



Maria Izabel Cavalcante da Silva Albarracin

# DE REI ÉDIPO DE SÓFOCLES A EDIPO RE DE PIER PAOLO PASOLINI: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DO MITO

Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos, na área de especialização em Culturas e Literaturas Clássicas, orientada pela Doutora Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho, apresentada ao Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

# Faculdade de Letras

## De *Rei Édipo* de Sófocles a *Edipo Re* de Pier Paolo Pasolini: uma análise da representação cinematográfica do mito

### Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	<b>DE REI ÉDIPO DE SÓFOCLES A EDIPO RE DE PIER PAOLO PASOLINI: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DO MITO</b>
Autor/a	Maria Izabel Cavalcante da Silva Albarracin
Orientador/a	Doutora Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho
Júri	Presidente: Doutora Carmen Isabel Leal Soares Vogais: 1. Doutora Susana Maria Duarte Hora Marques Pereira 2. Doutora Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Clássicos
Área científica	Letras
Especialidade/Ramo	Culturas e Literaturas Clássicas
Data da defesa	6-7-2015
Classificação	17 valores



Àqueles a quem amo sem medida, mais até do que a mim mesma: Terezinha e Florisvaldo (meus pais), Marília (minha irmã), Joni (meu cunhado), Miguel (meu sobrinho) e Marcos (meu esposo).

## AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente à Universidade de Coimbra, e mais especificamente à Faculdade de Letras, pela oportunidade de cursar o Mestrado em Estudos Clássicos em tão prestigiosa instituição. Aos estimados Profs. Drs. Carmen Isabel Leal Soares, Luísa de Nazaré da Silva Ferreira, Nair Nazaré Castro Soares, Maria de Fátima Sousa Silva, Mário Santiago de Carvalho e José Luís Lopes Brandão, que foram parte fundamental deste percurso formativo.

Agradeço especialmente à Profa. Dra. Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho, que além de minha professora, foi também minha orientadora, alicerce deste trabalho que se ergueu ao longo destes dois anos. Pela disponibilidade em me auxiliar, pelo conhecimento que compartilhou comigo, pela inspiração através dos caminhos edípicos, minha gratidão eterna.

Meus agradecimentos à Elisabete Cação e ao João Gomes, que pacientemente me auxiliaram em todas as minhas necessidades. Vocês são o elo entre nós, estudantes, e o Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, e sem seu apoio nada disso teria sido possível. Agradeço aos colegas de curso, em particular à Cristiane, Lidiane, Miguel, Nísia e Zhang, companheiros e grandes incentivadores quando o caminho parecia deveras complicado. Obrigada por não deixarem minhas forças sucumbirem às dificuldades. Agradeço também à Profa. Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, a quem (ainda) não conheço pessoalmente, e que salvou meu trabalho em uma tarde chuvosa de março.

Agradeço à minha mãe, Terezinha, por todos os sacrifícios que fez para que eu pudesse perseguir meus sonhos. Agradeço pela amizade incondicional, pelo amor que sempre me dedicou, pelo carinho, pelas longas conversas, pelas aulas de História enquanto organizávamos a cozinha. Obrigada por nunca ter desistido de mim, e por enxergar em mim coisas que eu mesma era incapaz de enxergar. Devo-lhe tudo o que sou.

Agradeço ao meu pai, Florisvaldo, um exemplo para mim desde quando eu era muito pequena para compreender o valor das lições que recebia. Obrigada por partilhar comigo seu conhecimento (ainda me lembro da fórmula de Bhaskara que me ensinou na 3ª série), por me ensinar a amar os livros. Obrigada por me inspirar com sua determinação, com sua garra, com sua luta.

Agradeço à minha irmã Marília, a amiga que nasceu do mesmo útero, pelas conversas francas, pelas risadas e lágrimas, pela companhia nos caminhos que optei seguir. Obrigada por ser uma bela razão para eu seguir adiante, por me inspirar com sua determinação e caráter. E agradeço por ter nos presenteado com o Miguel, amor maior do

mundo, nova fonte de inspiração e superação. Agradeço também ao meu cunhado Joni, sempre disposto a auxiliar em tudo o que foi necessário. Obrigada pela pessoa maravilhosa que é, e obrigada por cuidar com tanto amor das pessoas que eu amo.

Meu agradecimento ao Marcos, amor pelo qual esperei pacientemente, homem com quem escolhi dividir a minha vida. Sem o seu apoio eu não teria ido tão longe. Obrigada pelas conversas até tarde da noite, pelas suas considerações, pelo estímulo e pelos puxões de orelha. Obrigada por me escutar falar sobre Édipo todos os dias ao longo destes dois anos, sem jamais ter me pedido para mudar de assunto! Obrigada por acreditar em mim, por me incentivar, por me erguer quando eu estava prestes a desmoronar. E obrigada por me inspirar com seu amor, combustível para todos os meus caminhos.

Agradeço às funcionárias da Biblioteca do Instituto de Física de São Carlos, em especial à Neusa, por sempre me auxiliarem em tudo o que precisei. Sem esse importante apoio, não teria acesso à bibliografia necessária para o desenvolvimento deste trabalho, pelo que lhes sou eternamente grata.

Agradeço aos meus caros colegas de trabalho da Assistência Técnica Acadêmica do IFSC: Beth, Edvane, Isabel, Flávia, Rodrigo, Silvio e Ricardo, pelo imenso apoio, sobretudo no período de conclusão deste trabalho. E agradeço aos meus antigos colegas de trabalho do IFUSP e da PRPG, pessoas que tornaram-se amigas e que carregaram dentro do coração por todos os caminhos que optei trilhar.

Agradeço aos Profs. Drs. Adriano Machado Ribeiro, Elaine Cristine Sartorelli, José Rodrigues Seabra Filho, Marcos Martinho dos Santos, Paulo Martins, Robson Tadeu Cesila e Sidney Calheiros de Lima, que despertaram em mim o amor pelos estudos clássicos ainda na graduação. Foram vocês que me introduziram neste universo maravilhoso, e a vocês agradeço sinceramente por terem me presenteado com algo impagável.

Agradeço a outros amigos que talvez nem façam ideia de quão importante foram nesta minha trajetória. Àqueles que me fizeram rir, aos que me fizeram querer prosseguir, aos que me indicaram bons livros, aos que dedicaram alguns minutos do dia para perguntar como andava a minha pesquisa, aos que se alegraram comigo a cada conquista, aos que torceram por mim mesmo estando distantes. Sou grata por ter tido em minha vida pessoas muito especiais. Vocês são muitos e saberão incluir-se neste agradecimento.

A todos vocês, a cada um de vocês, muito obrigada!

*Ó musas, com o vosso alto  
engenho, ajudai-me;  
ó memória, que escreveste o que vi,  
que se prove aqui a tua fidelidade.*

*Dante Alighieri*

## RESUMO

O mito de Édipo é muito antigo, e também um dos mais revisitados da Antiguidade Clássica. Através do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini, ganhou uma nova versão. A proposta deste trabalho foi analisar a representação cinematográfica do mito edípico no filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967), delimitando a presença da inspiração trágica sofocliana e da teoria psicanalítica freudiana, identificando aspectos particulares a esta versão do mito. Para tanto, discutimos brevemente a problemática em torno da definição de mito e tragédia. Partimos do princípio de que a sistematização de alguns conceitos sobre o termo seria importante como ponto de partida, ainda que não encerrasse a discussão acerca do tema. Ainda, discorremos brevemente sobre a vida de Sófocles, autor de *Édipo Rei*, e procedemos a uma análise sumária da sua versão dramática para o mito edípico. A seguir, discutimos alguns pontos fundamentais para a análise do filme de Pasolini presentes na teoria psicanalítica de Freud e na teoria estruturalista de Lévi-Strauss. Tendo delimitado nosso objeto de estudo e os aspectos teóricos que serviriam como pilares para a análise do filme, partimos então para a execução da análise a que nos propusemos. Nosso propósito era o de analisar o filme em questão, delimitando a presença da inspiração trágica sofocliana e da teoria psicanalítica freudiana, enquanto identificávamos aspectos particulares a esta versão do mito e que mereciam destaque. Além da clara divisão entre a parcela autobiográfica (prólogo e epílogo) e a parcela onírica, a subdivisão da parcela onírica permitiu a clara identificação da tragédia sofocliana no filme de Pasolini. Através da apropriação pessoal do mito, Pasolini nos abriu uma paisagem de conflitos biográficos e uma dimensão de universalidade através dos conflitos na ação de seu filme.

**Palavras-chave:** Édipo. Lévi-Strauss. Freud. Pasolini. Cinema.

## ABSTRACT

The Oedipus myth is very old, and also one of the most revisited of classical antiquity. Through the film *Oedipus Rex*, Pier Paolo Pasolini, he won a new version. The purpose of this study was to analyze the cinematic representation of the Oedipus myth in the film *Oedipus Rex*, Pier Paolo Pasolini (1967), defining the presence of tragic inspiration sofocliana and Freudian psychoanalytic theory, identifying particular aspects to this version of the myth. Therefore, we briefly discuss the problems surrounding the definition of myth and tragedy. We assume that the systematization of some concepts of the term would be important as a starting point, but not close down the discussion on the subject. Also briefly commented above on the life of Sophocles, author of *Oedipus Rex*, and proceed to a summary analysis of its dramatic version of the Oedipus myth. Below, we discuss some key points for the analysis of the Pasolini film present in Freudian psychoanalytic theory and the structuralist theory of Levi-Strauss. Having defined our object of study and theoretical aspects that would serve as pillars for the analysis of the film, so we went to the execution of the analysis we set ourselves. Our purpose was to examine the film in question, defining the presence of tragic inspiration sofocliana and Freudian psychoanalytic theory, as we identified particular aspects to this version of the myth and they deserved prominence. In addition to the clear division between the autobiographical portion (prologue and epilogue) and the dream plot, the subdivision of the portion dream allowed the clear identification of sofocliana tragedy in Pasolini's film. Through personal appropriation of myth, Pasolini opened in a landscape of biographical conflicts and a dimension of universality through the conflicts in the action of his film.

**Keywords:** Oedipus. Lévi-Strauss. Freud. Pasolini. Cinema.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 - Unidades constitutivas do mito de Édipo	36
Figura 1 - Pier Paolo Pasolini	47
Figura 2 - Pier Paolo Pasolini e Silvana Mangano	49
Figura 3 - Édipo e Jocasta entre as árvores	53
Figura 4 - Édipo e Jocasta no horizonte	53
Figura 5 - Rosto sereno de Jocasta	54
Figura 6 - Rosto apreensivo de Jocasta	54
Figura 7 - Tirésias tocando sua flauta	57
Figura 8 - Édipo recebendo a flauta das mãos de Ângelo	57
Figura 9 - Antigo casarão do prólogo	58
Figura 10 - Antigo casarão do epílogo	59
Figura 11 - Antigo muro do prólogo	59
Figura 12 - Antigo muro do epílogo	60
Figura 13 - Mulheres no campo (prólogo)	60
Figura 14 - Édipo e Ângelo no campo (epílogo)	61
Figura 15 - Pólipo beija os pés de Édipo	63
Figura 16 - Pólipo e Édipo em uma mula	64
Figura 17 - Pólipo e os meninos no pátio do castelo	64
Figura 18 - Homens tocando instrumentos musicais	65
Figura 19 - Casamento	65
Figura 20 - Delfos	66
Figura 21 - Édipo e o ramo de oliveira	67
Figura 22 - O enfrentamento de Édipo com o soldado de Laio	68

## SUMÁRIO

<b>PREFÁCIO</b>	<b>10</b>
<b>NOTA PRELIMINAR</b>	<b>11</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1   Édipo Rei: mito e tradição</b>	<b>16</b>
1.1 Mito	17
1.2 Tragédia	22
1.3 Sófocles e o Édipo Rei	23
1.4 O mito de Édipo	25
<b>CAPÍTULO 2   Antropologia e psicanálise: Lévi-Strauss e Freud</b>	<b>30</b>
2.1 Estruturaismo	31
2.2 Claude Lévi-Strauss	32
2.2.1 Lévi-Strauss e o estruturalismo	33
2.2.2 Lévi-Strauss e o mito edípico	35
2.3 Freud: vida e psicanálise	37
2.3.1 Freud e o Complexo de Édipo	40
2.3.2 Freud e o estudo dos sonhos	42
2.4 Objetividade x Subjetividade: considerações sobre Lévi-Strauss, Freud e Pasolini	44
<b>CAPÍTULO 3   Pasolini e a representação cinematográfica do mito</b>	<b>46</b>
1.1 Pier Paolo Pasolini	47
1.2 Pasolini e Edipo Re	49
1.3 Prólogo e epílogo: a parcela autobiográfica	51
1.4 Mito e tragédia: as duas parcelas do sonho	61
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>74</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>78</b>

## PREFÁCIO

Édipo foi um belíssimo presente que recebi da estimada Profa. Dra. Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho, minha orientadora e a figura mais importante nesta jornada a que chamamos mestrado. Foi graças a ela que o universo edípico fundiu-se ao meu, e não poderia ter havido outro tema mais instigante para a realização deste trabalho.

A escolha do mito de Édipo como objeto de pesquisa é como uma magnífica jornada dantesca rumo ao paraíso. Trilhei alguns caminhos tortuosos durante os últimos meses, mas enfrentei com imensa satisfação os desafios que se ergueram diante de mim. Ao final desta importante etapa, posso dizer que aprendi muito, mas ainda tenho muito mais a aprender. Debruçar-me sobre o mito permitiu-me tomar consciência sobre o quanto ainda resta para ser explorado. Infinitos são os mistérios edípicos, e de forma alguma poderei cessar o desejo tão legítimo de avançar nas pesquisas sobre o tema.

Mas aquilo que constitui uma aparente vantagem em trabalhar com um mito tão popular, sobre o qual existe tão significativa quantidade de trabalhos acadêmicos, é também um grande problema. Tão vasta bibliografia sobre Édipo, tantos trabalhos acadêmicos, tantas teorias diferentes. Como separar aquilo que nos serve daquilo que não nos parece tão relevante? Qual teoria escolher? Que teóricos considerar? Ilude-se aquele que imagina ser tarefa fácil pesquisar sobre um tema tão visitado.

E justamente pela existência de tantas pesquisas sobre Édipo, uma pergunta inevitavelmente ecoou: ainda há algo para ser dito? E foi por acreditarmos que sim, que a matéria da qual nos alimentamos ainda será alimento de outros incontáveis trabalhos de pesquisa, nos dedicamos a estudar o mito edípico sem hesitar nem por um instante. A leitura de cada estudo realizado apontava para novas direções a serem trilhadas, e cada passo adiante nos abria uma infinidade de novos caminhos.

Além da dificuldade inicial em selecionar uma bibliografia, outra dificuldade de ordem prática se apresentou: a distância física da Universidade de Coimbra - ou de outra universidade com um considerável acervo de livros da área de ciências humanas. Mas essa dificuldade já estava prevista, visto que quando optei por candidatar-me a uma vaga na UC, tinha pleno conhecimento do desafio que seria estar a milhares de quilômetros da instituição e da minha orientadora. E conforme as dificuldades foram se apresentando, tudo se tornava combustível para avançar. As dificuldades estiveram presentes, mas sempre foram menores do que a motivação. Hoje posso afirmar convictamente que tudo valeu a pena.

### **NOTA PRELIMINAR**

No que diz respeito ao modelo de citação bibliográfica, optamos pelas regras da Associação Brasileira de Normas Técnicas – ABNT, pelo que terá esta apresentação: BARBOSA (2001, p. 103), constando a referência bibliográfica completa na bibliografia final. Advertimos para o fato de que utilizamos na elaboração do texto as regras do novo acordo ortográfico da língua portuguesa, em vigor desde 2009. As traduções estão referenciadas no corpo da dissertação com o nome do autor original, havendo indicação do tradutor nas referências bibliográficas completas encontradas no final da dissertação.

## INTRODUÇÃO

O mito de Édipo é um dos mais conhecidos mundialmente, tendo sido objeto de incontáveis trabalhos acadêmicos. E dada à importância do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini, também não temos dificuldades em encontrar análises e comentários sobre esta obra. Tencionamos discutir algumas dessas abordagens já existentes, procurando incluir nossas observações como contribuição para as discussões em torno do tema.

Esta não foi a primeira adaptação do mito edípico para o cinema, mas é sem dúvidas a mais impactante e significativa, em grande parte pelo seu caráter inovador na releitura do mito. Ao lado de Édipo, outros muitos mitos têm sido objeto de adaptações para o cinema e televisão, consolidando há alguns anos um fértil campo de estudos por pesquisadores de diversas áreas das ciências humanas.

De acordo com Michelakis (2008, p.75), catálogos online registram que entre 1908 e 1934 quase 30 filmes foram produzidos sobre a temática trágica antiga. Trata-se de adaptações dos textos trágicos e estudos de teatro e cinema, dos quais a maior parte foi sobre os mitos de Prometeu e de Édipo (cinco e oito filmes, respectivamente). Seis desses filmes estão compreendidos apenas entre os anos de 1908 e 1913, a saber: *Oedipe roi* (França, 1908), *Edipo Re* (Itália, 1910), *Oedipus King* (Inglaterra, 1912), *La légende d'Oedipe* (França, 1912), *Koning Oedipus* (Holanda, 1913) e *Oedipus Rex* (Inglaterra, 1913). Claro que muito do material daquela época foi perdido, e as estatísticas pautam-se naquilo que foi conservado direta ou indiretamente. Ainda assim, considerando que os registros são uma amostragem da produção cinematográfica daquela época, podemos destacar o fascínio pelo mito edípico como algo muito presente e bem representado na história do cinema.

Essas primeiras versões cinematográficas do mito de Édipo eram mudas. Tal fato, aliado às reflexões já realizadas sobre elementos do mito, foram determinantes na escolha da perspectiva a ser adotada pelos cineastas que empreenderam tais projetos. Devemos recordar que a tragédia de Sófocles, que serviu como base para as adaptações cinematográficas em questão, foi escrita para ser encenada. Era uma peça de teatro com diálogos. Esses diálogos precisaram ser suprimidos nas adaptações para o cinema mudo, o que por si só já constitui uma grande mudança de perspectiva sobre a representação do mito. Em contrapartida, muitas cenas de violência que não foram apresentadas ao público na época de Sófocles, e que foram apenas sugeridas no transcurso da encenação, passaram a fazer parte dos filmes. As imagens do cinema mudo encarregaram-se de transmitir a densa carga da tragédia, que antes contava

com o recurso do discurso verbal para atingir aos espectadores. Os cineastas lograram brilhantemente incorporar o mito ao cinema mudo, valendo-se de uma fecunda linguagem não-verbal para tal finalidade.

Outra mudança de perspectiva com relação à tragédia sofocliana foi o tempo em que decorreram as ações. Na peça de Sófocles, tudo está concentrado em um dia. Elementos que antecedem a peste tebana são referenciados no transcurso da narrativa, mas não chegam a ser representados. As versões cinematográficas do mito, ao optarem por representar de maneira linear a história de Édipo, iniciando-se em pontos anteriores à tragédia de Sófocles. Com isso, o perfil de Édipo, que em Sófocles empreende uma investigação que culmina com a descoberta da verdade acerca de si, é fortemente alterado no cinema. Ele passa a ser o herói de ação, aquele que enfrenta desafios e provações, e não apenas o rei que investiga um crime na entrada de seu palácio. As aventuras do mito edípico são evidenciadas nas versões cinematográficas, e as imagens que constroem esse novo perfil do herói tebano são diretamente influenciadas pela iconografia do mito, que sofreu grande variação no decorrer do tempo.

