parecia crer que havia dois *nómoi*,¹⁶ um advindo dos deuses (*thêmis*) e outro da sociedade humana (vide CAIRUS, 2004).

Nessa relação entre a razão humana e a vontade divina, a tragédia encena uma questão latente na Grécia de seu tempo: o lugar da culpa e da responsabilidade. Nesse momento, o cidadão é apenas “mais ou menos senhor dos seus atos” (VERNANT, 2014, p. 22), pois mantém uma relação de impotência frente ao divino. Logo, até que ponto ou a partir de que ponto os sujeitos gregos eram responsáveis por suas ações? Segundo Vernant:

O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde eles assumem seu verdadeiro sentido, ignorado do agente, integrando-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa (Idem, p. 23).

Assim, vê-se que a tragédia ática confronta valores antigos, ainda incrustados na sociedade grega do século V a.C, com os novos modos de pensamento que, inclusive, marcam o surgimento do direito na cidade, um sistema jurídico ainda em elaboração, e não elaborado como em Roma.

¹⁶ *Nómos*, apesar de sua pluralidade semântica, é uma palavra que, em geral, traduz-se por “lei”.

3. Édipo contra a tradição

Em todos esses aspectos apontados, percebem-se antinomias¹⁷, atestando, assim, a postulação de Peter Szondi segunda a qual o trágico é dialética¹⁸. Apesar da insistência de muitos helenistas em falarem em uma tradição trágica, segunda a qual o gênero incluiria apenas obras ou feitos que apresentassem uma economia interna com características específicas e quase inalteráveis, a marca da dialética parece ser um dos poucos fatores que de fato atravessa toda a produção trágica. Decorre dessa dificuldade em enquadrar o trágico em um conjunto de fatores internos permanentes a dificuldade em definir o que é o trágico. O próprio Albin Lesky, apesar de recorrer com frequência ao que se entende por “tradição”, afirma no clássico *A Tragédia Grega* (2019 [1966]) que “É da natureza complexa do trágico o fato de que, quanto maior a proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição” (2019, p. 21).

Desse modo, contra a perspectiva de muitos teóricos de seu tempo, para os quais o trágico era aquilo que se perpetuava há centenas de anos e que, entre outras coisas, só poderia ser atribuído a acontecimentos sofridos por sujeitos das mais altas classes - ou seja, a tragédia, para sê-lo, não deveria perder seu caráter “elevado”¹⁹ - Raymond Williams, em *Tragédia moderna*, com o interesse de atribuir o adjetivo “trágico” a catástrofes sofridas pela classe trabalhadora e todos os grupos rebaixados,

¹⁷ Resultando em síntese ou não. Ressoa, desse modo, a perspectiva de Hegel e Marx sobre a dialética, pois os dois rejeitavam a tríade ficteana (tese - antítese - síntese). Aliás, é interessante lembrar que foi a partir de uma peça trágica de Sófocles, *Antígone*, que Hegel começou a abordar a dialética. Para além disso, ressoa também o conteúdo da carta de Goethe ao Chanceler Von Müller, em que aquele afirmava ser necessária a ausência de síntese, reiterada por Albin Lesky em *A tragédia grega*: “Todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (LESKY, 2019, p. 31). Ainda segundo Lesky, a falta de solução para o conflito tornou-se o ponto central para a realização do trágico sob o ponto de vista de teorias modernas (Idem, p. 35). Por fim, retomando a interpretação de Gianni Scalia do discurso pasoliniano, Amoroso afirma que o último período das pesquisas de Pasolini “se teria caracterizado [...] por uma série infundável de perguntas que tentavam flagrar as contradições em processo, tese e antítese sem síntese” (1997, p. 64).

¹⁸ “no meu trabalho não se trata da dialética do trágico, mas do trágico como dialética” (SZONDI, 2004, p. 10). Também Jean-Pierre Vernant, em alguns de seus textos, deixa entrever a dialética como algo que não se separa do trágico. Apesar de não usar o termo, ele recorre a palavras como *ambiguidade*, *dualidade*, *tensão* – bem como Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão* (2011), utilizava o termo *paradoxo*. Mas pode-se perceber que os processos que se caracterizam através dessas palavras são, na verdade, dialéticos. Vernant chega a dizer que a lógica da tragédia é um “deslizar de um sentido para outro, tomando, é claro, consciência de sua oposição, mas sem jamais renunciar a nenhum deles” (2014, p. 15).

¹⁹ No capítulo II da Poética, Aristóteles defende que o caráter de quem age determina a diferença entre a tragédia (elevado) e a comédia (baixo), “esta quer fazer a mimese de homens piores que os de agora; aquela, de melhores” (GAZONI, 2006, p. 37).

compreendia que a tradição não é o passado. Trata-se, na verdade, de uma leitura sobre o passado que tem caráter ideológico. Dessa forma, o crítico galês não encarava o trágico como um conjunto de características permanentes que estabelecem uma ordem estética, mas considerava que há, na verdade, uma continuidade trágica. Em outras palavras, a forma da tragédia e seu conteúdo, relacionando-se com as experiências de cada tempo, alteraram-se ao longo dos séculos, bem como o que se entende por trágico.

No *Edipo Re* de Pasolini, como dito, a segunda parte acompanha a vida adulta do herói, de sua saída de Corinto até o momento em que fura os próprios olhos, e segue a mesma história apresentada por Sófocles. Está no filme, inclusive, a consulta de Édipo ao oráculo, cena que em Sófocles assume uma forma épica, ou seja, é apenas relatada. Além disso, ainda na segunda parte do longa-metragem, Édipo também cria uma espécie de tribunal após a chegada do miasma a Tebas. Esses são alguns aspectos que evidenciam a tensão entre racionalidade e tradição mítico-religiosa, explicitando também semelhanças do longa-metragem de Pasolini com a tragédia clássica. Porém, é importante averiguar se do ponto de vista dialógico isso se mantém. Pode-se observar, ao longo do filme, que os personagens se referem aos deuses mais de uma vez, fato que ratificaria a hipótese da manutenção desses aspectos *clássicos*. No entanto, há um dado que os contradiz, que se aproxima dos sujeitos *modernos*, plenamente racionais e dotados de vontade própria, o que seria impossível numa Grécia em que as necessidades dos deuses eram tão determinantes que não havia vocabulário próprio para a categoria da vontade. No filme, por sua vez, em mais de um momento, vemos alguns personagens utilizando verbos como *volere* (“querer”).

