

SÓFOCLES, SÊNECA E PASOLINI

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
UFMG

RESUMO

Vamos refletir sobre o filme *Edipo Rei* de Pier Paolo Pasolini a partir de cenas conjugadas com a forma e os elementos constitutivos das tragédias de Sófocles e Sêneca; com trechos de poesia antiga e ainda com alguns pontos de estudo de mitologia. Pretendemos também mostrar como Pasolini dialoga com Aristóteles acerca da elaboração do trágico e de seus efeitos.

PALAVRAS-CHAVE

tragédia, cinema, Édipo, Sófocles, Sêneca, Pasolini

Não existe versão verdadeira da qual todas as outras seriam cópias ou ecos deformados. Todas as versões pertencem ao mito.

*Lévi-Strauss*¹

Para dar início ao tema, poderíamos começar nossa reflexão a partir do Édipo mais famoso de todos os tempos, o atormentado Édipo sofocleano. Contudo, é preciso que se tenha em mente que Sófocles não é, de fato, um princípio: para escrever sua tragédia, certamente ele se apoiou em uma tradição mítica já muito remota e com habilidade trouxe-a para seu tempo. Encontramos a mais antiga versão escrita do mito de Édipo em Homero.²

Vi, depois dela, a mãe de Édipo, a bela rainha Epicasta.
A quem o filho, assassino do pai, por esposa tomara.
Nesse atrocíssimo crime a mãe dele insciente foi cúmplice.

(...)

Ela tomada de dor indizível, em trave elevada
Corda sinistra passou e desceu para o do Hades palácio
De solidíssimas portas. Ao filho legou sofrimentos
Inumeráveis, que Erínias maternas a ponto executam.

¹ LÉVI-STRAUSS. *Antropologia estrutural*, p.252.

² *Od.* XI, 271-3; 277-80. Admitindo que a teoria de J. T. Kakridis sobre a existência de uma tradição oral pré-homérica possa ser aplicada para o catálogo de heroínas, adotamos como válidas as informações sobre o suicídio de Jocasta. Assim, o trecho continua exemplar, embora seja considerado por muitos como uma interpolação (Wilamowitz, von der Mühl, Focke, Bowra). Cf. HEUBECK & HOEKSTRA. *A commentary on Homer's Odyssey*, vol. II, p. 91.

Seguem-se Ésquilo, nos *Sete contra Tebas*; Sófocles, no *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*; Eurípides em *Fenícias*. O filósofo Sêneca elaborou igualmente o mito e, muitos séculos depois, Pasolini, entre inúmeros outros poetas, legou-nos o seu *Édipo* de forma absolutamente inovadora.

Como afirmamos, poderíamos começar por Sófocles, mas mostrar as origens de um mito em uma obra poética é pouco para a estatura do mito de *Édipo* e da obra de Pasolini. Não basta dizer ou mostrar que o cineasta buscou recursos para fazer sua o nosso intento: refletir sobre o filme selecionando e conjugando algumas de suas cenas com a forma e os elementos constitutivos das tragédias de Sófocles e Sêneca. Pretendemos incluir na análise trechos de poesia antiga e alguns pontos de discussão sobre mitologia na perspectiva do antropólogo Lévi-Strauss. Buscamos ainda, com este ensaio, mostrar como Pasolini dialoga com Aristóteles acerca da elaboração do trágico e de seus efeitos através da poética da imagem.

Se Sófocles e Sêneca, em seus *Édipo Rei*, dão início ao tema *in media re*, no meio da coisa, sem falar de maldições,³ se no *Édipo em Colono* o mesmo Sófocles contempla *Édipo in finibus*, o *Édipo Rei* de Pasolini cumpre a função essencial do mito, pois busca primórdios que se realizam no agora, abrange uma espécie de *arqué* física, cultural e psicológica da modernidade. Fazendo nossas as palavras de Lévi-Strauss,⁴

Um mito diz respeito, sempre, a acontecimentos passados: ‘antes da criação do mundo’, ou ‘durante os primeiros tempos’, em todo caso, ‘faz muito tempo’. Mas o valor intrínseco atribuído ao mito provém de que estes acontecimentos, que decorrem supostamente em um momento do tempo, formam também uma estrutura permanente. Esta se relaciona simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro.