Para qualquer tentativa de análise de uma versão cinematográfica do Édipo Rei, ou de qualquer outro mito, é importante ter em mente que não apenas o texto antigo merece atenção, mas toda a recepção posterior do mito. As versões cinematográficas do mito edípico balizaram-se nos textos clássicos, é evidente, mas também nas representações dramáticas posteriores, nas releituras do mito, na iconografia e nas próprias adaptações para o cinema. Diversas teorias modernas e contemporâneas também acabam por influenciar as releituras do mito, então uma versão para o mito edípico datada de meados do século XX, como é o caso do *Edipo Re* de Pier Paolo Pasolini, possui uma imensa bagagem teórica e artística a ser considerada, por ser o resultado de séculos de releituras de um mito.

A proposta deste trabalho é analisar a representação cinematográfica do mito edípico no filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967), delimitando a presença da inspiração trágica sofocliana e da teoria psicanalítica freudiana, identificando aspectos particulares a esta versão do mito. Para isso, estruturamos nosso percurso da seguinte maneira:

## **1ª parte: a base**

Antes de incursionarmos pelos caminhos cinematográficos, impõe-se que discutamos alguns conceitos primordiais que servirão como base para o nosso propósito. Os termos *mito* e *tragédia*, por exemplo, serão repetidamente mencionados ao longo deste trabalho, sendo

fundamental discutir seu significado. Apesar de serem termos recorrentes, não são tão facilmente definidos, o que justifica uma rápida discussão sobre seu significado.

Apresentaremos brevemente o conceito de *mito* sob a ótica de alguns importantes teóricos das ciências humanas, e buscaremos comparar suas definições de modo a possibilitar a identificação do interlocutor com aquela que lhe parecer mais apropriada. Nossa intenção não é invalidar qualquer definição do termo, mas compreender as diversas acepções sobre ele.

Já a *tragédia* será discutida principalmente com base na definição aristotélica, mas não se restringirá a ela. Procuraremos ainda discorrer brevemente sobre a vida de Sófocles, autor de *Édipo Rei*, e apresentaremos brevemente o enredo de sua versão para o mito edípico.

## **2ª parte: a teoria**

Para cumprirmos com o nosso objetivo, se faz necessário compreendermos a teoria envolvida na análise da produção cinematográfica em questão. Pasolini apresenta sua leitura do *Édipo Rei* pautando-se na teoria psicanalítica de Freud e na teoria estruturalista de Lévi-Strauss. Portanto, inevitavelmente discutiremos conceitos fundamentais formulados pelos dois teóricos antes de empreendermos nossa análise de fato.

Através de uma breve discussão sobre a origem e o conceito do estruturalismo, introduziremos questões importantes para a compreensão da teoria do antropólogo Claude Lévi-Strauss. Sem atermo-nos à sua ampla teoria antropológica, selecionaremos alguns aspectos específicos que nos servirão como base para as análises posteriores.

Freud possui uma complexa e extensa teoria psicanalítica, da qual selecionaremos alguns aspectos relevantes para a execução deste trabalho. Discutindo alguns conceitos básicos da teoria freudiana, atingiremos um estado tal que nos permita compreender algumas ocorrências fundamentais relacionadas a ela no filme de Pasolini.

## **3ª parte: o filme**

Tendo delimitado nosso objeto de estudo e os aspectos teóricos que servirão como pilares para a análise do filme, partiremos então para a execução da análise a que nos propusemos.

O caráter autobiográfico do filme *Edipo Re* é um consenso, o que torna indispensável compreender alguns aspectos da vida do cineasta para que seja possível traçar um paralelo entre a teoria psicanalítica de Freud e o filme em questão. Assim, introduziremos alguns

elementos biográficos de Pasolini, seguindo a partir daí para a análise de fato.



## **Capítulo 1** | *Édipo Rei: mito e tradição*

## 1.1 Mito

*Por que é que o homem de hoje se interessa tanto pelo mito? Talvez porque o homem, ao interrogar-se sobre o que é, compreende-se, assim, como relação (no sentido de ligação e de narrativa). Este movimento de interesse está ligado ao que tem por objecto a linguagem, a mensagem, a comunicação; está em relação com o desenvolvimento das ciências humanas – as 'Letras' que querem tornar-se científicas. Ora, neste domínio, o mito é talvez a mais bela produção literária do homem e a que melhor se presta a um estudo científico. (Dournes apud Jabouille, p. 37)*

Em um trabalho cuja proposta é analisar a representação cinematográfica de um mito, comparando-a, sobretudo, a um texto trágico, nos compete inicialmente delimitar os conceitos de mito e de tragédia.

De acordo com a definição do vocábulo *mito* no Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico, mito é um nome masculino que significa:

1. relato das proezas de deuses ou de heróis, suscetível de fornecer uma explicação do real, nomeadamente no que diz respeito a certos fenómenos naturais ou a algumas facetas do comportamento humano.
2. narrativa fabulosa de origem popular; lenda.
3. elaboração do espírito essencialmente ou puramente imaginativa.
4. alegoria
5. representação falsa e simplista, mas geralmente admitida por todos os membros de um grupo.
6. algo ou alguém que é recordado ou representado de forma irrealista
7. exposição de uma ideia ou de uma doutrina sob forma voluntariamente poética e quase religiosa. (PORTO, 2015)

A tarefa de encontrar uma definição para o termo *mito* já foi empreendida por diversos pesquisadores, com resultados bem distintos entre si. Ocorre que as diversas definições não atingem alta precisão, já que o que caracteriza um mito geralmente é também característica de outros estilos literários. Jabouille (1994) resumiu de forma clara o problema existente na definição de mito: “O conceito de mito é tão vasto que nele se pode incluir praticamente toda a expressão cultural humana – é o tudo – ou tão restrito que se limita a um *corpus* específico e limitado, a um momento pontual e singular. É o *nada que é tudo*. (p. 15 – grifo do autor).

Segundo Maria Helena Chauí (2004, p. 23-25), mito pode ser definido, de maneira geral, como uma narrativa sobre origem (de algo, de alguém):

A palavra mito vem do grego, *mythos*, e deriva de dois verbos: do verbo *mythēyo* (contar, narrar, falar alguma coisa para outros) e do verbo *mytheo* (conversar, contar, anunciar, nomear, designar). Para os gregos, mito é um discurso pronunciado ou proferido para ouvintes que recebem como

verdadeira a narrativa, porque confiam naquele que narra; é uma narrativa feita em público, baseada, portanto, na autoridade e confiabilidade da pessoa do narrador. E essa autoridade vem do fato de que ele ou testemunhou diretamente o que está narrando ou recebeu a narrativa de quem testemunhou os acontecimentos narrados.

Se valemo-nos da definição de Kirk (1973) e de Burkert (1981), teremos que mito é uma espécie de conto tradicional, cujas especificidades são determinadas através de sua função na sociedade<sup>1</sup>, e não de seu conteúdo.

Os mitos são – e isto é fundamental – narrativas tradicionais. Nessa medida, a mitologia é um domínio parcelar da investigação geral sobre a narrativa. Só é difícil delimitar os mitos no seu <<verdadeiro>> sentido da multiplicidade de tipos narrativos existentes. (Burkert, 1981 p. 17)

Os esforços de Burkert em definir o que é um mito focaram-se especialmente no contexto da Grécia Antiga, o que não nos impede de tentarmos transpor suas teses para contextos diferentes – antigos e contemporâneos.

A escola ritualística, que tem como alguns de seus importantes representantes Gilbert Murray, Arthur Bernard Cook e Jane Harrison, reflete a questão sob outra perspectiva: a de que os mitos são meios de explicar os ritos, estes últimos uma tentativa humana de controlar forças e aspectos da natureza. Assim, seriam os ritos o que corresponderia à aquilo que é feito, e os mitos, em contrapartida, seriam uma tentativa de explicar aquilo que foi feito, ou seja, aquilo que é dito. Sob essa perspectiva, nos cabe concluir, portanto, que o mito só faria sentido se o rito ao qual se relaciona pudesse ser compreendido. Qualquer tentativa de compreender o mito distanciando-se do rito estaria fadada ao fracasso. Burkert (1981, p. 32-33) discute essa concepção ritualística e questiona a simplicidade a que é reduzido o conceito de mito. Aponta ainda para a limitação do conceito proposto por essa escola, já que estudos não foram capazes de atestar ser verdadeira a correlação obrigatória entre mito e rito.

A concepção ritualística de mito foi alvo de duras críticas durante o século XX, inclusive por Kirk e Burkert. O argumento é o de que nem sempre mito e rito relacionam-se. Os mitos não necessariamente estariam conectados com sacralidades, havendo muitas ocorrências antigas de mitos estritamente lúdicos. Burkert (1981) define o objeto do mito como algo além da origem e além dos ritos. Ele expressa claramente uma definição mais

---

<sup>1</sup> Entretanto, Burkert (1981, p 18) classifica como “precipitada a suposição de que um mito possa decifrar-se imediatamente e por completo a partir da sua <<aplicação>>, como se ele fosse um reflexo ou cópia transformada de uma determinada realidade”. Essa afirmação, além de confrontar o radicalismo de considerar que a função do mito encerra sua análise e significado, também dialoga com as proposições de Campbell. (2006).

ampla, aquela que abarca o conceito que nos interessa no âmbito deste trabalho.

Duas definições do mito se têm mostrado úteis, dentro de certos limites, sem estarem livres de uma crítica fundamental: o mito é uma narrativa acerca de deuses e heróis ou então uma narrativa acerca da origem do mundo e sua ordenação no <<era uma vez>>. Ambas as definições são, pelo menos para o domínio grego, demasiado estreitas, e ainda mais o é uma outra mais limitativa, de que o mito é fundamentalmente narrativa <<sagrada>>, sacralizada. (Burket, 1981, p. 17)

Em Platão, o conceito de mito é extremamente amplo e digno de estudo cuidadoso, o que não é o propósito deste trabalho. Contudo, limitaremos-nos a ideia de que mito é uma narrativa necessária para explicar algum fato ou conceito<sup>2</sup>. Segundo as mais modernas interpretações de Platão, não existe uma oposição entre *mythos* e *logos*, mas o *mythos* é empregado por Platão com um propósito determinado que, em última análise, se enquadra na problematização dos diálogos em que se encontra e tem uma valência expressiva que contribui simultaneamente para o aprofundamento da problemática em causa no diálogo e para marcar a sua complexidade, através da plurissignificação que o mito traz sempre consigo.

Joseph Campbell, prestigiado pesquisador americano e uma das grandes autoridades mundiais nos estudos de mitologia, afirma que “mitos são histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos” (2006: p.5). Ele ainda sugere que os motivos dos mitos não variam, que eles sempre foram e sempre serão iguais. Novas mitologias não seriam mais do que uma fusão de mitologias que já existem. A velocidade com que as coisas mudam atualmente seria um fator determinante para a não mitologização contemporânea – embora essa afirmação seja amplamente questionável, dependendo do que consideramos como mitos contemporâneos.

Um dos aspectos mais interessantes dos estudos de Campbell (2006) é a determinação de quatro funções primordiais a um mito. A primeira seria uma função mística – o mistério que representa o universo e a relação humana com o que é transcendental; a segunda, uma função cosmológica – ainda sobre a forma do universo, mas sobre aspectos mais científicos; a terceira, uma função sociológica – aquela que disciplina comportamentos sociais; a quarta, uma função pedagógica – como viver e agir sob quaisquer circunstâncias. E apesar de serem conceitos muito amplos, podemos reconhecer na proposta de Campbell algumas funções dos mitos já defendidas por outros pesquisadores e filósofos.

Jabouille (1994, p. 36) apresenta uma proposta de definição de mito, provisória

---

<sup>2</sup> Conforme menciona Burkert (1981, p. 62), Platão valia-se de mitos para tratar de questões cosmogônicas, sociais e morais, tendo sido o primeiro filósofo de que temos registro a criar mitos, além de utilizá-los.

segundo afirma o próprio autor, que resume as considerações realizadas por um grande número de especialistas no assunto:

- a) o mito é uma narrativa (com acção e personagens memoráveis),
- b) cujo autor não é identificável,
- c) (porque pertence ao património cultural colectivo),
- d) que tem como tema o fundo lendário, étnico e imaginário,
- e) (com base na tradição),
- f) e que, ao ser geralmente aceite,
- g) se integra num sistema,
- h) na maior parte dos casos religioso,
- i) e, muitas vezes sob forma literária
- j) (oral ou escrita),
- l) agrupa-se e constitui-se em *mitologia*. (grifo do autor) (PORTO, 2015)

Claude Lévi-Strauss, antropólogo francês fundador da antropologia estrutural<sup>3</sup>, possui importante obra acerca do estudo dos mitos. Philippe Descola (2009), em um artigo que pretendeu apresentar Claude Lévi-Strauss, afirma que a teoria do antropólogo francês foi uma das mais influentes do século XX. Ela não procurou fazer a releitura de outro método já conhecido, tampouco teorizar dentro de um sistema regional e limitado. O que ele postulou estendeu-se universalmente aos estudos antropológicos, e por tamanha amplitude em suas aplicações, permeou outras áreas de conhecimento. Em um dos mais célebres trabalhos de Lévi-Strauss, encontramos também uma definição de mito:

Ora, mito também se define por um sistema temporal, que combina as propriedades dos dois outros<sup>4</sup>. Um mito sempre se refere a eventos passados, “antes da criação do mundo” ou “nos primórdios” - em todo caso, “há muito tempo”. Mas o valor intrínseco a ele atribuído provém do fato de os eventos que se supõe ocorrer num momento do tempo também formarem uma estrutura permanente, que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro. (Lévi-Strauss, p. 297)

Quando falamos sobre mito, é importante destacarmos a hermenêutica como análise que, conforme afirma Soares (2010, p. 661), “distingue-se da semiológica e da estrutural por não ser científica, por procurar compreender o significado existencial do mito, sem se preocupar com a construção de estruturas universais”. A desmitologização foi uma consequência direta do racionalismo que elevou o pensamento científico a um patamar superior ao do pensamento mítico. A marginalização dos mitos em detrimento da razão que

---

<sup>3</sup> A teoria desenvolvida por Lévi-Strauss não recebeu esse nome inicialmente, tendo sido atribuído posteriormente pelos receptores de sua teoria.

<sup>4</sup> Lévi-Strauss aqui referia-se aos sistemas temporais de língua e fala. Antes da passagem citada, discutia o aspecto estrutural que define a dicotomia língua x fala, conforme enunciou Saussure. Sobre o assunto, sugere-se a leitura completa do artigo “A estrutura dos mitos” (Lévi-Strauss, 2008: p. 293-331)

buscava explicar tudo à sua volta acabou contraposta por um movimento de resgate do passado e dos mitos. Foi durante o Romantismo que a filosofia do mito apresentou-se como alternativa ao percurso racional que caracterizou o Iluminismo. Assim, mais do que perseguir explicações científicas sobre tudo à sua volta, o ser humano voltou a ser compreendido como resultado de suas tradições e de seu passado, e os mitos reassumiram seu papel insubstituível como “metáfora da realidade”.

O mito ocupa lugar de destaque no pensamento de Paul Ricoeur, filósofo francês. A abordagem do mito adotada pelo filósofo assume duas perspectivas: a dimensão simbólica e a dimensão narrativa. Ele defende a ideia de que

(...) mito e razão precisam-se mutuamente. O mito sem razão, sem apropriação hermenêutica, é confuso, e a razão que relega o mito para o sem sentido lúdico acaba débil. O mito é um modo de conhecimento que excede a ciência e a razão ilustrada, é, ele próprio, uma razão muito diferente da razão meramente instrumental e calculadora. Os mitos, enquanto estruturas fundamentais de sentido da vida activa e colectiva que fundam tradições e ritos, promovem não o saber-actuar, especializada e eficazmente, no mundo, mas a imaginação, a reflexão hermenêutica e a capacidade de decisão. (SOARES, 2010, p. 662)

O símbolo é a base para o mito, e a narrativa é sua forma essencial. Ricoeur assume o significado original de narrativa para o termo *mythos*, e nessa narrativa, que abriga em si as experiências temporais humanas, o homem busca compreender a si mesmo, sua história e sua natureza. A transposição da temporalidade humana em narrativas é consequência direta do aspecto dinâmico do mito, como explicado a seguir:

O Estagirita aproxima, em estreita correlação,<sup>15</sup> dois momentos-chave da composição poética: *mythos* e *mimesis*, sendo a praxis humana o seu grande unificador. Na ficcionalidade narrativa, entendida dinamicamente como *mimeisthai*, que envolve drama e epopeia, já que estes se distinguem apenas pelas estratégias da *mimesis* (1448 a 20 sqq.),<sup>17</sup> articula o poeta a acção humana em nexos que, como observa Ricoeur, condensam e traduzem a sua própria experiência de tempo, não passível de ser expressa de outro modo. A *mimesis* consiste nessa operação de representar, pela articulação discursivo-narrativa, os homens em acção (1448 a 1), isto é, o ser-no-mundo do homem, já que todo o Dasein é, por definição, situado e temporal, e toda a temporalidade supõe acção ou sofrimento. Por isso mesmo há que entender que nem *mythos* nem *mimesis* são compreensíveis, em Aristóteles, estática mas dinamicamente. (FIALHO, 2010, p. 163-164)

Nos interessamos particularmente pelos mitos de heróis, já que o objeto de nosso estudo é o mito de Édipo, o herói que derrotou a Esfinge e desse modo libertou o povo de Tebas de uma terrível maldição. Sobre os heróis, afirma Campbell (2006: p. 131) que trata-se

de alguém que “(...) descobriu ou realizou alguma coisa além do nível normal de realizações ou de experiência. O herói é alguém que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo”. E a existência de um imenso número de mitos de heróis, entre outras coisas, amplia a visão de que mitos relacionam-se estritamente a ritos, ou ainda, de que mitos são apenas histórias de criação. Os objetos dos mitos são ilimitados, tal qual a grandeza da diversidade humana. A variedade de definições de mito é tão grande quanto a variedade de temas que podem ser contemplados por esses mitos. Estamos diante de um terreno deveras fecundo, e de dimensões inestimáveis. Conforme afirma Kirk (1974),

(...) parece não ter ocorrido a muitos especialistas que os milhares de histórias individuais a que se aplica geralmente o nome de 'mito' cobrem um enorme espectro de assuntos, estilos e sentimentos; de modo que é provável a priori que a sua natureza essencial, a sua função, finalidade, origem, variem também. (KIRK, 1974, p. 18)

## 1.2 Tragédia

Tragédia grega é um gênero com idade aproximada de 2.500 anos, e que apesar de tão antigo, influencia até hoje nossa produção cultural. Mas apesar de tamanho êxito desse gênero tão inovador na Grécia e no mundo, o período que compreende a produção trágica grega desde o seu surgimento é de apenas 80 anos. Não contamos, claro, com a produção do séc. IV a.C., de que nada restou e que corresponderiam a uma decadência do gênero, paralela à desagregação da democracia. Aliás, no séc. IV a.C., era Eurípides, já desaparecido, o tragediógrafo mais apreciado (do séc. V a.C.) e, por isso, frequentemente representado em reposições/reencenações da sua obra.