No que concerne à oposição entre coro e herói, no filme, aquele se manifesta através dos cantos populares, mas, como o próprio Pasolini afirmou em uma entrevista, trata-se de um “canto incessante, contínuo e distante” (PASOLINI, 1969, p. 126 apud DUARTE, 2014, p. 328), ou seja, não se trata de um canto verbalizado como na tragédia clássica. Portanto, desse ponto de vista, no filme também não parece haver uma exaltação à figura do herói. Mas, nesse caso moderno, mais importante do que isso é o próprio desvanecimento do coro que, como se sabe, desaparece na tragédia moderna. Apesar de o filme de Pasolini não atingir esse extremo, o coro aparece de forma extremamente enfraquecida, ele não opina, não reflete, não intervém. Como afirmou Raymond Williams, “Não é circunstancial que, à medida que essa singular cultura se modificava, o coro tenha sido o elemento crucial da forma dramática que foi

enfraquecido e finalmente descartado” (WILLIAMS, 2002, p. 37-38). No filme, o enfraquecimento do coro relaciona-se com um momento histórico específico, um momento em que o sistema capitalista se acirra junto com as contradições e catástrofes que o acompanham, recrudescendo e multiplicando mazelas particularmente para as classes rebaixadas e outros grupos marginalizados, ou seja, para a parte mais numerosa do coletivo, que o coro encarnava.

Ainda nesse sentido, de oposição à estética trágica tradicional, não há práticas *ob scaena*, ou seja, aquelas que na antiguidade não poderiam ser expostas sobre o palco e, por isso, eram contadas pela via épica da tragédia. No filme, nada é apenas contado²⁰. Vê-se o ataque de Édipo à comitiva de Laio - apesar de, em dado momento de agressão, a luz impor-se sobre a lente da câmera, impedindo que visualizemos um dos ataques do jovem Labdácida aos soldados de seu pai -, vê-se Édipo na cama, aos beijos, com Jocasta, vê-se Édipo furando os próprios olhos... E, se em Sófocles, é pela astúcia que Édipo conquista Tebas, desvendando o enigma da esfinge, em tempos de normalização de absurdos, é pela violência que Édipo passa a ser rei, matando a esfinge - apesar de não vermos a morte da esfinge, vemos o personagem heróico a atacando. Em outras palavras, tudo aquilo que a tragédia clássica pretendia resguardar do palco, como ações de sexo ou violência, no filme é exposto. Há, na verdade, um número relevante de ações expostas, o que imprime no longa, aliás, um ritmo frenético²¹.

Por outro lado, há um dado que aproxima o filme da tragédia clássica. É inegável que o tratamento sério do sofrimento de um homem sem posição é uma característica destacável da tragédia moderna, mas, como o próprio Williams diz, há “tanto ganho quanto uma perda” (Idem, p. 75), pois esse herói passa a encarnar a vida privada, o aspecto coletivo e público se perde. Em Pasolini há a manutenção do herói como uma figura que encarna o Estado, e não como uma figura completamente individualizada, que é, como dito, o caso da tragédia moderna. No filme, tal como em Sófocles, Édipo torna-se o principal representante de Tebas e empenha-se em resolver um problema que é comum a toda comunidade tebana, o miasma. Dessa forma, o filme mantém, apesar do desvanecimento do coro, um pouco do caráter geral e público que a tragédia clássica tendia a ter.

²⁰ Agradeço a Flávia Trocoli por ter me chamado atenção para isso no IX Claro Enigma.

²¹ Nesse ponto, dentre outros que se poderia elencar, o filme difere de *Medea* (1969), que tem ritmo parcimonioso.

Parece que a adesão e recusa a certa estética trágica, se levarmos em conta o aspecto trágico de tempos neoliberais que será abordado mais detidamente alguns parágrafos abaixo, figura um movimento de ser e não ser que marca o neoliberalismo. Essa instabilidade, que concentra em seu cerne a hipocrisia dos ideólogos do neoliberalismo e de seus defensores, pode ser apontada em dois processos. O primeiro diz respeito ao fato de que mesmo os partidos que se dizem de esquerda seguem, por imposição de contexto ou cretinice, um tomário e práticas políticas neoliberais. Os projetos sociais-democratas dos anos 80²² falharam, forçados pelos mercados financeiros internacionais a reorientar-se para uma política mais próxima da ortodoxia neoliberal, “com prioridade para a estabilidade monetária, a contenção de orçamento, concessões fiscais aos detentores de capital e abandono do pleno emprego” (ANDERSON, 2000, p. 13). Como mostra Perry Anderson, proporções maiores desse padrão podem ser identificadas na Nova Zelândia e Austrália daqueles anos, em que “Sucessivos governos trabalhistas ultrapassaram os conservadores locais de direita com programas de neoliberalismo radical” (Idem, p. 14).

Joga-se, assim, em dois campos: um discurso que parece desejar, por reformas políticas - já que falamos de projetos sociais-democratas e não socialistas - o apaziguamento das contradições de nosso tempo, com o abrandamento das diferenças de classes, raça e gênero, mas os emissores desse discurso, uma vez no poder, implementam práticas que reforçam as tragédias cotidianas e o caráter trágico de hoje. Perry Anderson (2000, p. 14) aponta que, no fim dos anos 1980, entre os países da OCDE, apenas Suécia e Áustria e, do outro lado do mundo, o Japão, resistiam à tendência neoliberal.