Apesar de serem Ésquilo, Sófocles e Eurípides os grandes nomes da tragédia grega, não foram os únicos. Trágicos hoje menos prestigiados, e sobre os quais nem sempre temos informações suficientes para analisar suas obras e trajetórias, destacavam-se nos concursos anuais. Por 80 anos a Grécia conheceu a genialidade dos trágicos, algo que para sempre influenciaria a literatura mundial. E é fundamental ressaltar que tal período de surgimento e consolidação da tragédia coincide com um período de expansão política em Atenas (cf. Romilly,1998:8). Aristóteles fala-nos, na sua *Poética*, da tragédia antes de Ésquilo, com as inovações de Téspis, e Platão, no *Banquete*, escolhe como personagem representante da tragédia Àgaton, dramaturgo de prestígio, que Aristófanes também menciona, em registro cômico, nas suas peças. Resta-nos também uma coleção de fragmentos de outros autores.

A origem da tragédia é um assunto deveras controverso e motivador de uma inesgotável bibliografia. Não é, no entanto, pertinente que nos ocupemos de tal questão. Sabe-se que as obras eram representadas em Atenas, e foram, bem cedo, integradas nos festivais dedicados ao deus Dioniso, o que reforça o traço religioso de sua origem.

A definição básica para o termo tragédia, no âmbito geral da literatura, será a de uma peça de teatro com desfecho funesto.

Aristóteles afirmou que o poema trágico é uma imitação, e que difere-se de outras formas de imitação seja pelo meio, pelo objeto ou pela maneira. Tanto tragédia quanto poesia épica seriam imitações de seres superiores, e que distinguir-se-iam entre si por razão das partes componentes de uma e de outra. E se todas as partes que compõe uma epopeia podem ser encontradas na tragédia, o mesmo não podemos afirmar da situação inversa. Segundo Aristóteles, seria a tragédia “a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (Aristóteles, *Poética*, cap. VI).

O Estagirita elenca as peripécias e os reconhecimentos como os elementos trágicos mais fascinantes. Define peripécia como “uma reviravolta das ações em sentido contrário” (p. 30), e reconhecimento como “mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou desdita” (Aristóteles, *Poética*, cap. VI). Ora, ele também menciona *Édipo Rei*, de Sófocles, como um modelo para as tragédias. Na obra em questão, reconhecimento e peripécia se dão simultaneamente.

### 1.3 Sófocles e o Édipo Rei

Sófocles teve uma notável longevidade (495 a 405 a.C.), e alguns testemunhos apontam para a suposição de ter sido ele muito feliz. Possuía muitos amigos, foi exitoso em tudo o que empreendeu, e recebeu reconhecimento por seus feitos ainda em vida. Tais fatos sobre sua biografia são importantes quando procuramos compreender que tipo de trágico ele foi. O foco de Sófocles não é outro senão as motivações e princípios de seus personagens. Seus heróis congregam a integridade e a determinação próprias de homens idealizados, mas que não perderam seus traços humanos. Os personagens sofoclianos foram concebidos como figuras excepcionais, mas inflexíveis. É próprio delas manterem a sua grandeza até na queda.

Apesar das obras sofoclianas estarem, de maneira geral, impregnadas de questões



éticas, este não é o caso de *Édipo Rei* e de *Édipo em Colono*. Mas ainda assim podemos encontrar oposições de valores, de princípios e de posicionamentos. Outra característica que marca o protagonista sofocliano é a solidão. A solidão humana, especialmente a de seus heróis, é evidenciada a todo momento. Essa solidão decorre da excepcionalidade do protagonista e dessa inflexibilidade, que o leva a prosseguir o seu caminho e o seu projeto, mesmo que este leve à sua destruição. Particularmente no caso de Édipo, referimo-nos à solidão de um homem que apenas teve falsas escolhas quanto ao seu destino, e que foi vítima daquilo que lhe fora reservado antes mesmo de seu nascimento. Destaca-se, nesta teia, a sua nobreza de caráter, pois ao saber pelo oráculo de Apolo, em Delfos, que estaria destinado a matar seu pai e a casar com sua mãe, e pensando que estes eram os reis de Corinto, que o tinham acolhido quase recém-nascido, afastou-se de Corinto para evitar cometer tais atos horrendos. Com isso, os deuses o puseram no caminho de Tebas, precisamente ao encontro de seu destino. Sobre tal aspecto, afirma Romilly (1998, p. 84):

Com efeito, a originalidade profunda de *Édipo em Colono* é o fato de que o herói, que no começo parecia mergulhado no mais doloroso abandono, se mostra marcado por outra solidão, a do privilégio divino. A ambivalência que encontrávamos no caso dos outros heróis, no nível da grandeza moral, adquire aqui um valor absoluto: Édipo conhece a tristeza extrema da solidão, atingindo uma solidão que transcende o humano.

Édipo encontra-se dentro dos padrões “daquele que age”, no *mythos* trágico, enquanto mímese da ação humana: é uma personagem superior ao comum, mas não perfeita (cf. Aristóteles *Poética*, cap. XV). É aquele que desfruta de prosperidade ou prestígio, mas que cai em desgraça por infortúnio ou por ter cometido algum tipo de erro involuntário (*hamartia*, Aristóteles, *Poética*, cap. XIII). Aristóteles enfatiza a importância dos sentimentos de compaixão e temor despertados por uma tragédia. E poetas superiores, como é o caso de Sófocles, criam obras capazes de despertar tais sentimentos não apenas naqueles que assistem a uma encenação, mas também naqueles que posteriormente ouçam contar a história que foi encenada. O *Édipo Rei* certamente é um belo exemplo, já que o infortúnio do herói tebano comove a todos que o conhecem, mesmo não tendo tido a oportunidade de assistir a uma encenação da obra sofocliana.

Quando Sófocles escreveu sua obra trágica *Édipo Rei*, utilizou um mito como matéria de seu poema. O mito já existia, e pertencia ao acervo cultural de seu povo. No entanto, a tragédia que criou em torno do mito terminou por criar um Édipo sofocliano com suas inconfundíveis peculiaridades. E criando seu poema trágico, Sófocles criou também uma

das mais belas obras do gênero. Sua criação foi sublime, e não sem razão foi mencionada tantas vezes por Aristóteles como exemplo a ser seguido da tragédia perfeita.

#### **1.4 O mito de Édipo**

Determinar a origem de um mito é uma tarefa praticamente impossível. Seu lugar no passado é sempre impreciso, e as modificações que sofre com o tempo o tornam cada vez mais parte de uma história que parece sempre ter pertencido ao imaginário e às tradições de uma cultura.

O mito de Édipo é sem dúvidas um dos mais populares no mundo ocidental. O enredo que a maioria de nós conhece nem sempre foi unânime, tendo havido outras muitas versões para esse mito no curso da história.

Tomemos como referência a versão sofocliana do mito, desta maneira estruturada:

##### *Prólogo (vv. 1-150)*

Inicia-se com um diálogo entre Édipo e o Sacerdote à frente do palácio. A cidade foi acometida por uma peste, e Creonte fora enviado a Delfos pelo soberano de Tebas, a fim de consultar o oráculo de Apolo em busca de uma solução para esse mal. O retorno de Creonte traz consigo a resposta: um crime não punido é a causa da peste que assola Tebas. Assim Édipo empreende um processo investigatório. Pensa-se que a introdução, no mito, deste primeiro oráculo é invenção de Sófocles.

##### *Párodos (vv. 151-215)*

O coro, formado por anciãos de Tebas, suplica aos deuses o entendimento daquilo que fora anunciado pelo oráculo. A intervenção do Coro tem o caráter de uma longa prece, desesperada.

##### *Episódio I (vv. 216-462)*

Édipo ordena que seja trazido Tirésias, o profeta de Tebas. Este, mesmo cego, é o único portador da verdade inata sobre os acontecimentos que macularam a cidade. O seu silêncio, a sua relutância em falar sobre acontecimentos terríveis, em que o agente é o próprio Rei Édipo, encolerizam o protagonista e provocam nele a suspeição de que o velho profeta está envolvido em conspirações, juntamente com Creonte, irmão da rainha: a conspiração que matou Laio e

uma outra, que atenta contra o próprio Édipo. Após muita insistência por parte do soberano, acaba declarando que Édipo era o causador da peste. A recusa da verdade faz com que o rei de Tebas acuse Tirésias e Creonte de aliarem-se em uma tentativa de tirarem-lhe o trono.

*Estásimo I (vv. 463-511)*

O coro inicialmente demonstra sua satisfação pela busca da verdade que pode libertar Tebas da peste, mas a seguir externa grande inquietação pelas revelações feitas por Tirésias.

*Episódio II (vv. 512-862)*

Creonte defende-se das acusações de Édipo perante o povo tebano, valendo-se de argumentos sobre política e poder. O rei então questiona as circunstâncias da morte de Laio. Jocasta procura minimizar a preocupação de Édipo sobre o tema, e ouve de Édipo sua história. É aqui que Édipo estremece, pela coincidência do sítio em que Laio morreu e daquele em que ele se envolveu numa luta com um grupo em viagem, tendo matado todo o grupo, exceto um escravo. Toda a narrativa de Jocasta parte do seu intento de sossegar Édipo, para lhe mostrar que nem sempre os oráculos se cumprem.

*Estásimo II (vv. 863-910)*

Lamento pelo fato de os valores tradicionais já não serem tão relevantes, e por não ser mais evidente a eficácia dos oráculos. Esta ode tem dado lugar a inúmeras interpretações. Vide Fialho (2006).

*Episódio III (vv. 911-1085)*

O Mensageiro vindo de Corinto informa a Édipo sobre a morte de Pólibo, e o convida a regressar e ocupar o trono. Diante da resistência do soberano, pelo receio de que se cumpra o oráculo que recebeu na juventude, Jocasta, uma vez mais, tenta afugentar-lhe os receios, dizendo (vv. 980-982): “Tu não receies as núpcias com tua mãe. É que foram já muitos os homens que em sonhos a sua mãe se uniram”. E estes são os famosos versos que convidaram Freud a apropriar-se do mito como categoria de leitura psicanalítica.

*Estásimo III (vv. 1086-1109)*

O coro afirma então a verdade oracular, partilhando da própria cegueira de Édipo: será ele filho de alguma divindade?

*Episódio IV (vv. 1110-1185)*

Confrontados Mensageiro e Pastor, tem-se a revelação do verdadeiro assassino de Laio, que culmina com os momentos de reconhecimento e peripécia.

*Estásimo IV (vv. 1186-1222)*

Constatação do cumprimento daquilo que havia sido profetizado em Delfos. O Coro vê no destino de Édipo um paradigma da condição humana.

*Êxodo (vv. 1223-1530)*

Anúncio da morte de Jocasta, feito pelo Mensageiro do Palácio, seguido pela cegueira de Édipo. Este sai do palácio e expõe a sua cegueira, agora que compreende o sentido dos oráculos e o modo como se cumpriram no seu destino. O paradoxo do homem cego que vê, corporizado anteriormente em Tirésias, frente a um Édipo que via, mas era cego para a verdade, é agora transferido para o protagonista: finalmente abriu os olhos do conhecimento, no momento em que se torna fisicamente cego.

Apesar de ter sido representado na tragédia de Sófocles, provavelmente entre 427 e 425 a.C., o mito de Édipo possui uma tradição muito anterior. Os primeiros registros escritos são arcaicos, de meados do séc. VIII a.C. O mito possui algumas ocorrências na *Ilíada* e na *Odisseia*, sendo mais frequentes na primeira. Na *Ilíada* encontramos apenas uma referência direta a Édipo, mas diversas outras a Polinices e Etéocles, seus filhos. Na *Odisseia* encontramos a seguinte passagem sobre Édipo e Epicasta (outro nome para Jocasta, sua mãe):

Epicasta eu vi bela, em cujo toro,  
Fatal engano! Entrou seu filho Édipo,  
Ignaro parricida. O fato horrível  
Tendo o Céu revelado, ele, por dura,  
Sentença divina curtindo penas,  
Os Cadmeus regeu na amena Tebas;  
Ela em agro pesar, suspenso um laço,  
De Celsa trave, do Orco às portas baixa,  
Ao cúmplice legado quantas fúrias  
Sabe evocar do inferno a dor materna.  
(HOMERO, 2009, 11.208-217)

O tema é também tratado nas epopeias *Edipodia*, *Tebaida* e *Epígonos*, extensos poemas de um ciclo épico tebano, dos quais restam apenas fragmentos e testemunhos indiretos, e sobre os quais possuímos poucas e inconclusivas informações. Na literatura latina, Estácio produziu também uma epopeia intitulada *Tebaida*.

O tema foi ainda muito explorado nas tragédias. Entre textos completos, fragmentos e testemunhos, grandes nomes da antiguidade clássica deram voz ao mito edípico em diferentes versões: Ésquilo (*Laio, Édipo, Sete Contra Tebas, A Esfinge*), Sófocles (*Antígona, Édipo Rei, Édipo em Colono*), Eurípidés (*Antígona, Édipo, Fenícias*), Sêneca (*Édipo Rei, Fenícias*). Além disso, Píndaro canta o mito edípico na ode *Olímpica 2*.

Embora possamos afirmar que, basicamente, o enredo do mito de Édipo seja imutável em alguns de seus aspectos - como o alerta do oráculo sobre o destino de Édipo, o abandono do bebê, a adoção pelo rei de Corinto, o assassinato de Laio, o confronto com a Esfinge, o incesto - diferentes versões difundidas ao longo do tempo atualizaram episódios e motivações. Por exemplo: deve ser inovação de Sófocles a epidemia que abre a peça e o oráculo que Creonte vai consultar, na sequência da peste, e que despoletará a investigação sobre a autoria da morte de Laio. Ainda, as referências ao mito na época arcaica apontam para uma característica diferente daquela que nos parece familiar na versão sofocliana: talvez o conhecimento humano, elemento tão presente em versões posteriores do mito, tenha sido agregado tardiamente. Édipo assemelha-se mais a um herói convencional nos primeiros registros de que temos conhecimento. Sugere-se que ele tenha vencido desafios, como o enfrentamento com a Esfinge, por exemplo, valendo-se de sua força e de sua habilidade como guerreiro. A sabedoria e a astúcia, marcas tão presentes no Édipo clássico, não parecem ter definido o herói tebano arcaico, a avaliar pelas referências a ele feitas em Ésquilo, *Sete Contra Tebas*.

A riqueza de aspectos exploráveis em um mito como esse não se esgota, sendo fecundo terreno para o desenvolvimento de variados estudos e adaptações. Entre elementos trágicos de parricídio, incesto e cegueira autoinfligida, Édipo é o herói que transita entre o destino e o poder. É uma figura absolutamente humana, que ora se apresenta como vítima de sua própria inocência, e ora se revela vítima de sua própria ambição (cf. Vieira, 2000:88).

Sua atitude heroica é diversas vezes decisiva no curso da tragédia, o que inclui o ato de exilar-se de Corinto na tentativa de escapar à sina de assassinar seu pai e casar-se com sua mãe, o enfrentamento da Esfinge e a determinação em encontrar o assassino de Laio e findar a agonia do povo tebano diante da peste que o assolava. A cegueira de Édipo, apesar de não figurar na versão do mito narrada por Homero, também envolve atos heroicos (cf. Fialho, 2006:12).

Elementos tradicionais que integram o mito, tais como a consulta ao oráculo, o incidente da encruzilhada e a Esfinge, já faziam parte de tradições populares quando a tragédia de Sófocles foi representada. Adaptações posteriores do mito, como a que faz

Pasolini no filme *Edipo Re* (1967), chegam a valer-se de recursos de polifonia, explorando as dimensões da recepção do mito desde a antiguidade clássica até a contemporaneidade.

**Capítulo 2** | *Antropologia e psicanálise: Lévi-Strauss e Freud*

## 2.1 Estruturalismo

O Estruturalismo é uma corrente de pensamento e um método de análise que surgiu no século XX, sobretudo entre intelectuais franceses de diversos segmentos, majoritariamente na área de ciências humanas, derivando, no que diz respeito à Literatura, à distância, do Formalismo Russo.

Teve sua fonte primária na escola psicológica com Wilhelm Wundt (1832 – 1920), mas desenvolveu-se em torno da teoria linguística do suíço Ferdinand de Saussure (1857 – 1913), publicada postumamente por seus alunos, através de suas notas de aula, em uma obra cujo título em português é “Curso de Linguística Geral” (1916). O termo *semiologia*, que designa a ciência dos signos, foi utilizado pela primeira vez pelo genebrino. Tendo sido amplamente utilizado na Europa, posteriormente foi substituído pelo termo *semiótica* pelos linguistas anglo-saxões. Em sua obra, Saussure vale-se de conceitos de *estrutura* e *sistema* que serviriam de base, posteriormente, para o estruturalismo.

Tendo surgido antes da primeira guerra mundial, o Estruturalismo atingiu seu apogeu na década de 1960. Grandes intelectuais do século XX foram chamados – muitos deles retroativamente – de estruturalistas, ainda que nem todos tenham concordado com tal denominação. Entre os grandes nomes a que nos referimos, podemos destacar, além de Saussure, Benveniste (linguística), Lévi-Strauss (antropologia), Lacan (psicanálise), Foucault (filosofia) etc. Lacan foi discípulo de Freud, e embora este último não possa ser chamado de estruturalista, sua teoria apresenta conceitos estruturais. Birman afirma que “... nos seus enunciados o discurso freudiano não é um discurso estruturalista, mas as suas enunciações podem permitir a interpretação de sua racionalidade pela leitura estrutural” (BIRMAN 1991, p.28).

Apesar de não limitar seu campo de ação aos estudos literários, o Estruturalismo teve grande importância na sistematização de conceitos literários até então dispersos (cf. Ceia, 2010). O trabalho de Lévi-Strauss denominado *Antropologia Estrutural* foi parte fundamental para o surgimento da teoria estruturalista nos estudos literários. Grandes nomes da crítica da década de 60, tais como Greimas, Barthes, Todorov e Jakobson, destacaram-se por inovar através da proposta de uma filosofia diferente daquela já tradicionalmente empregada. Essa inovação inspirou-se justamente no trabalho de Lévi-Strauss. A contribuição de Barthes foi particularmente importante, pelas razões expostas a seguir:



Barthes (*Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, 1966) foi decisivo neste capítulo, por exemplo, distinguindo três tipos de análise textual: a *leitura* simples, a *crítica* literária e a *ciência da literatura*. Esta última teria a grande missão de criar os modelos de análise do texto literário, que não pode ser considerado como expressão de estruturas e conflitos sociais, históricos, psicológicos, etc. O texto literário contém em si o princípio da sua inteligibilidade. (CEIA, 2010)

O Estruturalismo consiste em um método que visa explicar a realidade através de modelos denominados *estruturas*. Estrutura, por sua vez, é um sistema cujos elementos são interdependentes, e onde a observação de suas diferenças e da forma como se relacionam entre si nos permite compreender sua dinâmica. Enquanto outros métodos científicos reduzem grandes sistemas a sistemas menores, e através da análise de cada um desses subsistemas compreendem a natureza do sistema maior onde estão inscritos, o estruturalismo caminha em sentido inverso, analisando sistemas completos para compreender sua dinâmica, sem a necessidade de subdividi-los em sistemas menores.

Ou seja, para alguns métodos reducionistas, a realidade é constituída por diversos fatos isolados que, quando analisados, propiciam a compreensão do todo. Para o estruturalismo, a realidade é constituída por fatos interdependentes, e a existência dessa relação intrínseca entre eles não permite que sejam analisados isoladamente, mas apenas em conjunto (cf. LÉVI-STRAUSS 2000, p.21). O isolamento de alguns elementos que pertencem a um dado sistema inviabilizam sua análise e compreensão, pois esses elementos apenas fariam sentido quando inseridos no sistema.

## **2.2 Claude Lévi-Strauss**

Claude Lévi-Strauss (1908 – 2009) nasceu em Bruxelas, na Bélgica, filho de pais franceses. Foi um antropólogo e filósofo francês que criou a antropologia estrutural. Tendo sido um dos mais importantes nomes das ciências humanas no século XX, seus estudos norteiam muitas das pesquisas desenvolvidas em todo o mundo.

Entre os anos de 1935 e 1939 lecionou Sociologia e Etnologia na recém-criada Universidade de São Paulo, e durante esse período incursionou pelos estados de Paraná, Mato Grosso e Amazonas para realizar suas pesquisas etnográficas. Retornou a Paris às vésperas da guerra, tendo tornado-se visado em função de leis antisemitas que passaram a vigorar na época. Foi então para os Estados Unidos, regressando à França em 1944. Novamente foi para os Estados Unidos, e de volta a Paris em 1948, defendeu sua tese “As estruturas elementares

do parentesco”, o que lhe conferiu seu título de doutor.

Tendo trabalhado na *École Pratique des Hautes Études*, foi subdiretor do Museu do Homem. Posteriormente tornou-se professor no Collège de France, cargo que ocupou de 1959 a 1982 na cadeira de Antropologia Social. Tornou-se membro da Academia Francesa em 1973 posição que ocupava quando completou seus 100 anos de vida (28 de novembro de 2008). Faleceu em Paris em 30 de outubro de 2009.

Publicou dezenas de obras imensamente importantes, sobretudo no âmbito da antropologia e etnologia. Dentre elas, a mais relevante para o desenvolvimento deste trabalho é “Antropologia Estrutural”, publicada em Paris em 1958.

Em seu livro “Mito e significado” (2000), afirmou que sua inclinação ao estruturalismo sempre esteve presente, como se já fosse essa sua natureza desde que era uma criança:

É provável que haja qualquer coisa na profundidade da minha mente que faça com que sempre tenha sido o que hoje se designa por estruturalista. A minha mãe contou-me que, quando eu tinha cerca de dois anos e era obviamente incapaz de ler, afirmei que era de facto capaz de o fazer. E, quando me perguntaram porquê, disse que, ao olhar para as tabuletas das lojas – por exemplo *boulangier* (padeiro) ou *boucher* (talho) -, era capaz de entender qualquer coisa porque aquilo que era obviamente semelhante dum ponto de vista gráfico não poderia ter na escrita outro significado senão “bou”, a primeira sílaba comum a *boulangier* e a *boucher*. É provável que não haja muito mais do que isso na abordagem estruturalista; é a busca de invariantes ou de elementos invariantes entre diferenças superficiais. (Lévi-Strauss, 2000 p. 20)

### 2.2.1 Lévi-Strauss e o estruturalismo

Lévi-Strauss foi o primeiro estudioso a aplicar os princípios do estruturalismo fora do âmbito da linguística. Como etnólogo, estudou povos primitivos sem privilegiar a visão histórica sobre eles – ainda que isso não signifique ignorar a história, mas apenas colocá-la em um plano de menor destaque. Com isso, através da antropologia, pôde recriar a história de muitas sociedades que não possuíam qualquer registro histórico, e que, portanto, não tinham passado. Paradoxalmente, eximindo-se de estudar os fatos históricos de um povo, ele contou sua história.

O caminho escolhido por Lévi-Strauss para estudar essas sociedades primitivas foi a contramão da ciência realista e positivista do século anterior (século XIX). A mitologia, matéria subestimada por muitos estudiosos que o antecederam, foi a base para suas pesquisas

antropológicas. Estudando a mitologia primitiva, ele pretendeu demonstrar que em qualquer parte do mundo, mesmo tratando-se de sociedades que jamais tiveram qualquer espécie de contato entre si, a estrutura dos mitos era idêntica. Essas estruturas eram formas inconscientes que interferiam diretamente nos costumes e no pensamento de cada povo. Uma abordagem histórica desconsideraria a hipótese de uma relação entre esses povos primitivos, mas através de uma análise antropológica, foi possível aproximar culturas aparentemente tão diferentes entre si, mas com bases tão semelhantes. Empregando os princípios estruturais da linguística ao estudos dos mitos, Lévi-Strauss partiu do princípio de que o comportamento dos povos, e conseqüentemente seus mitos, originavam-se de uma estrutura inconsciente, e que eram integrados por elementos que não possuíam sentido quando analisados separadamente, mas que apenas adquiriam significado quando analisados em conjunto, dentro do sistema.

Considerando o mito uma linguagem, Lévi-Strauss sugere que ele “possa simultaneamente pertencer ao âmbito da fala (e ser analisado enquanto tal) e ao da língua (na qual é formulado) e ainda apresentar, num terceiro nível, o mesmo caráter de objeto absoluto” (2012, p. 298). Tomando o mito como uma forma de discurso, compara-o com a poesia em uma tentativa de ilustrar sua originalidade linguística intrínseca. Enquanto a poesia é uma das formas de linguagem mais difíceis de serem traduzidas para outros idiomas, em função da deformação que o texto original sofre nesse processo, o mito pode ser traduzido para qualquer idioma, e ainda que a tradução seja ruim, o sentido do mito é mantido e pode ser compreendido em qualquer parte do mundo. Isso ocorre, segundo nos explica Lévi-Strauss, porque

Sua substância não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na *história* que nele é contada. O mito é uma linguagem, mas uma linguagem que trabalha num nível muito elevado, no qual o sentido consegue, por assim dizer, *descolar-se* do fundamento linguístico no qual inicialmente rodou. (Lévi-Strauss, 2012 p. 299)

A análise estrutural do mito parte da mesma prática linguística. Assim, para estudarmos a estrutura de uma língua, estudamos suas unidades constitutivas (fonemas, morfemas e semantemas). O mito, sendo uma forma de linguagem, também precisa ser estudado a partir de suas unidades constitutivas, que neste caso foram chamadas pelo antropólogo de *mitemas*, e que se encontram situadas no nível discursivo.

Consistiu a técnica inicial da antropologia estrutural a análise cada mito individualmente, e a síntese da sucessão de fatos que o constitui em uma sequência de frases curtas. Contudo, o problema dessa técnica é a questão do tempo mítico. Sendo a sequência de

fatos algo rígido, não seria atendida a premissa de que o tempo mítico possui uma natureza dicotômica (reversível/irreversível, sincrônica/diacrônica). Uma segunda técnica proposta por Lévi-Strauss deixou de encarar cada frase como unidade constitutiva do mito, e passou a considerar essas unidades constitutivas como sendo um *feixe de relações* (cf. Lévi-Strauss 2012, p. 301). A combinação desses feixes de relações, ou das unidades constitutivas do mito, é o que lhe atribui significado.

## 2.2.2 Lévi-Strauss e o mito edípico

Lévi-Strauss ilustrou de diversas maneiras sua técnica de análise estruturalista dos mitos através do conceito do feixe de relações. Contudo, o que nos é relevante no desenvolvimento deste trabalho é a aplicação de seus conceitos ao caso específico do mito de Édipo.

A escolha do mito edípico deveu-se ao fato de ser mundialmente conhecido, dispensando maiores explicações sobre seu enredo, como afirma o próprio antropólogo. A proposta é a de analisar o mito através da técnica estruturalista como forma de demonstração dessa teoria, e o antropólogo afirmou categoricamente não ter a intenção de extrair desse exercício qualquer conclusão.

Lévi-Strauss criou um quadro onde dispôs o feixe de relações que representa as unidades constitutivas do mito de Édipo. Incluiu aí fatos anteriores a Édipo (relacionados a Cadmo, trisavô de Édipo, Lábdaco, seu bisavô, e Laio, seu pai) e posteriores a ele (relacionados aos seus filhos Antígona, Etéocles e Polinices). O quadro dispõe as relações em feixes verticais, mas a ordem cronológica para que seja possível contar o mito é a leitura das relações da esquerda para a direita, coluna por coluna. As quatro colunas em que se dividem as relações são:

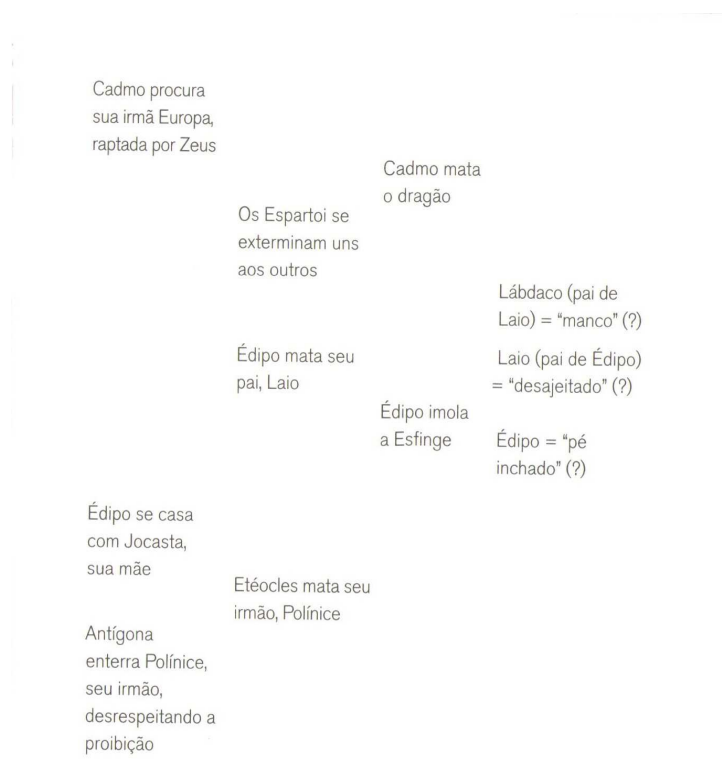
- 1) Relações de parentesco superestimadas;
- 2) Relações de parentesco subestimadas/desvalorizadas;
- 3) Negação da autoctonia humana<sup>5</sup>;
- 4) Persistência da autoctonia humana<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Conforme Goldgrub (2004, p. 124), trata-se da negação do fato de que os Homens sejam oriundos da terra.

<sup>6</sup> Lévi-Strauss (2012, p. 308) argumenta que mitologicamente, é comum que os homens recém-emergidos da terra sejam representados com dificuldades de locomoção, como se ainda não fossem totalmente capazes de dominar seus membros inferiores.

### Quadro 1 - Unidades constitutivas do mito de Édipo



Fonte: LÉVI-STRAUSS, 2012, p.305

As duas primeiras colunas constituem um par antagônico, enquanto que o mesmo acontece com relação às duas últimas colunas.

Sobre a quarta coluna, onde o antropólogo relaciona os nomes de Lábdaco, Laio e Édipo com dificuldades em andar, ele explica que formalmente não se pratica esse tipo de analogia, já que os nomes próprios são descontextualizados. Entretanto, no caso de seu exemplo, a própria análise do mito que está em curso constitui um contexto.

A dificuldade poderia parecer menor com o nosso método, pois o mito é aqui reorganizado de tal modo que ele próprio se constitui como um contexto. Não é mais o sentido eventual de cada nome próprio tomado isoladamente que apresenta um valor significante, e sim o fato de admitirem significados hipotéticos que, todos, evocam uma *dificuldade de andar direito*. (Lévi-Strauss, 2012 p. 306)

Esse modelo de análise proposto por Lévi-Strauss, ainda que inconclusivo nas próprias palavras do antropólogo, resulta em uma tentativa de interpretação do mito edípico, a qual transcrevemos:

Ele exprimiria a impossibilidade na qual se encontra uma sociedade que professa acreditar na autoctonia do homem (cf. Pausânias VIII, XXIX, 4: “o vegetal é o modelo do homem”) de passar dessa teoria para o reconhecimento do fato de que cada um de nós na verdade nasceu da união de um homem e de uma mulher. A dificuldade é intransponível. (Lévi-Strauss, 2012 p. 309)

O emprego do modelo dispensa a busca por uma versão original do mito, já que nos permitiria analisá-lo no conjunto de suas muitas versões. Partindo-se da premissa de que “um mito se compõe do conjunto de suas variantes” (Lévi-Strauss 2012, p. 310), uma análise estrutural completa deverá considerar igualmente todas as suas versões, desde as mais antigas (onde a ausência de elementos como a cegueira de Édipo e o suicídio de Jocasta constituíam um dificultador para a análise), até as mais modernas, passando inevitavelmente por Freud. Assim, o quadro que apresentamos anteriormente serve como exemplo de uma análise estrutural, mas não esgota essa análise no caso do mito edípico. O mesmo método deve ser empregado com outras versões do mito, e também com outros episódios da linhagem de Édipo (antecessores e predecessores). O conjunto dessas análises resultará, assim, na análise estrutural do mito de Édipo. Sobre as diferenças que inevitavelmente se apresentarão na construção dos quadros para a análise, afirma o antropólogo que

Os quadros jamais serão idênticos, mas a experiência comprova que os afastamentos diferenciais que serão facilmente percebidos apresentam entre eles correlações significativas que permitem submeter o conjunto a operações lógicas, por simplificações sucessivas, chegando por fim na lei estrutural do mito em questão. (Lévi-Strauss, 2012 p. 311)

Ora, sendo o mito a reunião de todas as suas versões existentes, qualquer análise que privilegie uma em detrimento de outras estaria fadada ao insucesso. Por isso o autor do método sugere que os diversos estudos de mitologia não frutificaram. Os pesquisadores, sempre perseguindo o ideal de uma versão original do mito, muitas vezes deixaram de considerar suas variações. E como afirma Lévi-Strauss, “não existe uma versão 'verdadeira', de que todas as demais seriam meras cópias ou ecos deformados. Todas as versões pertencem ao mito.” (2012, p. 313)

### **2.3 Freud: vida e psicanálise**

Sigmund Schlomo Freud (1856 – 1938) nasceu na Moravia, hoje parte do território da República Tcheca. Mudou-se com sua família para Viena quando tinha quatorze anos,

mas foi para Londres em 1938, em razão de sua descendência judaica, para fugir do nazismo. Foi casado e teve seis filhos.

Graduou-se em Medicina pela Universidade de Viena no ano de 1881, e dedicou-se mais às pesquisas científicas do que aos estudos relacionados ao seu curso de graduação. Desenvolveu pesquisas sobre os órgãos reprodutores das enguias e sobre o cérebro humano, mas por questões financeiras começou a trabalhar no Hospital Geral de Viena. Em certa ocasião viajou para a França, onde teve a oportunidade de estar em contato com as pesquisas psiquiátricas do renomado Dr. Jean-Marie Charcot. Quando retornou a Viena, dedicou-se ao atendimento de pacientes com sintomas neurológicos.

Freud foi o responsável pela criação do termo psicanálise. E foi ao lado de seu antigo colega da Faculdade de Medicina, Josef Breuer, que discutiu e publicou relatos dos primeiros casos de psicanálise da história. A técnica de “cura pela fala”, que teve emprego pela primeira vez no caso Bertha Pappenheim, consistia em confrontar o paciente com associações a cada um de seus sintomas, ocasionando uma catarse. Freud, diferente de Breuer, acreditava ainda que as memórias reprimidas que ocasionavam os episódios de histeria possuíam sempre cunho sexual, o que fez sua teoria ser refutada pela comunidade médica por um longo tempo. Contudo, isso não abalou a continuidade de suas pesquisas, já que atribuía a não aceitação de seus argumentos aos tabus e ao moralismo da época.

Uma das maiores contribuições de Freud para o campo dos estudos psíquicos foi teorizar sobre a maneira como opera o nosso inconsciente. Sua busca por explicações sobre a origem da histeria e de seus sintomas o conduziu à elaboração de uma proposta na qual inconsciente e pré-consciente foram exemplificados através da imagem de um iceberg. Contudo, com o avanço de suas pesquisas e a constatação da existência do processo de repressão, foi necessário desenvolver a ideia postulada anteriormente. Daí se originaram os conceitos de *id*, *ego* e *superego*<sup>7</sup>. A maneira como essas três partes constitutivas da mente humana se dinamizam é o que determina nossas condutas, escolhas e reações. O desequilíbrio em alguma delas acarreta os diversos transtornos objetos de estudo da psicanálise.

Figura entre as mais célebres obras de Freud o livro *A interpretação do sonho*, publicado no ano de 1900. Nasceu de suas anotações sobre seus próprios sonhos após a morte de seu pai, em 1896. Tendo seus sonhos como ponto de partida, Freud os associa a memórias

---

<sup>7</sup> *Id* refere-se ao aspecto mais primitivo dos seres humanos. *Ego* situa-se em uma posição intermediária, conciliando as demandas primitivas e aquelas que são resultado de nossos princípios éticos e morais. Podemos dizer que é a consciência, o ponto de equilíbrio humano. É aquele que nos faz agir em caráter de autopreservação. *Superego* é a contraparte do *Id*, uma coleção de conceitos e pensamentos éticos e morais que adquirimos através de nosso convívio social.

e fatos de sua infância, destacando daí as origens de suas neuroses. Como resultado deste processo empreendido pelo psicanalista, ele constata ter na infância desenvolvido atração pela mãe, ao passo em que hostilizou seu pai. Surge então o *complexo de Édipo*<sup>8</sup>, sobre o qual discorreremos de forma mais detida logo adiante.

Como afirma Mullahy (1975), “qualquer das ideias próprias de Freud, como a do complexo de Édipo, não pode ser adequadamente compreendida quando isolada. Terá de ser entendida à luz de suas outras ideias sobre a evolução humana.” (p. 30). Contudo, não é nossa intenção aprofundarmo-nos nos conceitos psicanalíticos, já que essa matéria não integra a nossa proposta. Interessa-nos compreender alguns pontos específicos da teoria freudiana, para utilizar esses conceitos na análise de elementos do filme de Pasolini, *Edipo Re*, nosso objeto de estudo. De maneira bastante simplificada, abordaremos alguns pontos importantes no cumprimento de nossa proposta<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Fialho (1993) esclarece que a utilização do termo foi consequência de uma falsa leitura feita por Freud do que de fato ocorreu com o Édipo de Sófocles, já que as ações deste foram norteadas exclusivamente por sua ignorância, e não por um desejo incestuoso.

<sup>9</sup> Para aprofundamento dos temas relacionados à teoria freudiana, sugerimos consulta à bibliografia específica. Alguns títulos introdutórios foram consultados para a elaboração deste trabalho, e podem ser consultados nas referências bibliográficas.



### 2.3.1 Freud e o Complexo de Édipo

Interessa-nos especialmente compreender o *complexo de Édipo* e como ele opera em cada pessoa. Para tanto, introduziremos brevemente alguns conceitos da teoria freudiana que serão fundamentais na execução da etapa posterior deste trabalho.

Freud costumava teorizar sobre a mente humana e seus estímulos através da identificação de pares dicotômicos, polarizando as relações existentes. Um dos pares primordiais na compreensão de sua teoria é *prazer-dor*<sup>10</sup>. Estaria o organismo humano naturalmente programado para refutar estímulos dolorosos, estando, em contrapartida, em constante busca pela realização de atividades que desencadeiem o prazer. Baseando-se nesta premissa, estariam muitas atividades humanas relacionadas ao estímulo sexual, pois é esta a experiência mais prazerosa. Freud afirma que quando somos crianças, nosso *ego* é bastante extenso. Conforme vamos amadurecendo, passamos a reprimir alguns estímulos de prazer, que já não estão acessíveis todo o tempo (como o seio materno, por exemplo), da mesma forma que aprendemos a evitar situações que desencadeiem dor.

A *libido* é uma força instintiva que relaciona-se à sexualidade – e aqui falamos sobre todos os estímulos sexuais que co-existem na vida humana, e não apenas os estímulos genitais na fase adulta de nossa vida. Trata-se de uma força que objetiva o alcance do prazer, e que age no corpo humano da mesma forma que a fome.