O outro processo é de êxito e, ao mesmo tempo, fracasso do programa neoliberal. O neoliberalismo, ao lidar com a crise dos anos 1970, conseguiu realizar deflação (de 8,8% para 5,2% entre os anos 1970 e 1980), aumentar os lucros (4,2% para 4,7%), aumentar o desemprego, duplicado entre 1970 e 1980, e conter salários, com a derrota do movimento sindical²³. Por outro lado, não conseguiu a “reanimação do capitalismo avançado mundial” pela restauração de “taxas altas de crescimento estáveis, como existiam antes da crise dos anos 70”. Em outras palavras, aumentaram-se os lucros, mas os investimentos não tiveram o crescimento vertiginoso que tiveram no

²² O de Mitterrand na França, por exemplo, com a política de austeridade de Delors, em 1983.

²³ Esses dados foram também retirados de Anderson (2000).

passado. “Entre os anos 70 e 80 não houve nenhuma mudança - nenhuma - na taxa de crescimento, muito baixa nos países da OCDE. Dos ritmos apresentados durante o longo auge, nos anos 50 e 60, restam somente uma lembrança distante” (Idem, p. 15).

Assim, o longa-metragem de Pasolini teria um caráter revelatório do futuro próximo, configurando-se, em sua forma, como uma espécie de oráculo do que estava por vir. Como um diagnóstico futuro semelhante ao que encontramos, poucos anos depois, no “Artigo dos vaga-lumes”. Aliás, Amoroso caracteriza Pasolini como “*diagnosticador* dos tempos que viriam” (2002, p. 12).

Essas afirmativas podem, nessas palavras, parecer algo contingente e abstrato, mas, se considerarmos que o modelo fordista começa a entrar em crise nos anos 1960 - apesar da crise do “novo liberalismo” efetivar-se nos anos 1970 -, essa oscilação entre sucesso e insucesso político-econômico já se mostrava um dado a ser interpretado.

O vai-e-vem entre adesão e recusa do trágico, na perspectiva deste trabalho, instala-se pelo fato de a tragédia estar pulverizada, levando-se em conta a distância de sua origem e as mudanças posteriores realizadas pela tragédia burguesa, mas, ao mesmo tempo, ser determinante em um momento genuinamente trágico. Aliás, uma descrição sucinta de Rubens Casara (2021) sobre o momento neoliberal parece trágica por excelência. Segundo o autor, no neoliberalismo, o caos reina em meio à crença de que não há alternativas, as pessoas veem que algo está errado, mas não sabem o que fazer, parecem ignorar que é possível mudar o mundo. Ora, essa impotência para a alteração do real, apesar de haver um impulso por mudança, como se houvesse uma força maior, além da própria realidade a se lidar, que impõe esse estado de impotência, não é, *grosso modo*, a mesma situação pela qual passaram Édipo e tantos outros heróis trágicos? Obviamente o contexto social e histórico é completamente diferente, mas parece haver uma estrutura de sentimento semelhante.

Muito antes de Casara, e com um olhar muito lúcido para o presente, Adorno faz uma observação parecida, em que explicita a relação entre mito e os novos tempos. Afirma ele em “Capitalismo tardio ou sociedade industrial”: “A tão deplorada falta de maturidade das massas é apenas o reflexo do fato de que os homens continuam não sendo senhores autônomos de sua vida; tal como no mito sua vida lhes ocorre como destino” (1994, p. 67).

O já citado Raymond Williams também compreendia a atualidade como particularmente trágica e, em sua crítica à tradição, mostra que, na verdade, o mundo ordenado que há na superfície das tragédias emerge de uma completa desordem e, assim, ele observa uma relação entre tragédia e revolução. É inegável que o capitalismo - e aqui obviamente ele está pensando a partir da tragédia moderna - aparenta revestir-se de ordem, mas por trás dessa máscara há uma total desordem. O processo revolucionário, por sua vez, parte dessa desordem e, muitas vezes, constitui-se de algo que podemos caracterizar como desordenado, como a violência e todo percurso complexo que lhe é inerente, para atingir uma verdadeira ordem. Iná Camargo Costa, no prefácio da edição brasileira de *Tragédia Moderna* (2002), explicita que “Outro aspecto da tragédia de nosso tempo é a incompreensão dessa dialética. Decorre desse diagnóstico uma tarefa artística revolucionária: a exposição da verdadeira desordem” (COSTA, 2002, p. 16)

De um modo nem um pouco explícito, o filme de Pasolini, através de sua forma, consegue expor a desordem de seu tempo, que, com o capitalismo tardio, multiplicava suas contradições catastróficas, cada vez mais acirradas no presente.

...

Em suma, a oscilação entre trágico e “não-trágico” - ou crítica à tradição trágica - parece afinar-se à contradição entre a enorme distância no tempo desde o surgimento da tragédia, o que, *grosso modo*, justificaria seu desaparecimento, e o caráter trágico de hoje, o que revitaliza a atualidade de sua estética - mesmo que não seja nos moldes clássicos. Desse ponto, por si só emaranhado, podemos enfatizar nossas considerações. Os aspectos clássicos da tragédia no filme mostram-se presentes como um fator interno que corresponde a algo que está no cerne da lógica neoliberal - a imposição da ideia de que não há alternativas ao modo de produção e às relações sociais capitalistas. Ao mesmo tempo, a ausência de apego à tradição corresponde à noção de continuidade do gênero, bem como, articulando-se com o que há de clássico, corresponde a uma dinâmica própria dos tempos neoliberais - o que chamei acima de movimento do ser e não-ser. Tudo isso é resultado de passos pensados do externo ao interno. Mesmo que houvesse nisso algo de clarificação da materialidade empírica, toda forma literária que se vincule à matéria social é precedida da forma desta, da forma social. Agora, o que poderia ser pensado pela direção contrária, do interno para o

externo? Em outras palavras, o que a economia interna do longa-metragem teria a dizer sobre a realidade social? No que concerne a uma tomada de posição, por exemplo, seria possível elaborar um horizonte de esperança ou impõe-se, irremediavelmente, um destino catastrófico do limite do desenvolvimento das forças produtivas?