Quando falamos de instintos primitivos, significa dizer que são estímulos que acompanharam a evolução humana. Aprendemos a lidar com alguns melhor do que com outros. Nosso instinto de autopreservação, por exemplo, variou conforme as condições de vida humana variaram. Mas a *libido*, por exemplo, é ainda um estímulo muito difícil de ser controlado, especialmente porque nem sempre depende de um objeto externo – falamos aqui da gratificação auto-erótica. Desde muito pequenos aprendemos a obter prazer através de nós mesmos e de objetos externos, entendendo como *objeto* aquilo que se opõe ao *ego*. Sendo a busca pelo prazer um dos nossos instintos primordiais, o *ego* atua qualificando nossas fontes de prazer, e não extinguindo o estímulo.

Assim, nem todas as fontes de prazer nos são autorizadas, especialmente enquanto vamos amadurecendo e aprendendo a delimitar aquilo que é ou não permitido. Acabamos muitas vezes sublimando nossa energia sexual, ou seja, transferindo-a para atividades sociais que nos gratifiquem em substituição ao prazer sexual. A teoria do recalque, um dos pilares da

---

<sup>10</sup> Outros pares muito mencionados pelo psicanalista são, por exemplo, *sujeito-objeto*, *ativo-passivo*, etc. Sobre o assunto, consultar Mullahy (1975).

psicanálise, trata justamente disso: evitar a dor que poderia ser ocasionada por estímulos sexuais inapropriados.

O recalque provém de um conflito de desejos e ânsias veementes. Certas experiências são de um caráter tal que contém semelhantes desejos conflitantes. O recalque surge do conflito. Este ocorre quando certos desejos, especialmente sexuais, ou suas implicações para o comportamento, se situam em flagrante oposição aos valores éticos estéticos e pessoais (“pretensões”, na linguagem de Freud) da personalidade e não podem ser reconciliados. (MULLAHY, 1975 p. 38)

O desejo é inevitável, já que a busca pelo prazer é instintiva. Mas muitas vezes a presença desse desejo acarreta um estado de dor, pela impossibilidade de satisfazê-lo. O recalque seria uma defesa humana contra a dor implicada no ato de desejar. O recalque é, portanto uma proteção mental. Estando os instintos em nosso subconsciente, a proteção representada pelo recalque impede que eles atinjam nossa consciência.

Freud defendeu a ideia de que o impulso sexual nasce junto com cada criança, ao contrário do que acreditavam outros teóricos que defendiam a hipótese de o estímulo sexual ser integrado à experiência humana após a puberdade. Mas a sexualidade a que se refere Freud não assemelha-se àquela que conhecemos enquanto adultos. A sexualidade infantil desenvolve-se em diversas fases, cada qual com suas peculiaridades, e constituem um processo complexo realizado física e mentalmente.

A fase oral é a primeira a se manifestar. A criança descobre muito cedo o prazer erótico representado pelo seio materno, algo que exacerba o prazer de saciar sua fome. A seguir, é capaz de notar sua própria capacidade erótica, seja através da sucção de seu dedo ou chupeta, ou mesmo através do toque à sua região genital. Essa percepção de encontrar fontes de prazer em objetos inanimados, e posteriormente através do próprio corpo, abre espaço para novas percepções, entre elas a satisfação provocada pela excreção de fezes e urina. A esse período, Freud chamou fase anal.

Até a idade de três anos, não há diferença entre os estímulos sexuais femininos e masculinos. Apenas a partir daí surge a curiosidade sobre o órgão sexual, e com ela a percepção de que meninas não possuem pênis. O medo do menino em perder seu pênis, normalmente através de uma punição por masturbar-se ou por urinar em sua cama, origina o chamado *complexo de castração*. Já nas meninas, o que surge é um sentimento de inveja pela impossibilidade de possuir um órgão sexual semelhante ao dos meninos. A esse período de constatações e descobrimento dos órgãos genitais, Freud chamou *estágio fálico*. Este importante período no desenvolvimento sexual infantil tem como aspecto principal os

pensamentos acerca da castração, e antecede o período do *complexo de Édipo*.

A *fase fálica* e o *complexo de Édipo* desenvolvem-se simultaneamente nos meninos. É quando ocorre a relação entre o pênis e a busca de prazer em um objeto externo, já existentes separadamente. É um período em que costuma surgir na criança o interesse pelo modo como nasceu. E sem conseguir entender como de fato isso aconteceu, de alguma maneira compreende que foi necessário que seu pai e sua mãe participassem juntos deste processo. Então a criança congrega uma enorme curiosidade sobre seu nascimento, a percepção do prazer que pode ser atingido através de seu órgão sexual, e o desejo por um objeto externo afim de satisfazer seus estímulos sexuais. E tendo sido a mãe o primeiro objeto externo associado ao prazer, passa o menino a desenvolver pela mãe uma atração sexual. E com essa dedicação erótica que leva o menino a desejar dormir com a mãe, vê-la se vestir, tocá-la e beijá-la, surge também o sentimento de rivalidade para com o pai, e também de ciúme quando cogita a hipótese de ter que dividir a mãe com alguém, como com um irmão ou irmã.

Freud afirma, contudo, que todo esse processo é involuntário e instintivo. A criança não é consciente de todos os seus estímulos e das consequências deles, porque justamente nessa fase passa a atuar o recalque. Parte da origem de todos esses conflitos é mantida no inconsciente, de modo que a criança não pode compreender a razão de seus impulsos. E sem ter clareza sobre seus instintos e sentimentos, o menino desenvolve um incompreensível apego à mãe, e uma grande rivalidade contra o pai. Em alguns casos a situação pode se inverter, mas esse é o quadro mais comum. O pai é o obstáculo que impede que o menino tenha apenas para si a mãe, objeto de seu desejo. Freud afirma que salvas as devidas proporções, isso é justamente o mesmo que acontece com Édipo, o herói tebano.

O *complexo de Édipo* acompanha a criança até sua puberdade, normalmente recalcado. Nessa fase, deve o menino reestabelecer sua relação com o pai e renunciar ao desejo pela mãe, transferindo-o para outro objeto externo de prazer. Mas quando uma dessas duas operações fracassa, temos o surgimento inevitável das neuroses.

### **2.3.2 Freud e o estudo dos sonhos**

Conforme mencionamos anteriormente, Freud publicou em 1900 uma de suas mais célebres obras, *A interpretação dos sonhos*. Essa obra é fundamental para nosso estudo não só pelo fato de apresentar pela primeira vez o que mais tarde seria chamado de *complexo de*

*Édipo*, mas também por abarcar algumas considerações psicanalíticas acerca dos sonhos. Mais tarde valeremo-nos de tais considerações para cumprir os propósitos deste trabalho.

Os antigos acreditavam serem os sonhos uma inspiração divina. Contudo, Aristóteles<sup>11</sup>, através de seus escritos, defendeu a ideia de que os sonhos tinham origem em processos somáticos, e que sofriam influência direta das ações e pensamentos humanos. Essa concepção aristotélica dos sonhos estava bem próxima do que viria a ser defendido por Freud futuramente, mas entre Aristóteles e Freud outras teorias retomaram as ideias proféticas pré-aristotélicas.

Apesar dos estudos sobre os sonhos terem se originado na antiguidade, o interesse sobre o assunto continuou motivando pesquisas de diversas áreas. Segundo o próprio Freud menciona em seus trabalhos e em suas cartas, ele chegou a inspirar-se nas definições de sonhos feitas pelos antigos para, a partir daí, iniciar seus estudos sobre o tema. Utilizou uma citação indireta de um trecho da obra *História*, de Heródoto, para exemplificar o sonho como um reflexo daquilo sobre o que pensamos durante o dia. Contudo, parece haver uma confusão sobre essa interpretação, já que a leitura do texto original (e não apenas do trecho selecionado, mas de sua continuação) demonstra justamente o contrário – o aspecto divino do sonho. Alguns críticos e estudiosos da obra freudiana atribuem essa confusão ao fato de Freud ter recorrido a uma citação indireta da *História* de Heródoto, e não ao seu original. Ainda, Freud valeu-se de passagens da obra de Lucrécio<sup>12</sup>, de Cícero<sup>13</sup> e de Sófocles<sup>14</sup> para argumentar sobre a natureza dos sonhos.

Reconhecendo séculos de história sobre a origem e motivação dos sonhos, Freud teoriza acerca da criação de um método científico para interpretá-los. Essa é a origem de seu trabalho. Admite-se que os seres humanos tenham pensamentos oníricos ocultos, e que sejam os sonhos a realização de seus desejos recalçados. Durante o dia realizamos tarefas e acumulamos desejos em nosso *Id*, desejos estes que são sistematicamente censurados pelo *Superego*. Durante a noite, além de descansarmos nossos corpos, desempenhamos a importante função mental de sonhar, o que possibilita a satisfação dos desejos recalçados durante o dia. Freud chamou este processo de conciliação, pois é através dele que podemos manter nosso equilíbrio mental e encontrar um estado de paz mental entre aquilo que desejamos e o que realizamos. Quando esse processo não é executado, originam-se daí as neuroses.

---

<sup>11</sup> *De divinatione per somnum* (Sobre a adivinhação pelo sonho), de Aristóteles.

<sup>12</sup> *De rerum natura* (Sobre a natureza das coisas), de Lucrécio.

<sup>13</sup> *De divinatione* (Sobre a adivinhação), de Cícero.

<sup>14</sup> *Édipo Rei* de Sófocles, vv. 580-582.

Algo particular que nos acontece enquanto sonhamos é a não identificação de nossos desejos, como se as matérias dos sonhos nos fossem estranhas. O sonho é composto por duas partes, a saber: uma parte é o conteúdo latente, aquela constituída pelo desejo reprimido, pelas ideias e impulsos armazenados em nosso inconsciente. Já o conteúdo manifesto é a parte do sonho da qual nos lembramos, a imagem criada mentalmente para representar a satisfação do impulso que constitui o conteúdo latente.

Mesmo enquanto dormimos, nossos pensamentos são submetidos à mesma censura diurna, o que faz com que os pensamentos e impulsos sejam modificados antes de se manifestarem em conteúdo onírico. Falamos do conceito de distorção e elaboração onírica. Os sonhos são pois veículos de realização de nossos desejos recalcados, mas não o fazem de forma desvelada, mas sim através de distorções importas pela nossa censura moral.

Assim, são os sonhos a via principal de acesso ao nosso inconsciente, aos desejos e pensamentos recalcados que não encontram outro meio de se realizarem. Todo desejo proibido encontra no sonho uma via de realização, pois quando não se realiza por via onírica, acaba transformando-se em uma neurose. Freud discute tais concepções de maneira mais detalhada em sua obra, mas essa interpretação simplificada de sua teoria psicanalítica já nos fornecerá subsídios suficientes para que possamos discutir a versão de Pasolini para o mito edípico.

#### **2.4 Objetividade x Subjetividade: considerações sobre Lévi-Strauss, Freud e Pasolini**

De acordo com Rohdie (1996, p. 132), a psicanálise de Freud seria uma forma de identificar a racionalidade dentro daquilo que parecia irracional, ou seja, do subconsciente, dos conflitos que ali permaneciam e de toda a matéria onírica.

Embora Pasolini tenha entrado em contato com a teoria freudiana, e a tenha utilizado para externar seus próprios conflitos, não adotou em seu trabalho uma posição tão objetiva. Ele, como Lévi-Strauss, eram analíticos utilizando subjetividade, imitando o objeto que pretendiam analisar. Enquanto a análise freudiana tratava objetivamente de questões conflituosas no interior da mente do paciente, limitando de certa forma a intervenção do psicanalista durante esse processo, o método de Lévi-Strauss e de Pasolini para tratar essas mesmas questões pressupunha a imersão do analista no universo analisado, reconstruindo real e simbolicamente a realidade do “paciente” para que pudessem compreender através de experiências. Ou seja, Freud observava de fora o paciente, assegurando a objetividade deste

processo, enquanto que Lévi-Strauss e Pasolini imergiam no passado através de sua reconstrução e imitavam o paciente e sua realidade, para enfim compreendê-la subjetivamente.

Freud confrontava o irracional buscando nele racionalidade, e esta era a chave de sua teoria. Lévi-Strauss e Pasolini procuravam pelo oposto, pela irracionalidade, pelos traços primitivos do ser humano analisado. Entendiam que para compreender o outro, era antes necessário sentir como ele. O primitivismo que Lévi-Strauss e Pasolini tentavam resguardar era algo que a sociedade moderna buscava exorcizar, mas que em seus trabalhos apresentavam-se como a chave para a compreensão da natureza humana.

Pasolini e Lévi-Strauss concordavam com a ideia de que o desenvolvimento da sociedade capitalista haviam provocado o genocídio cultural de sociedades primitivas, e através de seus trabalhos procuraram resgatar esse primitivismo, que para eles representava a verdadeira riqueza da humanidade.

Assim, não podemos considerar como secundário o fato de Pasolini, em seu *Edipo Re*, ter escolhido falar sobre Édipo reconstruindo seu passado e imergindo em seu universo com suas próprias experiências pessoais. Fazendo uma crítica direta à sociedade e ao progresso, ele e Édipo fundem-se em um só, e juntos revivem o passado do herói tebano em uma sobreposição com o passado e o presente do próprio Pasolini. Para compreender Édipo, era necessário recriá-lo. É o que passaremos a analisar através do estudo da obra em questão.

### **Capítulo 3** | *Pasolini e a representação cinematográfica do mito*

## 1.1 Pier Paolo Pasolini

*Sendo esmagado pela normalidade e mediocridade de qualquer sociedade na qual ele viver, o artista é uma contestação viva. Ele sempre representa o contrário da idéia que todo homem em toda sociedade tem de si mesmo.*  
(Pier Paolo Pasolini)

Pier Paolo Pasolini nasceu em 05 de março de 1922, em Bolonha (Itália). Era filho de Susanna Colussi, uma professora de educação básica, e de Carlo Alberto Pasolini, um condecorado militar da infantaria italiana. Teve um irmão três anos mais novo, Guido Pasolini, que foi assassinado em um atentado no ano de 1945.

Figura 1 - Pier Paolo Pasolini



Fonte: Página sobre Pier Paolo Pasolini na internet<sup>15</sup>

Estudou Literatura Italiana na Universidade de Bolonha, e trabalhou como professor, novelista e poeta antes de tornar-se cineasta. Foi membro do Partido Comunista Italiano – PCI, de onde foi expulso após ser acusado de corrupção de menores e de atos obscenos.

É considerado um dos mais controversos, polêmicos e importantes pensadores do século XX, mas sempre foi um artista solitário. Escreveu 9 livros de poesias, 10 livros de ensaios sobre temas diversos, 6 peças de teatro e 27 roteiros que tornaram-se filmes, sendo dois deles curta-metragens. Recebeu diversos prêmios, mas nenhum deles para seus filmes sobre a temática da antiguidade clássica, ainda que tenha visitado o universo clássico algumas vezes.

---

<sup>15</sup> Disponível em [http://www.pasolini.net/0\\_JALBUM03/slides/105.Pasolini-1960.html](http://www.pasolini.net/0_JALBUM03/slides/105.Pasolini-1960.html). Acesso em 10/01/2015.



Pasolini filmou diversas de suas obras fora da Itália, em locais como Índia, África, Nepal etc. Gostava de empregar atores novos e inexperientes, ou até mesmo pessoas da comunidade. Seu cinema é reconhecidamente político e contestador, com críticas diretas às instituições sociais e ao governo italiano da época.

No ano em que gravou seu último e mais polêmico filme (*Saló ou Os 120 dias de sodomia*), foi também assassinado. Seu corpo foi encontrado em Óstia, nas proximidades de Roma, no dia dos defuntos (02 de novembro de 1975). Até hoje permanecem inexplicadas as circunstâncias de sua morte. Apesar de um jovem ter assumido a autoria do crime em um aparente caso de latrocínio, existem teorias sobre a motivação política de seu assassinato.

Pasolini mencionou detalhes de sua biografia e de sua relação com Édipo algumas vezes durante sua vida, o que poderia equivocadamente deixar transparecer a ideia de que o assunto era algo simples e sem maiores desdobramentos. Ora, lidar com suas memórias e reviver determinados sentimentos não foi algo assim tão corriqueiro para o cineasta. Algumas dessas memórias, depois que foram libertadas e expostas, não deixaram de persegui-lo até o final de seus dias, ainda que ele tenha tentado ocultá-las novamente.

Jean Dufлот foi uma pessoa privilegiada, já que obteve grande êxito em suas tentativas de entrevistar Pasolini – que repudiava dar entrevistas, e as evitou tanto quanto foi possível. E seus esforços nos brindaram com um importante testemunho sobre diversos aspectos da vida e obra de Pasolini, obtido pouco tempo antes de seu assassinato. Essa última grande entrevista tornou-se um livro, “As últimas palavras do herege”, onde entre outras coisas, Pasolini confia alguns detalhes de sua relação com o seu *Edipo Re*. Trata-se de um dos mais importantes registros sobre o caráter autobiográfico do filme em questão.

Pasolini afirma que “há coisas que se vivem, somente; ou então, se insistimos em dizê-las, melhor seria fazê-lo em poesia” (1983, p. 9). Daquilo que ele viveu, tornamo-nos testemunhas quando apreciamos sua extensa obra. E aquilo que ele ousou nos confiar foi compartilhado através de poesia, sendo o seu Édipo um belo exemplo disso.

As relações familiares de Pasolini estão presentes em praticamente toda a sua obra, e embora tenham sido expressadas através da poesia que constitui sua arte, estão carregadas de psicanálise e julgamento. É que o cineasta dedicou bom tempo a estudar as teorias psicanalistas, e apreciava tecer sobre si mesmo e sobre seus familiares julgamentos nesse sentido. Era crítico de suas próprias relações. Assim, a psicanálise norteava sua compreensão sobre suas próprias memórias, e a arte tornava-se o canal através do qual externava suas conclusões – ou suas dúvidas – acerca disso.

Pasolini tinha dificuldades em falar sobre seu pai, enquanto assumia ter nutrido um

amor imenso pela mãe. Mas esse amor, talvez superficialmente compreendido como algo absolutamente positivo, o subjugou. Foi algo que assumiu dimensões excessivas, o que só pôde ser constatado posteriormente. Ele dedicou à mãe um amor pleno, segundo sua própria definição, enquanto que ao pai o amor dedicado sempre foi menor, parcial. Mas apenas foi capaz de constatar esse amor parcialmente dedicado quando já era adulto, pois antes disso acreditou ter odiado ao pai. Pasolini nutriu sentimentos contraditórios em relação à figura paterna, e representou seus conflitos através de figuras de diversos pais em seus filmes. Ora, o amor pela mãe e a hostilidade ao pai são discutidos por Freud em sua teoria psicanalítica. E esse complexo de Édipo anunciado pelo próprio cineasta está representado em seu *Edipo Re*.

## 1.2 Pasolini e *Edipo Re*

### *Ficha Técnica:*

**PASOLINI, Pier Paolo. *Édipo Rei* (*Oedipus Rex*) – Itália, Marrocos, 1967**

**Gênero:** Drama

**Duração:** 119 min.

**Produtora(s):** Arco Film, Somafis

**Diretor:** Pier Paolo Pasolini

**Elenco:** Silvana Mangano, Franco Citti, Alida Valli, Carmelo Bene, Julian Beck, Luciano Bartoli, Francesco Leonetti, Ahmed Belhachmi, Giovanni Ivan Scratuglia, Giandomenico Davoli, Ninetto Davoli, Laura Betti, Pier Paolo Pasolini, Isabel Ruth.

Figura 2 - Pier Paolo Pasolini e Silvana Mangano



Fonte: Página sobre Pier Paolo Pasolini na internet<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Disponível em [http://www.pasolini.net/0\\_JALBUM03/slides/043](http://www.pasolini.net/0_JALBUM03/slides/043). Acesso em 10/01/2015.

*Edipo Re* é o título de um filme de Pier Paolo Pasolini, produzido no ano de 1967. Foi inspirado na tragédia sofocliana, como já foi dito, mas dialoga muito diretamente com a teoria psicanalítica de Freud e, principalmente, com o estruturalismo de Lévi-Strauss. Apesar de ter sido diretamente influenciado por Sófocles, Lévi-Strauss e Freud, Pasolini não se limitou a reproduzir suas versões para o mito. Tratou de dialogar com diversas narrativas, e conseguiu nos brindar com sua interpretação do mito de Édipo.

Mais além de uma adaptação da tragédia para o cinema, essa obra de Pasolini é autobiográfica. O prólogo e o epílogo são ambientados na Itália das décadas de 30 e de 60, respectivamente, mas a parte central do filme foi gravada na África, especificamente em Marrocos. Enquanto as cenas filmadas na Itália abarcam o aspecto pessoal de Pasolini, reconstruindo sua infância e as imagens de sua mãe e de sua casa, o centro da obra possui uma dimensão completamente onírica.

Em Édipo, eu conto a história do meu próprio complexo de Édipo. O rapazinho do Prólogo sou eu, o seu pai é o meu pai, antigo oficial da infantaria, e a mãe, uma professora, é a minha própria mãe. Conto a minha vida, mitificada, evidentemente, tornada épica pela lenda de Édipo. Mas sendo o mais autobiográfico dos meus filmes, Édipo é aquele que considero com mais objectividade e distanciação, porque se é verdade que conto uma experiência pessoal, é uma experiência terminada e que praticamente já não me interessa. (PASOLINI apud COSTA, 1985)

As cenas presentes no prólogo distanciam-se das versões clássicas do mito, pois narram, na realidade, a história de Pasolini. O epílogo encerra a etapa onírica do filme, levando Édipo à Itália do tempo presente. Esse movimento Itália – Marrocos – Itália constitui a circularidade temporal do discurso do filme. Conforme sugerem Pereira & Atik (2008), o Édipo cego que retorna à Bolonha, na realidade retornaria ao ventre materno.

O filme *Edipo Re* não teve uma boa recepção na Itália, e isso deveu-se em parte à estrutura da narrativa, que deixou os espectadores um tanto quanto desorientados e incomodados. Esse movimento cíclico transgrediu a cronologia temporal. Contudo, Pasolini declara que a questão é extremamente simples, e que não deveria justificar tamanha rejeição. Entre duas narrativas completamente possíveis e realistas (prólogo e epílogo), insere-se um sonho que projeta diretamente aquilo que é consolidado no prólogo. O mito clássico está justamente ali, na parcela onírica do filme. Conforme afirma MacKinnon (1986, p. 131),

This synopsis of the film should make it abundantly clear that its action is not comprehensible simply in terms of a transcription of Sophocles' play, even

though Pasolini prided himself on the faithfulness of this adaptation of Section 3. The manifold alterations and shifts of emphasis even within the 'ancient' or at least most 'legendary' central sections, the addition in Section 3 of the clear suggestion that Oedipus and Jocasta go on committing incest even when they have become aware of their true blood relationship, have disturbed critics who demand of Pasolini a Sophoclean story-line. The prologue and epilogue to the film are most disturbing of all, perhaps, since they apparently have the effrontery to recast Sophocles' Oedipus as an inhabitant of the mid-twentieth century or. More impudently still, as Pasolini himself!

A aproximação de Pasolini com a Antiguidade Clássica deu-se em função de ter sido contratado, no ano de 1959, para traduzir as tragédias de Ésquilo. Em uma Itália onde a produção cinematográfica era predominantemente neo-realista, ele opta por inserir elementos míticos em seus filmes, rompendo com o caráter praticamente documental das produções neo-realistas. Além disso, sendo crítico desde a sua juventude, se opôs à massificação que imperava na sociedade italiana, e fez opções temáticas e estéticas que rompessem com esse paradigma. Dessa maneira, optou por revisitar a Antiguidade Clássica e produzir filmes que não pudessem ser manipulados para uma sociedade de consumo. Como afirma o próprio Pasolini:

Non quis continuar fazendo filmes simples, populares, porque, caso contrário, seriam de certo modo manipulados, mercantilizados e desfrutados pela civilização de massa. E então fiz filmes difíceis, começando com Gaviões e passarinhos, Édipo rei, Teorema, Pocilga, Medéia, filmes mais aristocráticos e difíceis, que seriam portanto dificilmente desfrutáveis. (Apud Sitti, W., 2001, p XCIX)

### **1.3 Prólogo e epílogo: a parcela autobiográfica**

Conforme dissemos, prólogo e epílogo encarregam-se de retratar a parte autobiográfica do filme de Pasolini. São ambientados em regiões da Itália que relacionam-se diretamente com episódios ou fases da vida do cineasta, e representam estágios distintos do complexo de Édipo, de acordo com o que postula a teoria psicanalítica de Freud. Ainda representam, de acordo com Pasolini (1983), a parcela muda do filme, contrapondo-se à etapa onírica, em que os diálogos estão de fato presentes. Assim, prólogo e epílogo são mais simbólicos do que verbais.

O prólogo foi filmado na Lombardia, uma região da Itália setentrional – a mais populosa do país. A escolha da região foi motivada pela proximidade ao Friul, local onde Pasolini passou parte da infância. É importante destacar que sua mãe era friulana, descendente

de agricultores, e que portanto suas memórias de infância estão diretamente vinculadas à origem materna.

Foi ali na Lombardia que a criança do filme de Pasolini experimentou inconscientemente o ciúme da mãe, o ódio ao pai, e cristalizou seu complexo de Édipo. O mesmo ocorreu com o cineasta no Friul, quando desenvolveu com sua mãe uma relação praticamente simbiótica<sup>17</sup>, onde não havia lugar para uma terceira pessoa.

O filme tem logo em seu início uma cena onde, através de uma janela branca e azul com flores em seu beiral, é possível ver uma mulher dando à luz uma criança. A câmera não invade o espaço, preservando a intimidade do momento. Como bem observa Barbosa (2001), a pouca luminosidade na cena contrasta com o ato de dar à luz. A mulher que está em trabalho de parto está de costas para a janela, e não podemos ver sua expressão enquanto dá à luz. Três mulheres auxiliam no parto, e claramente se alegram ao segurar a criança que nasce. Mas a mãe não toma em seus braços a criança, que é conduzida por uma das mulheres a outro cômodo da casa. Apesar de não termos certeza sobre a expressão da mãe, é um fato que a cena cria a impressão de uma indiferença inicial, como se não houvesse o esperado elo entre mãe e filho desde antes do nascimento. O distanciamento dela para com o recém-nascido causa alguma estranheza, o que não pode ser conclusivo para o espectador do filme.

Em outra cena, um grupo de mulheres dirige-se ao campo, acompanhadas pelo bebê. A mãe tem na mão um chapéu e uma flor amarela. Uma segunda mulher estende no chão uma toalha, e deita sobre ela o bebê. Atrás do bebê figura uma grande moita repleta da mesma flor amarela que a mãe segurava. A cena sugere que a flor amarela pode ser simbolicamente o elo entre mãe e filho, já que até então não havia sido exibida qualquer outra manifestação desse elo. O chapéu que a mãe trazia junto à flor é então deixado ao lado do bebê, enquanto todas as mulheres correm pelo campo rindo e divertindo-se.

Depois de correr com as demais mulheres até os limites do campo, tendo deixado o bebê sozinho, a mãe retorna e o toma em seus braços. Inicia-se então uma curiosa sequência de cenas em que a mãe caminha tendo o filho em seus braços. As cenas são claramente divididas em metade iluminada e metade sombria, situando-se a mãe e o filho exatamente no limite entre as metades. Literalmente, mãe e filho transitam entre a iluminação e as sombras.

---

<sup>17</sup> A expressão é aqui empregada por identificar uma relação entre dois seres de tal maneira íntima, que culmina em uma relação de dependência.

Figura 3 - Édipo e Jocasta entre as árvores



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

Figura 4 - Édipo e Jocasta no horizonte



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

Na última cena desta sequência, a mãe senta-se no chão, exatamente sobre os limites entre luz e sombra, e amamenta o bebê. Trata-se de uma cena relativamente longa, em que o rosto da mãe é focado e apresenta distintas expressões: primeiro, seu semblante é bastante sereno, exibindo a seguir um sorriso e uma discreta expressão de prazer. Mas rapidamente altera essa expressão, esboçando um ar de temor, como se pudesse pressentir o mal que estaria

por vir. Abaixo podemos visualizar as variações de suas expressões nesta tomada:

Figura 5 - Rosto sereno de Jocasta



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

Figura 6 - Rosto apreensivo de Jocasta



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

Podemos sugerir que a escolha de Pasolini por destacar uma cena de amamentação indica o percurso freudiano que se seguirá, já que o desdobramento da fase oral, já abordada no capítulo anterior, será o complexo de Édipo.

Outro aspecto que não nos passa despercebido é fato de a câmera nos mostrar o

mundo pela visão do bebê, como se pudéssemos enxergar com seus olhos. Este recurso nos torna cúmplices daquilo que viria a ser revelado pelo cineasta, e supostamente indica que o que decorre dali em diante é a visão dos fatos pelos olhos de Pasolini, é algo que pertence a ele – e do que somos testemunhas.

A sequência seguinte, já aos 5 minutos e 24 segundos de filme, é a primeira em que o pai da criança figura. Trata-se de um militar, assim como o pai de Pasolini. Não há esboço de carinho pelo garoto, que permanece dentro de um carrinho de bebê enquanto é observado pelo pai. Letreiros como os utilizados em cinema mudo revelam o pensamento do pai, que teme ter seu lugar ocupado pelo filho. A criança já está um pouco maior do que nas cenas anteriores, o que indica que algum tempo já se passou desde o seu nascimento. Essa é a cena em que o ciúme do pai, tomando corpo, somado aos seus pensamentos, expressos através de frases em letreiros, cristaliza o complexo de Édipo, a rivalidade entre a criança e o pai e o amor entre a criança e a mãe.

Tanto a fase oral quanto o complexo de Édipo dizem respeito à criança, e são estímulos primitivos e inconscientes. Assim sendo, representar esses estímulos e as sensações que deles decorrem em uma criança seria uma tarefa praticamente inexecutável. Mas Pasolini, de uma maneira muito criativa, utilizou os pais como um espelho das sensações da criança. Assim, na cena da amamentação, o semblante da mãe representa o prazer do bebê pelo seio materno, enquanto que o ciúme e os pensamentos do pai na cena seguinte espelham o complexo de Édipo que se cristaliza na criança. Ali o pai vê seu filho como um rival, como se estivesse externando aquilo que a criança não pode. O que está em disputa é o amor da mãe, e há a constatação de que a relação apenas suporta dois, não havendo espaço para um terceiro. Ora, é justamente o que sugere Freud em sua teoria psicanalítica, quando explica que a criança vê o pai como um rival por desejar o amor da mãe e por enxergar o pai como um intruso nessa relação. O complexo de Édipo postulado por Freud foi vivenciado por Pasolini e representado no prólogo de seu filme.

A cena seguinte, quando a criança é deixada sozinha em seu quarto, e da sacada consegue ver a silhueta de seus pais dançando e se beijando em uma festa no casarão à frente, somada à cena em que o bebê é deixado sozinho sobre uma toalha enquanto sua mãe brinca com outras mulheres, soa como uma prévia da solidão que o acompanharia. Outro aspecto a ser considerado é o que se relaciona ao estruturalismo. Como afirma Barbosa (2001),

Segundo Lévi-Strauss, o mito de Édipo exprime um conflito entre a crença na autoctonia (o vegetal é o modelo do homem) e o reconhecimento do fato de que cada um nasceu da união de um homem e de uma mulher. O conflito se



Vendo os pais tão longe, enquanto chora sem ser ouvido, o garoto é confrontado com o fato de que veio de dois, e não de um. Mas até então, o conflito já assumira outras nuances: deitado junto ao solo, enquanto ainda é bebê, o garoto representa a crença na autoctonia. Posteriormente, quando afeiçoa-se à mãe e rejeita o pai, surge, como nos sugere Freud, a crença de ter vindo de um só. Afinal, nascemos da terra? Ou se não somos autóctones, nascemos de um ou de dois? Este conflito, que se faz presente tanto na teoria estruturalista quanto na teoria psicanalista, é representado de diversas maneiras no filme de Pasolini.

A última cena do prólogo representa a castração sofrida pelo garoto: após ter visto da sacada os pais dançando e expressando seu afeto, o menino chora como se constatasse a relação existente entre os pais, da qual ele resultaria e que contrariaria sua expectativa de formar exclusivamente com a mãe um par afetivo. Esse choro de ciúme é castigado pelo pai, que o segura pelos pés em um símbolo de castração (cf. PASOLINI, 1983). Isto representa uma atualização do mito grego de Édipo, 'o dos pés inchados', devido à perfuração dos tornozelos, para serem atados, a fim de que o recém-nascido seja exposto ao abandono no Citéron. Nesse ponto tem início a etapa onírica do filme, sobre a qual nos deteremos mais adiante. Nas palavras do cineasta,

Ele sofre, numa idade em que nada é ainda consciente, a primeira experiência do ciúme. E seu pai, para puni-lo, toma-o pelos pés – realizando através do “símbolo” do sexo (os pés) uma espécie de castração. Depois do que, na segunda parte, começa a projeção deste fato psicanalítico no “mito”. *Édipo Rei* apresenta-se, portanto, nesta segunda parte, como um enorme sonho do mito, que termina pelo despertar, pelo retorno à realidade. (PASOLINI, 1983 p. 115)

Passemos então ao epílogo, a segunda parcela autobiográfica do filme em análise. Após a cegueira auto-infligida, Édipo passa então a ser acompanhado por um jovem de nome Ângelo. Ele era o acompanhante de Tirésias, e então passou a acompanhar Édipo a partir de sua cegueira. Ângelo dá a Édipo a flauta que antes fora tocada por Tirésias. Em uma cena presente na etapa onírica do filme, quando Édipo encontra Tirésias pela primeira vez e o vê tocando sua flauta, um letreiro exprime seu pensamento: gostaria de ser como o profeta! O destino dele, afinal, será como o de Tirésias.

Figura 7 - Tirésias tocando sua flauta



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

Figura 8 - Édipo recebendo a flauta das mãos de Ângelo



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

As cenas que seguem foram gravadas em Bolonha, outra cidade relacionada a aspectos pessoais da vida de Pasolini. Foi em Bolonha que começou a escrever poesias, e foi também aí onde conviveu mais diretamente com a burguesia italiana, com a qual se decepcionou imensamente a ponto de criticá-la durante toda a vida através de sua obra literária e audiovisual. Vivendo em Bolonha Pasolini se tornou verdadeiramente crítico, então esta é uma cidade que influenciou muito diretamente sua produção artística.

O gesto de receber a flauta de Tirésias, estando cego como ele, foi um mecanismo utilizado pelo cineasta para associar a ausência de visão de Tirésias e de Édipo com a aquisição de conhecimento. A flauta ali simboliza uma ponte que os une, já que experimentaram a mesma desgraça e a mesma dádiva, facultada através do 'Mensageiro' - Ângelo. Pasolini também atribui ao seu Édipo um caráter artístico, que simboliza sua própria arte. Em Bolonha o cineasta produziu a poesia, enquanto que seu Édipo produziu música na mesma cidade.

Sentado em uma grande escadaria em frente a uma igreja, Édipo toca flauta sem que qualquer pessoa note sua presença ou sintam-se tocada por sua música. Ali ele é apenas mais uma pessoa, experimentando novamente a solidão que parecia persegui-lo desde quando era ainda um bebê. As pessoas caminham, tudo segue seu curso, e ele simplesmente não é percebido. Em um gesto de negação desta realidade, move a cabeça e chama por Ângelo, que brinca com os pombos. Abandonam aquela realidade e dirigem-se ao subúrbio, onde Édipo espera tocar para os trabalhadores. Contudo, parece que ali também não é percebido, o que o conduz a um outro inevitável descontentamento.

Sendo guiado por Ângelo, segue caminhando e passa em frente a um belo casarão – o mesmo local de seu nascimento, já mostrado em uma das cenas iniciais do filme. Aqui inicia-se um percurso de retorno ao ventre materno, ou à terra que concedeu a vida. Revisitando diversos lugares presentes no início de sua vida, Édipo realiza um movimento de retorno ao passado, encerrando assim o tempo cíclico.

Figura 9 - Antigo casarão do prólogo



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

Figura 10 - Antigo casarão do epílogo



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

Também passa com Ângelo em frente a um muro, por onde passou com sua mãe estando dentro de um carrinho de bebê:

Figura 11 - Antigo muro do prólogo



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

Figura 12 - Antigo muro do epílogo



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

Retorna, ainda, ao mesmo campo onde estivera com sua mãe quando ainda era um bebê:

Figura 13 - Mulheres no campo (prólogo)



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

Figura 14 - Édipo e Ângelo no campo (epílogo)



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

Passando em frente à moita carregada de flores amarelas, a mesma de sua infância, Édipo caminha diante das mesmas árvores onde estivera com sua mãe. A diferença é que desta vez não há um jogo entre luz e sombra. Atrás de Édipo estão as mesmas árvores, desta vez plenamente iluminadas – assim como todos os cenários anteriores, comuns ao prólogo e ao epílogo. O jogo de luz e sombra parece remeter à ideia de que estando cego, Édipo finalmente pôde enxergar. Isso porque agora seus caminhos são iluminados pelo conhecimento, quando antes tudo parecia velado por uma proposital penumbra.

#### **1.4 Mito e tragédia: as duas parcelas do sonho**

*O sonho é a anarquia psíquica afetiva e mental, é o jogo das funções liberadas para si mesmas e exercendo-se sem controle e sem meta; no sonho, o espírito é um autômata espiritual. (Cícero)*

A parcela onírica é a que ocupa a maior parte do filme. Tendo Pasolini nos apresentado um prólogo onde questões relacionadas à sua infância são representadas, tem início a parte onírica, que corresponde a uma projeção dessas questões - sobretudo de sua castração.

Apesar de constituir integralmente um sonho, a parcela onírica pode ser subdividida em duas partes, de acordo com a natureza de sua criação. A primeira parte não possui inspiração direta em nenhum escrito antigo, sendo a representação, pelos olhos de Pasolini, de

todos os episódios que antecedem o início da tragédia sofocliana. Em suas próprias palavras,

A primeira parte é das recordações de infância, ao mesmo tempo muito sintetizadas e muito ricas, depois há a parte fantasmagórica, a que chamo alucinatória, e que me parece a melhor. Ela é totalmente inventada, pois não parti de nada conhecido, e deixei-me guiar pelo puro prazer da imaginação. (PASOLINI *apud* COSTA, 1985 p. 81)

Ela apresenta o episódio do abandono do bebê, do seu encontro pelo súdito de Pólipo, da adoção de Édipo pelo casal real Pólipo e Mérope, da sua motivação para ir a Delfos, do alerta do oráculo, do episódio da encruzilhada no caminho para Tebas, do confronto com a Esfinge e do casamento com Jocasta.