4. Um destino irremediável?

Da origem etimológica da palavra “catástrofe” assoma uma configuração que comumente associa-se ao trágico. Seria, pela tradição própria à tragédia, a presença da peripécia (virada da boa para a má sorte) e um fim, após a queda, sem abertura para soluções. A palavra grega *katastrophe* tem como significado “fim súbito, virada de expectativas”, de *kata-* (“para baixo”, a que é possível associar a derrocada trágica) e *-strophein* (“virar”, caráter próprio à peripécia). Logo, se for investigada uma definição de catástrofe em Pasolini, particularmente a partir do que foi discutido sobre *Edipo Re*, essa virada de expectativa parece ser inevitável, considerando-se as transformações do momento histórico. Mas um fim súbito parece escapar muito à perspectiva política de Pasolini. De fato, por volta dos anos 1970, ele perdia pouco a pouco a fé no povo, em quem punha tanta esperança em obras anteriores, e o “Artigo dos vaga-lumes” mostra-se um alarme de incêndio que não apresenta soluções para apagar o fogo que se avizinhava²⁴. A denúncia parece ser o principal fio condutor de *Edipo Re* na perspectiva da leitura até aqui apresentada e no trabalho estritamente intelectual de Pasolini e, como afirmado por Sérgio Ferro ao abordar os altos e baixos da Pintura Nova²⁵, a denúncia apresenta limites: “É anti. E ser simplesmente anti é ser pouco modificadora” (1979, p. 85).

Tentemos identificar, portanto, se a conjugação dos fatores internos de *Edipo Re*, em relação estreita com os externos (o contexto histórico), vinculam a denúncia à crítica-modificadora. Começemos refletindo sobre o fato de que a imagem dialética, sob o ponto de vista de Benjamin, extrapola o conflito entre o *arcaico* e o *moderno* para vislumbre do presente, na medida em que, para o filósofo alemão, “o presente é o momento de uma possível ruptura revolucionária com a tradição, mediante a

²⁴ Sobre o artigo escrito naquela derradeira década de vida do cineasta (anos 1970), Didi-Huberman afirma que o trágico nesse protesto de Pasolini se dá na renúncia ao povo, que era um dos motores de sua produção cinematográfica. Ainda no célebre artigo de 1975, Pasolini diz que o poder do consumo do neofascismo recria e deforma a consciência do povo. Devido a essa degradação, dentre outros motivos, no filme *Salò* (1975) o poeta-cineasta deixa de dar destaque ao povo e, de acordo com Amoroso (1997, p. 89), já não se sente mais ligado a ele. Teria ele abandonado sua “subjéctiva indireta livre” (vide “O ‘Cinema de Poesia’”)?

²⁵ Proposta brasileira de uma resposta, pela pintura, ao golpe de 64 e à irracionalidade que imperava naqueles tempos. Em outras palavras, a Pintura Nova era resultado da frustração com um projeto nacional que não se realizou, levando em conta a perda, a partir do golpe, de um desenvolvimentismo à esquerda e a desilusão com o pacto que havia, até então, com a burguesia. No plano estético, havia uma afinidade com a *art-pop*, mas com o caráter subversivo do *dadaísmo*.

emergência de um passado reprimido por ela. O passado reprimido é o da luta dos oprimidos pela sua libertação” (cf. COELHO; PERSICHETTI, 2016, p. 57-58). Desse modo, não parece escapar das imagens dialéticas com que Pasolini configurou *Edipo Re* - e, assim, do modo com que ele aproveita a ideia de catástrofe - a elaboração de um futuro que rompa com as contradições do presente.

Nesse sentido, o que significa, para além da previsão catastrófica imbricada nas imagens da vida *moderna*, a desolação de Édipo vagando cego em oposição à alegria pueril estampada no rosto e nos gestos do mensageiro? Aquele que não vê teria a astúcia, como é tão recorrente na história da literatura, de encarar e sofrer em seu espírito as tragédias que recrudescem e a catástrofe que se avizinha, enquanto aquele que vê e apenas carrega informações, de modo que não lida com elas de forma crítica, estaria cego para o caos que o circunda? Não seria, pela tradição trágica, a queda de Édipo o que amarraria o fim de uma tragédia genuína? Como pode, então, sua vida ter se prolongado por mais tantos anos até sua morte representada em *Édipo em Colono* por Sófocles?

Através disso, poderíamos nos questionar: o filme, em sua continuidade após Édipo furar os olhos, abre margem para se pensar uma solução para as contradições que, em sua forma, ele parece pôr em questão ou cairia em um discurso inevitavelmente catastrófico?

No filme, após a queda trágica, Édipo e o mensageiro vão da *modernidade* ao ambiente *provinciano* do início do filme, momento de nascimento do bebê Labdácida. Da câmera em contra-plongée, que focaliza um céu azul e um ambiente arborizado cada vez mais raro, acompanhado da frase do protagonista que fecha o filme (“A vida termina onde começa”) ressoa uma perspectiva romântica de superação das contradições do realismo capitalista. Para Michael Löwy e Robert Sayre (1995), seja em uma chave conservadora ou revolucionária, a unidade do Romantismo se encontra em seu ensejo anticapitalista. Pensando a visão de mundo romântica a partir do conceito lucáksiano de “anticapitalismo romântico”, eles encaram o romantismo como crítica da *modernidade* em nome de valores *pré-capitalistas* que foram suplantados naquele estágio da história. Nesse movimento de retorno, a antiguidade clássica é muitas vezes reivindicada.

Desse modo, o caráter romântico parece estar presente no filme não apenas em seu fim, mas no próprio fato de recorrer à cultura grega. Retomando o tópico da força do mito na obra pasoliniana, Scalia afirma que “O originário [...] é o pressuposto do ‘crime’ e da ‘culpa’ do moderno, da formação social e do modo de produção burguês-capitalista” (SCALIA, 1978, p. 102-103, apud. AMOROSO, 1997, p. 65). E, segundo Maria Betânia Amoroso, Pasolini teria reaberto a *querelle* entre os Antigos e os Modernos, “considerando-a como sintoma da contradição social daquela fase do capitalismo” (1997, p. 64).

Nessa nostalgia passadista, há também uma série de autores que se orientam para uma realização futura, “a lembrança do passado serve como uma arma para lutar pelo futuro”, afirmam Löwy e Sayre (1995, p. 44). Dentre esses autores encontramos Walter Benjamin e, por meio disso, é nítido também o caráter romântico de suas imagens dialéticas.

Foi nas *Passagens* que Benjamin tentou esboçar essa dialética. Porém, a fragmentação do livro inacabado parece ter resultado no desenvolvimento de um conceito que não encontrou uma forma acabada. Na introdução à edição alemã de 1982, Rolf Tiedemann afirma que a definição é marcada por imprecisão terminológica, mas reconhece também que é uma categoria central das *Passagens*. Aí, e em outros textos, vamos encontrar dois significados que não coincidem. Um deles mostra-se genuinamente romântico: no *Exposé* de 1935, Benjamin situa as imagens dialéticas como imagens do desejo e imagens oníricas no inconsciente coletivo. O imaginário, que consiste em algo novo, deveria remeter a um passado de uma sociedade sem classes: “[...] As experiências desta sociedade, que se depositam no inconsciente do coletivo, geram em interação com o novo, a utopia” (*Exposé* de 1935, seção I, apud TIEDEMANN, 2009, p. 29).

O filósofo alemão encarava a imagem onírica em que consistiria a imagem dialética como imagem que “[...] é dada pela mercadoria: como fetiche” (*Exposé* de 1935, seção V, *Ibidem*). O que leva à crítica de Adorno, pois, para este (do ponto de vista marxista) o fetiche da mercadoria não é “um fato da consciência” (ADORNO, *Gesammelte Schriften*, v. 5, p. 1128 apud TIEDEMANN, 2009, p. 29). A crítica leva ao segundo significado apresentado por Benjamin, mas nos interessa aqui apenas observar a relação entre a nostalgia de uma sociedade *pré-moderna* e o impulso utópico, próprio

ao Romantismo, que encontramos em um dos significados da dialética benjaminiana, presente, ao que tudo indica, no filme de Pasolini²⁶.

Sobre a soma de *arcaico* e *contemporâneo* nas adaptações míticas de Pasolini, Didi-Huberman afirma que ela é determinada pelo fato de o cineasta conhecer as imagens em perpétua metamorfose e saber o que significava sobrevivência, conceito explorado pelo filósofo francês. Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Didi-Huberman faz uma leitura metafórica desses insetos. Brevemente se pode dizer que ele opõe os termos italianos *lucciole* (vaga-lume ou pequena luz) e *luce* (grande luz). O segundo termo corresponderia às grandes luzes dos projetores fascistas, das propagandas, do meio televisivo no avanço do mundo do capital, enquanto o primeiro seriam formas de resistência. Portanto, o desaparecimento dos vaga-lumes seria, na leitura de Didi-Huberman, o desaparecimento das resistências, dos lampejos de esperança e, portanto, significaria uma visão escatológica de Pasolini. O filósofo e historiador da arte francês afirma, a partir de um posicionamento mais otimista, que Pasolini, àquela altura, tinha perdido a capacidade de ver “aquilo que não havia desaparecido completamente e, sobretudo, *aquilo que aparece apesar de tudo*” (2011, p. 65, itálico do autor). O autor de *Sobrevivência dos Vaga-lumes* distancia sobrevivência de apocalipse. Segundo ele, na esteira da tradição judaico-cristã, apocalipse seria redenção, enquanto sobrevivência, conceito que busca lampejos de resistência e esperança, não tem valor de redenção e, necessariamente, dispensa uma “salvação final”, o fim dos tempos. Assim, como afirmado por Paulo Roberto Monteiro de Araujo (2016), Didi-Huberman opõe a contemporaneidade e suas lutas frente às contradições do agora não apenas às libertações messiânicas da tradição judaico-cristã, mas também aos projetos revolucionários comunistas.

Não caberia, neste trabalho, esgotar as nuances do conceito de “sobrevivência”, pois tal empreendimento demandaria a recapitulação de trabalhos de autores como Aby Warburg, Heidegger e Walter Benjamin. Porém, vê-se que a noção de “sobrevivência” proposta por Didi-Huberman recai em certa perspectiva conservadora que, apesar da resistência, não entrevê mudanças efetivas. Observa-se, aliás, que a esperança que

²⁶ Em sua estrutura profunda, como tenta-se demonstrar aqui, nas imagens dialéticas de Benjamin o confronto de tempos parece encontrar um sentido mais forte. Porém, o encontro de temporalidades pode, na superfície da obra, encontrar também afinidades com o pantempo de T.S Eliot. Agradeço a Lucas Ferreira Alves pela sugestão da noção de pantempo e da leitura do texto “T.S Eliot e o pantempo”, de Marco Lucchesi (2016).

subjaz em todo o ensaio não apresenta lastro algum, nem tampouco, a despeito da defesa da “sobrevivência dos vaga-lumes”, oferece ou investiga soluções concretas para os problemas que aborda. O comentário mais próximo de algum tipo de justificativa para se opor ao desespero de Pasolini afirma que, ao contrário do que o poeta-cineasta diz no artigo dos vaga-lumes, esses insetos ainda vivem, mesmo décadas após o célebre texto. Para além disso, o que sobra no ensaio do pensador francês é uma abordagem poetizada de sua esperança, de sua defesa de que se possa “abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes” (2011, p. 49).