A segunda parte desta parcela onírica é a tragédia sofocliana *Édipo Rei*. Pasolini praticamente manteve a peça de Sófocles como a original, realizando algumas poucas alterações que, de acordo com sua perspectiva, são mais reduções do que modificações de fato.

Os filmes de Pasolini possuem alguns elementos em comum, sendo sempre carregados de uma enorme carga dramática, de tensões, questionamentos, denúncias. Não costumam ser filmes leves, que atenderiam ao propósito de simples entretenimento. Os filmes incomodam, inquietam, seja pela sua temática, pela abordagem ou pela técnica. Assim, é de se compreender que o humor não é recurso presente costumeiramente em sua obra, ainda que esteja presente em outros filmes, em uma amálgama de sentimentos co-existent. Em *Edipo Re* temos a presença de um humor deveras peculiar. O cineasta atribui a possibilidade de co-existência do trágico e do humor neste filme ao fato de que o terror da morte motiva a ambos. E apesar de ser autobiográfico, o filme traz questões já esclarecidas para Pasolini, algo que já não desperta nele qualquer sentimento negativo. Diferente de seus outros filmes, em que aquilo que serve como matéria de questionamento é algo ainda latente na sociedade que denuncia, seu complexo de Édipo pertence apenas a um passado revisitado, sem qualquer relevância para seus conflitos presentes.

Se aceitamos a afirmação de que “o humor é distanciamento da realidade, atitude contemplativa face à realidade, e portanto dissociação entre si e essa realidade” (PASOLINI, 1983 p. 55), podemos compreender que o humor existente em Édipo nasce justamente do fato de que ele está distante de sua realidade, já que a desconhece e por isso não se percebe como parte dela.

Depois que um pastor de Pólipo encontra o bebê abandonado no Monte Citerón, o leva ao rei de Corinto, que dirige-se até onde está sua rainha para apresentar-lhe o novo filho,

o filho da fortuna. Entendendo que a criança é um presente dos deuses, Mérope e Pólipo admitem que o bebê agora é seu filho, e o chamam de Édipo. Nesta cena, Pólipo toma os dois pés da criança e beija. Ora, Laio tomou de forma rude os pés do menino, e ali rompeu seus laços com a criança. Agora que Pólipo igualmente toma os pés de Édipo, o faz aceitando-o como filho.

Figura 15 - Pólipo beija os pés de Édipo



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

Um elemento importante, presente neste filme de Pasolini (e também em outros), é a barbárie. A escolha de um cenário em um país de terceiro mundo, a exemplo de outras de suas produções, revela sua busca pela pureza e pelo primitivismo que contrapunham-se à sociedade de consumo. A barbárie aqui expressada não relaciona-se apenas aos episódios de violência visceral, que explodem sem qualquer pudor em raros momentos da produção. Referimo-nos à barbárie em seu sentido mais amplo, como etapa anterior ao desenvolvimento e ao progresso que alimentam a burguesia. Quando questionado sobre os motivos que o fazem apreciar a barbárie, afirma Pasolini:

Muito simplesmente, na lógica de minha ética, porque a barbárie é o estado que precede a civilização, nossa civilização: a do bom senso, da previdência, do sentido do futuro. Compreendo que isto possa parecer irracional e mesmo decadente. Eu me dou conta disso no momento em que falo, e isto não impede nada. Mas é preciso igualmente saber que minha formação política fez-me em companhia de “decadentes” como Rimbaud, Mallarmé, etc. É preciso restituir a este decadentismo o seu sentido histórico e não moralista. Neste sentido, ele não é nem negativo nem positivo. É simplesmente a expressão de uma recusa, da angústia diante da verdadeira decadência saída



do binômio Razão-pragma, divindade bifronte da burguesia. (PASOLINI 1983 p. 100)

Então dentro de toda a proposta do filme, deparamo-nos com diversos elementos que remetem à barbárie, sendo um dos pilares da estética adotada por Pasolini. Além do cenário, naturalmente bárbaro – e por isso escolhido pelo cineasta –, o vestuário, as casas, os adereços, tudo remete a povos primitivos. Não temos a impressão de estarmos na Grécia de Sófocles, mas em algum lugar mais distante no tempo ou no espaço.

Figura 16 - Pólibo e Édipo em uma mula



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

Figura 17 - Pólibo e os meninos no pátio do castelo



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

Figura 18 - Homens tocando instrumentos musicais



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

Figura 19 - Casamento



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

Uma das passagens mais importantes do filme é quando Édipo, atormentado por um sonho do qual não se recorda, decide ir a Delfos em busca de respostas. Ali, escuta seu trágico destino: matará ao pai e dormirá com a mãe, sem poder escapar desta sina. A representação de Delfos é bastante diferente daquela que conhecemos. O oráculo foi situado debaixo de uma oliveira, e a pitonisa usa trajes e uma máscara que remetem a povos primitivos africanos. A importante referência da oliveira como uma lembrança do que foi anunciado em Delfos será

observada mais tarde, no episódio da morte de seu pai. Caminhando sem destino, Édipo estará segurando um galho de oliveira sobre a cabeça no momento em que encontrar com a caravana de Laio na estrada, ocasião em que se dará o assassinato de Laio pelas mãos de Édipo. O cumprimento do destino anunciado por Apolo, apesar do esforço de Édipo em fugir dele, é marcado pelo galho da oliveira. Aqui Pasolini valoriza a oliveira como símbolo de um traço comum ao espaço africano primitivo, ao espaço mediterrânico antigo e moderno, para sublinhar uma verificação Levi-straussiana: as sociedades primitivas ostentam, em estado puro, o que as sociedades evoluídas mantêm ainda, mas subterraneamente. De outro modo, se Pasolini quisesse sublinhar a referência a Apolo, optaria pelo loureiro, árvore que está associada ao deus.

Figura 20 - Delfos



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

Figura 21 - Édipo e o ramo de oliveira



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

Barbosa (2001) faz pertinentes observações sobre a construção da cena do assassinato de Laio. Entre elas, mencionamos a inquietação dos cavalos no momento do encontro da comitiva e de Édipo, e os gritos de Édipo em um gesto de recusa quando o confronto torna-se iminente. Ele atira uma pedra contra um dos soldados que ameaça atacá-lo, e corre buscando evitar o confronto. Mas, perseguido pelos soldados, empunha sua espada e abate um deles. Outro grito, outra fuga, mas Édipo grita uma vez mais e corre no sentido contrário, ao encontro dos soldados. Outro deles é morto pela espada do herói tebano, que após uma expressão de horror, corre ao encontro da comitiva de Laio. Há outro soldado no caminho, que igualmente acaba sendo morto. Um detalhe que não passa despercebido é que a câmera enfocou o Sol diretamente nos três momentos de assassinato, gerando um ofuscamento. De acordo com Barbosa (2001),

Cria-se um jogo: luz excessiva contra claridade natural. Os antigos gregos chamariam essa imagem de *ate*. Assim, o excesso de iluminação conduz à falta de clareza acerca do crime cometido. Os ofuscamentos no momento das mortes revelam a incapacidade de ver, tanto por parte do protagonista quanto por parte do espectador. O que temos revelado, a partir dessa técnica, é que o erro cometido (*hamartia*) o é por falta de visão (*ate*). (BARBOSA, 2000 p. 104)

Figura 22 - O enfrentamento de Édipo com o soldado de Laio



Fonte: Print screen do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini (1967)

Quando Édipo assassina Laio, o Sol ofusca uma vez mais, a última vez. Ele então mata o último soldado e toma seu elmo, passando a usá-lo até o momento em que consuma o incesto. Este elmo cobre todo o seu rosto, e assemelha-se muito a uma máscara. Conforme afirma Barbosa (2001), “entende-se, então, por essa belíssima leitura de Pasolini, a teoria aristotélica que afirma que a ação trágica gerou a personagem”. Podemos sugerir ainda que o ato de tomar o elmo do soldado no cenário do assassinato de seu pai, Laio, usá-lo no enfrentamento à Esfinge e permanecer com ele até ser apresentado à rainha Jocasta como o novo rei de Tebas, faz do elmo um elemento que une os referidos acontecimentos, já que aí está compreendido o destino trágico de Édipo.

O que se segue a esta cena é a derrota da Esfinge, episódio sobre o qual discorreremos mais detidamente após uma pequena introdução sobre sua representação no imaginário da Antiguidade Clássica.

A Esfinge é uma figura mitológica presente na cultura clássica. Trata-se de uma criação egípcia, mas que foi assimilada pelos gregos posteriormente. A esfinge egípcia era frequentemente uma figura masculina<sup>18</sup>, sendo a mais famosa a esfinge de Gizé, provavelmente pertencente a 4ª dinastia (2.494 a.C. a 2.613 a.C.). Era representada por um leão estendido com uma cabeça humana, normalmente a cabeça de algum faraó (androsfinge), com uma cabeça de falcão (hierocosfinge), ou com uma cabeça de carneiro (criosfinge).

---

<sup>18</sup> Existem algumas exceções, como é o caso da esfinge da Faraó Hatshepsut, formada pelo corpo de leão e cabeça de mulher.

Por sua vez, a Esfinge grega possui cabeça e seios de mulher, um tronco de leão, rabo de dragão ou serpente, e garras de águia. É cantada por Hesíodo<sup>19</sup> como filha de Orto e de Equidna, mas também existem referências a ela como filha de Tifeu e Equidna (e neste último caso, irmã de outros monstros populares, como o Cérbere, a Hidra e a Quimera). De acordo com a tradição hesiódica, a Esfinge é mencionada como um ser fatal, que vivia no alto do monte Ficeu, de onde contemplava Tebas como um predador a um rebanho. Assolava os tebanos e alimentava-se deles, e só poderia ser vencida por aquele que desvendasse seu enigma.

Em outra tradição, de acordo com Grimal (1990, p. 407), seria a Esfinge uma filha de Laio. Pausânias, posteriormente, nos transmite essa informação através de sua narrativa:

A Esfinge, segundo o que dizem alguns, era uma filha bastarda de Laio; este, devido à benevolência particular que sentia por ela, revelou-lhe o oráculo que Delfos proferira a Cadmo. Ninguém, além dos reis, conhecia esse oráculo. Portanto, quando um dos irmãos vinha discutir com ela seu direito ao trono – Laio tivera filhos com concubinas, mas o oráculo de Delfos só dizia respeito a Epicasta e aos filhos que Laio tivera com ela –, ela se utilizava de uma trapaça para com os seus irmãos, dizendo que, se eram filhos de Laio, deviam conhecer o oráculo proferido a Cadmo. Quando não podiam responder, ela os punia com a morte, como se não tivessem direitos válidos nem à linhagem, nem ao trono. Mas Édipo se apresentou como conhecedor do oráculo, por ter tomado conhecimento de seu conteúdo num sonho. (PAUSÂNIAS, IX. 26, 3-5 *apud* VERNANT, 2011, p. 185)

Assim, além da figura monstruosa presente na tradição hesiódica, existe uma tradição que registra a Esfinge com sua forma humana. E se não há consenso em relação à forma que assumiria a Esfinge, também se pluraliza outro aspecto relacionado a ela, pois o significado de sua presença, bem como o teor do seu enigma e a forma como é derrotada, possui diferentes versões.

A recepção do mito permitiu uma vasta exploração da simbologia da Esfinge e de sua representação, e algumas versões mais recentes suplantaram o enigma, além de atribuir ao diálogo entre o herói e o monstro um novo significado. Assim, se o mito pode ser vastamente explorado, um de seus temas, especificamente, já representa fonte inesgotável de análise e interpretação.

A versão transmitida por Sófocles, e que inspirou grande parte das adaptações do mito de Édipo, não narra especificamente o episódio da Esfinge, por iniciar a tragédia *in media res*, mas remete a ele e a glória de Édipo como vencedor da *inflexível cantora*<sup>20</sup>. A

---

<sup>19</sup> Hesíodo, *Teogonia*, v. 326.

<sup>20</sup> Sófocles, *Édipo Rei*, v. 36.

Esfinge da tragédia sofocliana não é humana e nem monstruosa; ela não possui forma. Interessante observar que existem outras referências à Esfinge como *cantora*<sup>21</sup>, e por esse motivo também é possível encontrar na literatura sugestões de que ela poderia ser descendente de uma Musa, o que justificaria ter herdado o sublime dom da palavra.

Na tragédia sofocliana também não há menção sobre qual foi o enigma desvendado pelo herói e que libertou Tebas da maldição da Esfinge. No argumento das *Fenícias*, de Eurípidés, o enigma aparece com a seguinte enunciação: “Há na terra um ser com dois, quatro e três pés, cuja voz é única. Apenas muda sua natureza entre os que se movem no chão, no ar e no mar. Mas, quando anda se apoiando sobre mais pés, é então que seus membros têm menos vigor.”. Sobre essa questão, afirma Vernant (2011, p. 186) que

Édipo, o adulto de dois pés, é na verdade idêntico a seu pai, o velho cujos passos são ajudados por uma bengala, esses “três pés” de quem ele tomou o lugar à frente de Tebas, até no leito de Jocasta – idêntico também a seus filhos, que andam de quatro e que são, ao mesmo tempo, seus filhos e seus irmãos.

Hugo Von Hofmannsthal<sup>22</sup> inova em relação ao fatídico confronto. Diante da Esfinge, Édipo é saudado como aquele a quem se aguardava para libertar Tebas, não sendo necessário responder ao enigma para motivar a precipitação do monstro sobre abismo. A Esfinge se sacrifica quando identifica o herói, como se o seu propósito fosse apenas esperar por ele.

Pasolini, em *Edipo Re*, recria o encontro entre as duas figuras de maneira ímpar. Além da representação tão distinta de uma esfinge não monstruosa, mas absolutamente humana, ela não propõe um enigma a Édipo, mas afirma que ele deve desvendar o enigma da própria existência. Enfurecido, Édipo investe violentamente contra a Esfinge, e antes de assassiná-la, escuta uma nova revelação: o abismo onde ele a está lançando está dentro dele mesmo. Essa representação da Esfinge em nada se assemelha ao modelo egípcio, ou ao monstro presente na mitologia grega. Muito mais próxima à Esfinge humana de Pausânias, essa personagem (um homem) com uma máscara africana, que é facilmente abatida pelo herói enfurecido, apenas representa seu próprio subconsciente, a voz interna que o protagonista da tragédia não deseja escutar.

Em Pasolini o monstro dos enigmas, a esfinge, mais parece brincadeira de

---

<sup>21</sup> Encontramos no próprio texto de Sófocles, v. 130, uma referência a ela como “A Esfinge de cantos insidiosos”.

<sup>22</sup> Hugo Von Hofmannsthal, *Édipo e a Esfinge*.

criança. É desconcertante a facilidade com que ele vence este desafio. A sua vitória se faz pelo avesso, visto que não há resposta para o enigma, pelo contrário, a solução é um fechamento para a questão colocada. A esfinge afirma apenas: *Tens um enigma na sua vida. O abismo está dentro de ti e, para não responder, Édipo elimina a esfinge num abismo exterior a ele.* (BARBOSA, 2001, p. 104)

Pasolini afirma que não modificou a obra sofocliana, mas sim a mitologia popular grega. Em sua versão do mito de Édipo, a Esfinge assume o papel de seu inconsciente, atirando-se do alto de um precipício e permitindo que Édipo dormisse com sua própria mãe.

Quando Édipo encontra com Jocasta pela primeira vez, logo após ter derrotado a Esfinge, a rainha usa um traje que remete ao oriente, com sobrancelhas completamente raspadas, assemelhando-se muito a uma boneca de porcelana (cf. MacKinnon 1986, p. 129). Tendo recebido a mão de Jocasta como prêmio pela morte da Esfinge, casa-se com ela. No leito onde virá a consumir o incesto há pouquíssima luz. É a mesmo leito onde Jocasta e Laio copularam antes da castração de Édipo, no prólogo do filme. Jocasta segura diante de seu rosto um espelho, que esconde completamente seu rosto. Ela movimentava o espelho, e Édipo está sem o seu elmo. O rosto de ambos é visível, mas a escuridão do quarto compromete aquilo que pode ser visto. Assim, sem a clareza de qualquer conhecimento, despidos de suas máscaras, mas sem conseguir enxergar completamente, consumam o incesto.

A cena que se segue já revela a peste que assola Tebas. O cenário é aterrador, com muitos corpos espalhados pelo chão, apresentando feridas decorrentes da enfermidade, e aves sobrevoando Tebas esperando alimentar-se daqueles que estão morrendo. Aqueles que ainda vivem choram pelos seus entes queridos que sucumbiram à peste, e alguns apresentam feridas pelo corpo, indicando estarem já doentes também. O clima de morte paira sobre Tebas, antes próspera e feliz. Neste ponto do filme, tem início a tragédia sofocliana. Um aspecto a ser considerado é que as cenas onde o incesto é sugerido são sempre seguidas por alguma cena funesta. Se lembrarmos de que somos testemunhas daquilo que os olhos de Pasolini/Édipo veem, e compreendendo que o aspecto onírico é uma expedição ao interior de sua mente, veremos então as sequências funestas como a culpa que é experimentada após cada ato de incesto.

Enquanto Édipo dirige-se aos tebanos que vem procurá-lo para rogar que coloque fim à peste que os assola, Jocasta está dentro do palácio, em uma janela diante de Édipo, de onde pode ver e ouvir tudo. E desta mesma posição, ouve quando Tirésias é trazido até onde está Édipo e, em meio a uma fervorosa discussão, anuncia ser o próprio Édipo o responsável pela desgraça de Tebas, devendo ele mesmo aplicar a pena que era reservada ao assassino de



Laio. E ao escutar, Jocasta se apavora e seu semblante externa sua angústia, como se ali se desse conta do cumprimento da profecia.

Enquanto Édipo esbraveja contra Tirésias, Ângelo começa a tocar a flauta do profeta cego. Tirésias afirma que Édipo, aquele que escarneceu de sua condição de cego e velho, está fadado a caminhar por países na condição de estrangeiro, tocando uma flauta. Ora, essa profecia concretiza-se no epílogo de Pasolini, quando ele vaga cego com a ajuda de Ângelo, tocando flauta por uma Itália que não mais o acolhe como filho.

Ao terminar de ouvir as revelações de Tirésias, Jocasta ri um riso aflito, e sai correndo em companhia de suas súditas até um pátio ensolarado. Édipo, indo ao seu encontro, a conduz até o leito do casal, realizando algumas pausas neste percurso para beijar Jocasta em um gesto de imenso desejo. De acordo com Pasolini (1983, p. 89), “a tendência erótica é limitada pelo sentimento de morte. (...) Aliás, sem chegar ao instinto de morte, Freud limitava já o infinito do desejo pelo princípio de realidade que contradiz e corrige o princípio de prazer”. Pela primeira vez o leito do casal está iluminado pela luz do dia, o que sugere estarem consumando pela primeira vez o incesto em posse da verdade. Ao final do ato de amor, o olhar grave de Édipo denuncia um receio da verdade.

Após fazer algumas perguntas a Jocasta sobre as circunstâncias da morte de Laio, Édipo e sua mãe encontram-se novamente em seu leito, onde o herói tebano grita completamente atormentado alguns fatos sobre sua vida, e que poderiam relacioná-lo à morte do antigo regente. Jocasta tenta impedi-lo de continuar falando, mas ele não para até finalizar sua verbalização. Ao final, a chama de mãe, abraçando-a com o mesmo desejo esboçado anteriormente. A tendência erótica esboçada por essa sequência e pela anterior culminará no suicídio de Jocasta, então poder-se-ia dizer que Édipo também matou sua mãe de maneira involuntária. *Eros e thanatos* encontram-se neste desenlace.