Resumindo, “sobrevivência” não implicaria a superação do atual estágio da história. O que está completamente na contramão das posições de Pasolini. Apesar de seu pessimismo nos últimos trabalhos – que salta aos olhos em *Salò* (1975) -, a trajetória do cineasta rebelde foi marcada por um alinhamento explícito à *práxis* revolucionária. Como o próprio Didi-Huberman nota, Pasolini via no mito a força do passado que fazia parte da energia revolucionária “própria dos miseráveis, dos *excluídos* do jogo político corrente” (2011, p. 34, *itálico do autor*). Logo, a soma de temporalidades em *Edipo Re* não é determinada por Pasolini saber o que significava “sobrevivência”, mas muito mais por ele saber o que significa Utopia.

Como se sabe, desde Thomas More, o termo *Utopia* passou por diferentes significações, algumas que até mesmo o colocavam em lugar de idealizações jamais realizáveis. Porém, já há tempos, Utopia tem significado, em âmbito político, a reversão da impossibilidade de solução das contradições do mundo do capital imposta por seu atual estágio, pelo neoliberalismo. Logo, Utopia permitiria o vislumbre de um sistema socioeconômico diverso do capitalismo. Frederic Jameson afirma que “qualquer política Utópica (ou de qualquer Utopianismo político) sempre residirá, portanto, na dialética [hegeliana] entre Identidade e Diferença” (2020, p. 15).

Jameson, em outro texto do mesmo livro, *Arqueologias do futuro* (2020), vai apontar o progresso como sintoma do capitalismo; o que faz com que o crítico olhe com desconfiança para esse sintoma e o oponha à ideia, mais interessante para sua perspectiva, de Utopia. Aqui, é válido lembrar que Pasolini demonstra, nos entrelinhas de alguns textos de *Escritos corsários*, um posicionamento contra a ideologia burguesa do progresso. Ele se horrorizava com os termos “subdesenvolvimento” ou “em

desenvolvimento”²⁷, e falava de “‘desenvolvimento’ programado pelo capital” com o termo “desenvolvimento” entre aspas²⁸. Aliás, Gianni Scalia inverteu a categoria gramsciana de intelectual “orgânico” para caracterizar Pasolini, chamando-o de “intelectual não-orgânico”, exatamente por não haver em Pasolini, como afirma Betânia Amoroso, confiança no progresso, no desenvolvimento capitalista, na racionalidade e continuidade da história (AMOROSO, 1997, p. 64). Segundo Scalia, o que caracterizaria Pasolini em seu período corsário é a “redescoberta da análise marxista da totalidade do Capital e da totalidade de sua contradição” (SCALIA, 1978, p. 42, apud AMOROSO, 1997, p. 64).

A alternativa que Jameson encontra na ideia de Utopia, porém, figura-se em âmbito estético por meio de uma guinada para o futuro, particularmente nas ficções científicas. No entanto, ele observa que essa literatura não tenta imaginar um futuro real, mas transformar nosso presente em passado. Tratar-se-ia de uma estratégia de indireção para acessar o presente. Segundo o crítico, o olhar restrito ao passado já não é mais viável, trata-se de uma situação que teria como sintoma o fim do romance histórico no século XIX. Hoje “o passado está morto, transformado em um pacote de imagens reluzentes, desgastadas e já folheadas” (JAMESON, 2020, p. 447).

Por essa via, nos questionemos: o caminho de perscrutação de uma solução ao realismo capitalista apresentado por *Edipo Re* cairia em erro? O confronto do passado da antiguidade *clássica* frente ao presente *moderno* seria uma forma ultrapassada para a atualidade *pós-moderna*?

Acredito que certa “arqueologia do futuro” está nos interditos, nos entre-planos, no limiar entre uma imagem do passado e outra do presente que se confrontam no filme de 1967. Não à toa, parece estar implicado nas imagens dialéticas um vislumbre utópico. O que podemos confirmar, no momento, é que o filme parece cair em uma abordagem muito simbólica, ou tipicamente romântica, na crítica e busca de solução para as contradições do seu tempo, que, em boa medida, são também do nosso tempo.

Edipo Re mostra-se, assim, um filme excepcional. Diferente de outra recriação do mito de Édipo contemporânea à de Pasolini, 薔薇の葬列 [*O Funeral das Rosas*]

²⁷ “O ‘discurso’ dos cabelos” (PASOLINI, 2020).

²⁸ “Os intelectuais em 68: maniqueísmo e ortodoxia da ‘Revolução do dia seguinte’” (Idem).

(1969), de Toshio Matsumoto, em que nenhuma categoria trágica parece estar presente e o mito aparenta ser apenas uma forma de o filme “explicar” a identidade de gênero da personagem principal. O longa-metragem de Pasolini mantém muitos aspectos da tragédia clássica e, ao mesmo tempo, recusa-os - clara estratégia, como defendido aqui, para pensar o trágico criticamente, apresentando outras ferramentas para essa realização, como o uso da dialética (particularmente das imagens dialéticas benjaminianas) enquanto método. Nessa tarefa, e tendo efeitos em âmbito estético que se relacionam ao processo histórico em curso no momento de produção, o filme consegue pensar também seu tempo (que não deixa de ser o nosso) criticamente.

5. Considerações finais

Há uma longa discussão sobre a atualidade da tragédia. Nessa esteira, Peter Szondi acreditava na substituição da tragédia pela filosofia do trágico. Figuras como Walter Benjamin, Friedrich Nietzsche e George Steiner caminharam por uma via semelhante. Raymond Williams, por sua vez, como visto, defendia sua atualidade.

Por outro lado, abordando a possibilidade de realização da tragédia na contemporaneidade, Markus Lasch, que trabalha com o tema, afirma que Williams, assim como Christoph Menke, que também se enquadra no grupo que crê na permanência da tragédia, operam “de alguma forma com o conceito do trágico, mais do que com a atualidade da tragédia” (2013, p. 138). Porém, não podemos deixar de levar em conta que Williams parecia não diferenciar tragédia do trágico. E, mais importante, do ângulo assumido por Markus Lasch, que adere à distinção entre tragédia e trágico, bem como Peter Szondi, Walter Benjamin, Nietzsche e George Steiner, poderíamos argumentar que a escassez de tragédias efetivamente realizadas hoje comprovariam sua inviabilidade ou desatualização. Porém, levando em conta a argumentação defendida nesse trabalho, sobre o caráter trágico de nosso tempo, creio que a ausência de práxis trágica hoje não diz quase nada sobre sua viabilidade, mas diz muito sobre como estamos enredados pela ideologia burguesa do agora, ou seja, pela lógica neoliberal e a ausência de horizonte futuro que esta nos impõe.

Alteração radical do modo de exercício do poder governamental, com seu “papel de guardião das regras jurídicas” e “o objetivo de criar situações de mercado e formar indivíduos adaptados às lógicas de mercado” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 191), “subordinação a certo tipo de racionalidade política e social articulada à globalização e à financeirização do capitalismo” (Idem, p. 190) e crescimento e centralidade do capitalismo financeiro são algumas particularidades do neoliberalismo. Algo que parece estar no cerne dessa lógica é a expansão da acumulação do capital para todas as relações sociais²⁹, o que Marx já havia identificado no século XIX³⁰ e que se acirra com o desenvolvimento das forças produtivas no século XX. Para a manutenção e

²⁹ O que faz do neoliberalismo não apenas uma política econômica, como também um certo tipo de racionalidade. Essa é a perspectiva de Dardot e Laval, como já adianta o título de seu livro, *A nova razão do Mundo*.

³⁰ “Como no dinheiro não se pode perceber o que foi nele transformado, tudo, seja mercadoria ou não, transforma-se em dinheiro. Tudo se torna vendável e comprável” (MARX, 2017, p. 205).

aprofundamento disso, o neoliberalismo dispõe de um aparato ideológico que nos faz crer na impossibilidade de alteração da estrutura social e econômica (seu aspecto mais trágico).

Como afirmado por Perry Anderson:

[...] economicamente “o neoliberalismo falhou [...]”. Política e ideologicamente, todavia, o neoliberalismo alcançou êxito num grau com o qual seus fundadores provavelmente jamais sonharam, disseminando a simples idéia de que não há alternativas para os seus princípios, que todos, seja confessando ou negando, têm de adaptar-se a suas normas” (ANDERSON, 2000, p. 23).

No filme, não parece gratuito seu momento psicanalítico. A relação entre a teoria freudiana e o discurso político implícito em sua arquitetura parece colocar a seguinte questão: “sendo o mito uma ‘lembrança encobridora’³¹, quais seriam as experiências, dados e informações reprimidos?”. Parte do esforço deste trabalho foi trazer o que poderia estar encoberto, sejam os diagnósticos catastróficos, sejam as possibilidades de lidar com o real e com a norma trágica imposta pelo atual estágio do mundo do capital.

Em outras palavras, tentei, em alguma medida, identificar na economia interna do filme um princípio de esperança e de solução³². Espero não ter caído em uma leitura a-histórica semelhante à de Didi-Huberman, não justificando onde, na materialidade social e histórica, estariam as possibilidades de esperança. Logo, para adensar isso um pouco mais, acho válido lembrar a tese de Robert Kurz em *O colapso da modernização*: quando todos criam que as respostas à entrada definitiva no neoliberalismo e à queda da União Soviética e do muro de Berlim eram simplesmente “o capital venceu, o socialismo perdeu”, Kurz mostra que, na verdade, tudo isso eram provas da crise do capitalismo.

³¹ “as recordações ‘de infância’ dos indivíduos vêm adquirir, de maneira bem geral, o significado de ‘lembranças encobridoras’, alcançando uma notável analogia com as recordações de infância dos povos, depositadas nos mitos e lendas” (FREUD, 2021, p. 73).

³² Ficou como débito, aliás, a leitura de obras que seriam importantes para a reflexão a respeito desse ponto, como os volumes de *Das Prinzip Hoffnung [O Princípio Esperança]* (escritos entre 1939 a 1947), de Ernst Bloch, *Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI* (2017), de Dardot e Laval, dentre outros.

Pensando nisso, para finalizar, o que resta dizer é que, se a própria matéria artística do filme de Pasolini oscila entre algo trágico e algo “não-trágico”, seu depoimento histórico que com maior cuidado devemos reter é o de que a dissolução do que há de trágico hoje – bem como a superação da estrutura social e econômica vigente em âmbito mundial – não é impossível. Ainda é possível puxar o freio de mão da história e não atingir o destino trágico que, ideologicamente, se mostra inevitável. Sem querer tomar partido precipitadamente, mas apenas para mostrar que é possível fundar horizontes concretos de expectativa, lembro que o já citado Robert Kurz via no auge da crise do capitalismo sua solução, que não mais se daria no embate entre proletariado e burguesia - em razão da dissolução daquele como se caracterizava no passado e por a esquerda não possuir “nem sinal de um programa, porque seu pensamento está firmemente vinculado às categorias do marxismo do movimento operário, permanecendo, portanto, obcecado pela forma-mercadoria” (KURZ, 1991, p. 228) -, mas na crítica do valor, do fetichismo da mercadoria e na fundação de novas formas de relações sociais. Em poucas palavras, como diz o próprio Kurz, “combater, no nível atual da crise, a lógica do mercado” (Ibidem).