Após confrontar o servo de Corinto e o antigo pastor de Laio, Édipo tem então a certeza de ser o filho abandonado de Laio e de Jocasta, aquele que deveria ter morrido para escapar ao cumprimento da profecia. Ao mesmo tempo, Jocasta corre e se diverte com suas companheiras no pátio de palácio, mas repentinamente para em uma expressão de horror. Parado diante da janela atrás da qual normalmente estaria Jocasta, Édipo olha para cima e declara que agora tudo está claro, que o destino realizou sua vontade. Jocasta está enforcada em seu quarto, ao lado do leito onde consumou o incesto, e o grito de desespero de Édipo ecoa por toda Tebas. Édipo então puxa a roupa de Jocasta em uma tentativa desesperada de tirá-la da corda a qual está presa, e acaba despindo-a. Após findar o grito, um enorme silêncio paira sobre a cidade. Ele olha fixamente para a mãe morta diante de seus olhos, toma um broche

que estava preso à sua roupa e perfura seus olhos.

Pasolini afirma que o que mais o inspirou no texto sofocliano foi o contraste entre a inocência e a obrigação de saber. Édipo inocentemente matou seu pai e casou-se com sua mãe, mas atribuiu a si a esperada punição por entender merecê-la, já que cometeu tamanha monstrosidade. A culpa que recaiu sobre si foi justamente aquela proveniente da obrigação do saber. Mas essa culpa pelo desejo pela mãe, ainda que inconsciente, apresentou-se como um conflito solucionado através da sublimação que representa a etapa final do filme de Pasolini. Através da arte, neste caso a música, Édipo sublimou seu conflito psíquico. A culpa proveniente do complexo de Édipo cristalizado em Pasolini também se sublimou, mas desta vez através de poesia. A teoria psicanalítica de Freud aponta para a sublimação como uma motivação para muitas manifestações artísticas, através das quais o artista transforma o desejo recalçado em um ideal sublime.

## **Conclusão**

*As duas narrativas estão unidas pela moral da narrativa, quer dizer: obedecer ou morrer. (Pier Paolo Pasolini)*

O mito de Édipo é muito antigo, e os primeiros registros sobre os quais temos conhecimento remontam aproximadamente a VIII a.C. Trata-se de um dos mitos mais revisitados da Antiguidade Clássica, como se viu, e através do filme *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini, ganhou uma nova versão.

Conforme foi demonstrado através da discussão estabelecida no capítulo 1, a problemática em torno da própria definição do que é mito merece muita atenção. Partimos do princípio de que a sistematização de alguns conceitos sobre o termo seriam importantes como ponto de partida, ainda que não encerrem a discussão acerca do tema. E se discutir a definição do que é mito já representa uma árdua e inconclusiva tarefa, debruçarmo-nos sobre um único mito que no curso da história já conheceu tantas distintas versões não foi menos complicado. Apesar dos tão numerosos trabalhos já produzidos sobre o mito de Édipo, nenhum jamais será capaz de abarcar todas as versões produzidas, pelo simples fato de que jamais saberemos quantas outras versões circularam em diversidade de tempo e espaço, e que acabaram por se perder em registros não mais existentes ou até mesmo sem registros. Assim, na imensidão que o universo mítico representa, todas as manifestações de um só mito tornam-se um universo a parte, igualmente repleto de infinitas possibilidades. Um mito não é uma entidade fechada mas aberta, capaz de recolher e devolver em narrativa as vivências e conflitos fundamentais do Homem em todas as épocas, ainda que mantenha um núcleo fundamental e imutável, que o identifica.

Assumindo como verdadeira a teoria postulada por Lévi-Strauss, um mito não possui uma versão correta, já que todas as versões pertencem ao mito. Assim, tomando a célebre versão sofocliana como ponto de partida, e valendo-se da teoria psicanalítica de Freud, Pasolini agregou diversos elementos autobiográficos no que viria a ser uma das mais importantes versões do mito edípico do século XX. Mas através de nossa pesquisa, pudemos constatar que *Edipo Re* não é apenas uma combinação das visões de Sófocles, Freud e Lévi-Strauss. Claramente apoiando-se em versões já existentes do mito edípico, Pasolini as reinterpreta e confere à sua recepção um carácter específico e peculiar.

Nosso propósito era o de analisar o filme em questão, delimitando a presença da inspiração trágica sofocliana e da teoria psicanalítica freudiana, enquanto identificávamos aspectos particulares a esta versão do mito e que mereciam destaque. Além da clara divisão entre a parcela autobiográfica (prólogo e epílogo) e a parcela onírica, a subdivisão da parcela

onírica permitiu a clara identificação da tragédia sofocliana no filme de Pasolini.

A versão de Sófocles sofreu poucas alterações com relação ao seu texto original, mas podemos concluir que a sequência fílmica de Pasolini atribuiu novos significados à sequência trágica sofocliana.

Todavia, como se percebeu, o contraste entre a inocência e a obrigação de saber, destacada pelo cineasta como um dos aspectos mais instigantes na peça de Sófocles, não foi totalmente preservado. O Édipo de Pasolini é menos inocente, uma vez que opta por recalcar o saber ao dar prosseguimento à relação incestuosa que mantinha com sua mãe. Ora, a partir do instante em que Édipo e Jocasta são confrontados com a verdade, optam por desprezá-la em uma espécie de ignorância fabricada. Assim, se o Édipo sofocliano é vítima do destino, o Édipo de Pasolini é vítima do seu instintivo desejo, como consequência de um cristalizado complexo sobre o qual ele não pôde arbitrar.

E se a tragédia sofocliana representa um dos pilares do filme, estando quase que integralmente presente na segunda metade da parcela onírica, outras versões anteriores do mito também se fizeram presentes através de seus ecos, em um significativo efeito polifônico. A primeira metade da parcela onírica foi uma criação integral de Pasolini, sem reproduzir nenhuma das versões conhecidas do mito. Contudo, ela apoia-se no fato de que diversos elementos inerentes ao mito são de conhecimento público, e constrói sobre esses pilares – e sobre uma já popular sequência de fatos sobre a vida do herói tebano – o enredo do filme.

A teoria antropológica de Lévi-Strauss, discutida brevemente no capítulo 2, identificou alguns elementos constitutivos da estrutura do mito edípico. Com base nessa teoria, podemos afirmar que Pasolini de fato recontou o mito, já que em seu filme podemos identificar esses elementos centrais que caracterizam as demais versões. Assim, seria um equívoco considerar que o cineasta reproduziu a versão sofocliana ou a versão freudiana, já que sua produção pode ser distinguida por diversos aspectos bastante particulares. Sobretudo, a personalidade do Édipo pasoliniano, que é totalmente distinta daquela do herói clássico, em parte por estar inserida em um contexto completamente diferente – o século XX, e em parte pertencer a um mundo primitivo, perspectivado a partir dos olhos de um artista do séc. XX, à luz de teorias psicanalíticas e de antropologia social do séc. XIX-XX.

Além disso, a abordagem de Pasolini possui uma dimensão de polemização política a cobrir diversos fatores externos que influenciaram a elaboração de seu filme. Muitos aspectos relacionados à Itália fascista e ao conceito de desenvolvimento e progresso foram de alguma maneira representados, o que torna o filme uma espécie de testemunho de diversas questões sociais e políticas que inquietavam o cineasta. E tendo Pasolini nos convertido em

testemunhas oculares de tudo o que estava sendo exposto, tornamo-nos também responsáveis pelos desdobramentos daquilo que era denunciado através do *Edipo Re*.

Enquanto o universo exterior era representado, nós, espectadores, pudemos também compartilhar de uma privilegiada visão sobre o universo interior de Pasolini. Enquanto vislumbrávamos sua visão sobre o mundo, imergimos em seus conflitos internos e em sua memória, e participávamos de seu processo de sublimação. Se refletirmos sobre alguns conceitos da teoria freudiana apresentados no capítulo 2, poderemos compreender que grande parte dos conflitos representados no filme de Pasolini não pertencem sequer à parcela consciente de nossa mente, mas sim ao nosso subconsciente. Não são conflitos e motivações facilmente detectáveis, e em muitos casos jamais chegam a ser admitidos. Mas quando Pasolini conseguiu identificar seu complexo de Édipo, e tendo solucionado a partir daí os conflitos oriundos daquilo que foi reprimido na sua infância, ele quis nos revelar seu aspecto mais íntimo; quis tornar-nos também testemunhas de um percurso de autoconhecimento por muitas vezes absolutamente solitário. Além de conscientizar-se sobre aquilo que era preservado em sua mente sem seu conhecimento, quis que nos conscientizássemos com ele, como se nos apresentasse com aquilo que possuía de mais pessoal.

Os recursos de que dispunha, através de seu hábil manejo, codificaram sua mensagem sem suprimir ou incluir elementos muito díspares do mito edípico que habita a memória coletiva. Todos conhecem um Édipo vítima de seu próprio destino, abandonado, parricida, incestuoso, heróico pelo enfrentamento da Esfinge, que acaba cego quando torna-se consciente sobre a verdade. Apesar de que essa sequência dos fatos não é unânime a todas as versões do mito, esteve presente na mais célebre – a versão sofocliana – e em outras que beberam em sua fonte como inspiração para diversas releituras. Todos esses elementos foram contemplados pela visão de Pasolini, mas puderam ser brindados com novos significados. Um destaque feito no capítulo 3 foi a própria Esfinge, que como figura monstruosa não possui uma representação cristalizada da Antiguidade, e que em *Edipo Re* torna-se uma figura completamente real, como uma extensão extracorpórea do subconsciente de Édipo.

Através dessa apropriação pessoal do mito, por parte de Pasolini, que nos abre uma paisagem de conflitos biográficos, *Edipo Re* mantém, todavia, uma dimensão de universalidade, através dos conflitos na ação. Fossem eles externos ou internos, de ontem ou de hoje, eles predominaram em cada aspecto da elaboração do filme. Pasolini nos convidou a compartilhar de sua inquietude, a olhar através de seus olhos, a refletir com ele sobre aquilo que atiramos ao abismo.

## **Referências Bibliográficas**

- BARBOSA, T. V. R. Sófocles, Sêneca e Pasolini. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p.99-108, 2001.
- BEER, J. **Sophocles and the Tragedy of Athenian Democracy**. Oxford: Greenwood Publishing Group, 2004.
- BERTI, I.; MORCILLO, M. G. (Org.). **Hellas on screen**. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2008.
- BIRMAN, J. **Estrutura em Psicanálise**. Rio de Janeiro: Dumará Distribuidora de Publicações, 1991.
- BURKERT, W. **Mito e Mitologia**. Lisboa: Edições 70, 1991.
- CAMPBELL, J. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 2006.
- CEIA, Carlos (Org.). **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. 2010. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em: 01 maio 2015.
- CHAUÍ, M. H. **Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- COELHO, M. C. M. N. Helena de Tróia no cinema: metamorfoses do mito. In: SANTOS, M. M. *et al* (Org.). **2º Simpósio de Estudos Clássicos da USP**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007. p. 131-158.
- COSTA, J. B. (Org.). **Ciclo Pasolini anos 60**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985. 100 p.
- DESCOLA, P. Claude Lévi-Strauss, uma apresentação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 23, n. 67, p.147-160, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/>>. Acesso em: 16 jan. 2015.
- DEVEREUX, G. Why Oedipus Killed Laius - A Note on the Complementary Oedipus. **International Journal Of Psychoanalysis**, Londres, n. 34, p.132-141, 1953.
- DOMINGUES, J. E. **Como analisar filmes históricos?** 2015. Disponível em: <<http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/analisar-filmes-historicos/>>. Acesso em: 17 fev. 2015.



DOSSE, F. **História do estruturalismo**: I. O campo do signo. 2. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1993.

EDIPO RE. Direção de Pier Paolo Pasolini. Itália, Marrocos: Arco Film, Somafis, 1967. (119 min.), son., color.

FARIA, M. R. **Constituição do sujeito e estrutura familiar**: O complexo de Édipo de Freud a Lacan. Taubaté: Cabral Editora e Livraria Universitária, 2003. 210 p.

FIALHO, M. C. G. Z.; PEREIRA, M. H. R.; FERREIRA, J. R.. **Sófocles - Tragédias**: Introdução e tradução de Rei Édipo, Traquínias, Electra, Édipo em Colono. Coimbra: Minerva-coimbra, 2003.

FIALHO, M. C. G. Z. **Luz e trevas no teatro de Sófocles**. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1992. 230 p. (Estudos de Cultura Clássica).

\_\_\_\_\_. Rei Édipo: tragédia e paradigma: Algumas etapas na história da sua recepção. In: INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS (Org.). **As línguas clássicas: investigação e ensino**: Actas. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos, 1993. p. 67-82.

\_\_\_\_\_. Mito, memória e crise. In: LEÃO, Delfim Ferreira; FERREIRA, José Ribeiro; FIALHO, Maria do Céu Grácio Zambujo (Org.). **Cidadania e paideia na Grécia Antiga**. 2. ed. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010. p. 145-172.

GARCÍA, A. V. Grecia antigua en el cine griego. **Thamyris**, Málaga, v. 1, n. 3, p.251-271, 2012. Disponível em: <<http://www.thamyris.uma.es/>>. Acesso em: 01 mar. 2015.

GOLDGRUB, F. **A metáfora opaca**: cinema, mito, sonho e interpretação. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

\_\_\_\_\_. **Mito e fantasia**: O imaginário segundo Lévi-Strauss e Freud. São Paulo: Editora Ática, 1995. 223 p.

GRIMAL, P. **A concise dictionary of classical mythology**. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

HESÍODO. **Teogonia**. Niterói: Eduff, 2009. Tradução do original grego e comentários por Ana Lúcia Cerqueira e Maria Therezinha Arêas Lyra.

HOMÈRE. **L'Odysse d'Homère**. Paris: Firmin Didot Frères, 1833. Disponível em: <<https://archive.org/details/>>. Acesso em: 08 jun. 2014.

HOMERO. **Odisseia**: Em verso Português por Manoel Odorico Mendes. 3. ed. São Paulo: Atena Editora, 2009.

HUXLEY, G. L. **Greek Epic Poetry**. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

JABOUILLE, V. **Iniciação à Ciência dos Mitos**. Lisboa: Editorial Inquérito, 1994.

KIRK, G. S. **La natura dei miti greci**. Roma: Editora Laterza, 1993.

KITTO, H. D. F. **A tragédia grega**. Coimbra: Arménio Amado, 1990. Tradução de José Manoel Coutinho e Castro.

LAURIOLA, R. On Pasolini's Edipo Re : an overview with a focus on two neglected details. Unconscious, will, chance and destiny. **Acta Scientiarum: Language and Culture**, Maringá, v. 33, n. 1, p.39-53, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/>>. Acesso em: 04 nov. 2014.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 604 p. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés.

\_\_\_\_\_. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 2000. 93 p.

\_\_\_\_\_. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1970.

LOBO, A. L. **Freud**: A presença da antigüidade clássica. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004. 328 p.

MACHADO, L. W. Édipo Rei : aproximações do texto ao filme. **Desenredos**, Teresina, v. 14, p.1-18, 2012. Disponível em: <<http://desenredos.>>. Acesso em: 17 nov. 2014.

MACKINNON, K. **Greek tragedy into film**. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1986. 199 p.

MULLAHY, P. **Édipo: mito e complexo**: Uma crítica da teoria psicanalítica. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975. 357 p.

O'BRIEN, M. J. (Org.). **Twentieth century interpretations of Oedipus Rex**. Londres: Prentice-hall, 1968.

OLIVEIRA, M. R. A. N. **Pier Paolo Pasolini, l'uomo arrabbiato: um percurso para o trágico**. 2010. 154 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Unicmp, Campinas, 2010.

OLIVEIRA, R. A. Grécia de Pasolini. **Desenredos**, Teresina, v. 10, p.1-24, 2011. Disponível em: <<http://desenredos.>>. Acesso em: 22 set. 2014.

PASOLINI, P. P. **As últimas palavras do herege**: Entrevistas com Jean Dufлот. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. 239 p. Tradução de Luiz Nazário.

\_\_\_\_\_. **Oedipus Rex**: a film by Pier Paolo Pasolini. Londres: Lorrimer Publishing Limited, 1971. 150 p. Tradução de John Mathews.

PAZ, R. G.; DURÃO, F. A. (Org.). **A indústria radical**: Leituras de cinema como arte-inquietação. São Paulo: Nankin Editorial, 2012. 407 p.

PEREIRA, H. B. C.; ATIK, M. L. G. Da dramaturgia ao cinema: Édipo Rei. **Revista Eutomia: Revista de Língua e Literatura**, Recife, v. 2, n. 1, p.185-199, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.>>

PORTO EDITORA (Ed.). **Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico**. Porto: Porto Editora, 2015. Disponível em: <[www.infopedia.pt/dicionarios/](http://www.infopedia.pt/dicionarios/)>. Acesso em: 05 dez. 2014.

RABELLO, I. D. Ao redor do mito. In: DAVIDSON, M.. **Édipo, o maldito**. São Paulo: Edições Sm, 2006. p. 72-95.

ROCHA, E. **O que é mito**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

ROHDIE, S. **The passion of Pier Paolo Pasolini**. Indiana: Indiana University Press, 1996. 244 p.

ROMILLY, J. **A tragédia grega**. Brasília: Editora da Unb, 1998. Tradução de Ivo Martinazzo.

RUDNYTSKY, P. L. **Freud e Édipo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

SADALA, G.; MARTINHO, M. H. A estrutura em psicanálise: uma enunciação desde Freud. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p.243-258, dez. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo>>. Acesso em: 22 jan. 2015.

SAFOUAN, M. **Estruturalismo e psicanálise**. São Paulo: Editora Cultrix, 1991. 108 p.

SALES, L. S. Estruturalismo: história, definições, problemas. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, v. 33, p.159-188, abr. 2003.

SAUSSURE, F. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

SCHEIDI, L. Hugo Von Hofmannsthal: Édipo e a Esfinge: Um estudo interpretativo. **Hvmanitas**, Coimbra, v. , p.263-272, jan. 1997.

SIMONIS, Y. **Claude Lévi-Strauss ou la "passion de l'inceste"**. Paris: Flammarion, 1980.

SOARES, Martinho José Martins. Todas as histórias são mitos: Da dimensão simbólica à dimensão narrativa do mito em Paul Ricoeur. In: MITOS E HERÓIS: A EXPRESSÃO DO IMAGINÁRIO, 2010, Braga. **Anais**. Braga: Universidade Católica Portuguesa, 2010. p. 659 - 665.

SÓFOCLES. **Rei Édipo**. São Paulo: Odysseus Editora, 2015. 237 p. Introdução, tradução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira.

\_\_\_\_\_. **Rei Édipo**. Introdução, tradução do grego e notas de Maria do Céu Zambujo Fialho. Lisboa: Edições 70, 2006.

STEPHANIDES, M. **Édipo**. 3. ed. São Paulo: Odysseus Editora, 2004. 196 p. Tradução de Janaína R. M. Potzmann.

VELLACOTT, P. **Sophocles and Oedipus: A study of Oedipus Tyrannus with a new translation**. Londres: Macmillian Press, 1971. 256 p.

VERNANT, J. P.; NAQUET, P. V. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011. Vários tradutores.

VIEIRA, T. Édipo: entre a razão e o daimon. **Revista da USP**, São Paulo, v. 1, n. 46, p.88-96, 2000.

WINKLER, M. M. (Ed.). **Classics and cinema**. Lewisburg: Bucknell University Press, 1991. 283 p.