O movimento vai em direção a uma nova idade das trevas, de caos e decomposição, embora o processo produtivo, considerado em sua materialidade e envergadura planetária, e apartado da bitola concorrencial, exhiba os elementos de uma solução, que o autor [Kurz] valentemente chama pelo nome de comunismo (SCHWARZ, 2014 [1999], p. 230).

6. Referências

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. W. “Capitalismo tardio ou sociedade industrial?”. Trad. Flávio R. Kothe. In. *Theodor W. Adorno, coleção sociologia* (org. Gabriel Cohn) (coord. Florestan Fernandes). 2ª ed. São Paulo: editora ática, 1994.

AMOROSO, Maria Betânia. *A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária*. São Paulo: edusp, 1997.

_____. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ANDERSON, Perry. “Balanço do neoliberalismo”. In. *Pós-neoliberalismo: as Políticas Sociais e o Estado Democrático*. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ARAÚJO, Paulo Roberto Monteiro. “A questão da sobrevivência em dois personagens cinematográficos a partir da concepção de história da arte de Didi-Huberman”, *Cordis*, n. 16, p. 49 – 61, jan./jun., 2016.

AZEVEDO, Sílvia Maria. “Édipo rei de Pasolini”. In. PAZ, Ravel Giordano; DURÃO, Fábio Akcelrud (org.). *A indústria radical: leituras de cinema como arte-inquietação*. São Paulo: Nankin Editorial, 2012. Pp. 41-60.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*, trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CAIRUS, Henrique. “Quando o nómos não é a lei”. In. *Influência: Arte: Debates: Cultura: Direito: Oriente*. São Paulo: Uninove, 2004. Disponível em: letras.ufrj.br/proaera/quando_o_nomos.pdf. Acesso em 27 jun. 2023.

CASARA, Rubens. *Contra a miséria neoliberal*. São Paulo: Autonomia Literária, 2021.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto; PERSICHETTI, Simonetta, “Benjamin, o método da compreensão e as imagens dialéticas”, *Líbero*, v. 19, n. 37, p. 55–62, jul./dez., 2016.

COSTA, Iná Camargo. “Tragédia no século XX”. In. WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: boitempo editorial, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: editoraufmg, 2011.

DUARTE, Bruno. O Coro trágico de Pasolini. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 16/2, p. 317-337, jul./dez. 2014.

FERRO, Sérgio. “Os limites da denúncia”, *Rex Time*, n. 4, São Paulo, 1967. Reproduzido em *Arte em revista*, n. 1. São Paulo: CEAC/Kairós, 1979, p. 84-85.

FOSTER, John Bellamy. “A ecologia da economia política marxista”, trad. Pedro Paulo Bocca, *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 28, p. 87–104, 1º semestre de 2012. Disponível em: www4.pucsp.br/neils/revista/vol.28/john-bellamy-foster.pdf. Acesso em 25 jun. 2023.

FREUD, Sigmund. “Lembranças da infância e lembranças encobridoras”. In. *Obras completas, volume 5: Psicopatologia da vida cotidiana e Sobre os sonhos (1901)*. Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GARESSUS, Emmanuel. Il y a 80 ans naissait le néolibéralisme, ou la fin du «laissez-faire». *Le Temps*, Genève, 24 agos. 2018. Opinions. Disponível em: www.letemps.ch/opinions/y-80-ans-naissait-neoliberalisme-fin-laissezfaire. Acesso em 25 jun. 2023.

GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. Tese (doutorado em filosofia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 37, 2006. Disponível em: teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-08012008-101252/pt-br.php. Acesso em 25 jun. 2023.

HIRSCH, Joachim. “Crise da democracia – qual crise?”, *Margem Esquerda. Dossiê governo Bolsonaro*, São Paulo, nº 32, p. 81-87, 1º semestre de 2019.

JAMESON, Fredric. *Arqueologias do futuro*: Trad. Carlos Pissardo. Belo Horizonte: autêntica, 2020.

KURZ, Robert. “Superação da crise e ‘utopia’”. In. *O colapso da modernização. Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. 2ª ed. Trad. Karen Elsabe Barbosa. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

_____. Entrevista com Robert Kurz. Entrevista concedida à revista *Carta Capital*, São Paulo, maio de 2008. Disponível em: obeco-online.org/rkurz291.htm. Acesso em 02 jul. 2023.

LASCH, Markus. “Peter Szondi e as visões do trágico na modernidade”, *Terceira Margem: Dossiê Tragédia e Modernidade*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 123 - 142, jan./jun. 2013.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*, trad. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2019.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

LUCCHESI, Marco. “T. S. Eliot e o pantempo”. In. *Carteiro Imaterial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital*. Trad. Rubens Enderle. 2º ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*, trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.

_____. “O ‘Cinema de Poesia’”. In. *Empirismo Herege*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

_____. “O pranto da escavadeira”. In. *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SCHWARZ, Roberto. “O livro audacioso de Robert Kurz”. In. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Trad: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TIEDEMANN, Rolf. “Introdução à edição alemã (1982)”. In. *Passagens*. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: editoraufmg, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. 2.Ed. Trad: Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante, Bertha Halpem Gurovitz e Hélio Gurovitz. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. 10.Ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

Referências Fílmicas

EDIPO RE; Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alfredo Bini. Itália: Arco Film e Somafis, 1967. 1 DVD (104 min).

INCENDIES; Direção: Denis Villeneuve. Produção: Luc Déry; Kim McCraw. Canadá: micro_scope, 2010. 1 DVD (130 min).

MEDEA; Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Franco Rossellini. Itália, França e Alemanha Ocidental: SND Groupe M6, 1969. 1 DVD (109 min).

薔薇の葬列 [O FUNERAL DAS ROSAS]; Direção: Toshio Matsumoto. Produção: Mitsuru Kudo; Keiko Machida. Japão: Art Theatre Guild, 1969. 1 DVD (105 min).

SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alberto Grimaldi. Itália; França: Produzioni Europee Associati; Les Productions Artistes Associés, 1975. 1 DVD (116 min).