AS ORIGENS DO PRESENTE

Abre-se o filme com uma música marcial associada à imagem de uma indicação para a antiga cidade de Tebas. Logo em seguida veremos um casarão italiano e, pouco a pouco, serão focalizadas duas janelas de onde se pode espreitar um parto. A visão à distância é inquietante. Muito discreta e delicadamente a câmara preserva a intimidade do momento. O interior do quarto é instância penumbrosa, não existem raios luminosos quando a mulher dá à luz. A cena sugere um paradoxo: pela luminosidade contraposta ao ato (entrar em um quarto escurecido e dar à luz), pela fixação do olhar que permanece no interior a ver uma mãe expelir do útero seu filho (vemos o interior da casa através de uma janela e nesse interior se dá o ato de trazer para fora do útero a criança). O nascido é tirado do aconchego da mãe, que nem sequer o toca. A cena é reveladora, oracular. Aconteceu um nascimento, mas apesar da satisfação das parteiras, não há comemoração. Tudo fica guardado no interior da casa. O espectador, pela estratégia do poeta Pasolini, haverá de ser cúmplice sempre. Nem Sófocles, nem Sêneca privilegiou assim o nascer de *Édipo*.

³ Talvez porque já muito conhecidos de seu público.

⁴ LÉVI-STRAUSS. *Antropologia estrutural*, p.252.

AS ORIGENS REMOTAS DO PRESENTE

Pasolini não recuperou o texto sofocleano até o ponto que vamos comentar agora: o instante do piquenique no bosque. Nesse ponto o diálogo tem início a partir da retomada do segundo texto do dramaturgo ático.⁵ Inicialmente a câmara do poeta focaliza um chapéu e uma flor. Estamos num bosque muito aprazível, semelhante ao que descreveu Sófocles:

Neste país de esplêndidos corcéis, ó estrangeiro, à mais bela mansão de terra tu chegaste: Colono alvinitente. Aqui, a doce filomena entoa seus lamentos, na verde espessura dos vales que frequênta. A hera sombria lhe serve de morada, e do deus a inviolável ramagem de mil frutos, que não conhece o sol, nem os ventos de todas as tempestades.

(...)

E sob o orvalho do céu, dia após dia, sem cessar, em belos cachos floresce o narciso, das grandes deusas coroa ancestral, e o açafrao de brilho dourado.⁶

A cor dourada,⁷ sugerida pela flor que abre a referida cena no filme, é símbolo, na antigüidade, da realeza e, por extensão, do divino. Ela pode também estar associada a Hades e à esfera do mundo ífero. Depois da “ênfase” na flor, a mãe coloca a criança no chão, no limite do bosque, deixa-a só e vai se divertir. A cena traz mais uma discreta recorrência à marcação cênica de Sófocles — Édipo, no texto grego, chega até o limite do Coloneus,⁸ até o limite do sagrado, de sua ousadia e de *ananké*, a necessidade. Assim, no filme temos criança *in extremis*⁹ do bosque, mãe passeando *in extremis*, bosque *in extremis*. A atmosfera da cena já prenuncia a última frase de Édipo na película: *A vida acaba onde começa*.

UM ALENTO DE VIDA E MORTE

Passemos ao comentário da cena da amamentação. Em analogia com os prólogos das tragédias antigas, a cena pasoliniana anuncia toda a história do mito através da expressão facial de Silvana Mangano/Jocasta que amamenta seu filho. Seu rosto é quase um prólogo formal de uma antiga tragédia grega. Nele está escrito: a história que vocês verão será um mito de prazer, angústia, perplexidade, tristeza e evasão.

A criança que mama tem naturalmente sua dimensão individual, particular e afetiva, mas, além dessas, ganha, com o olhar da câmara que a faz ver, do colo da mãe, as árvores, o céu, as nuvens, uma dimensão cósmica. É nos braços da mãe, recebendo alimento, que Édipo vê o lugar sagrado de sua existência e morte. Pelo olhar de baixo para cima, Pasolini constrói, na verdade, um bosque simbólico facilmente associado ao bosque das Erínias-Eumênides em Colono e é neste espaço que se dá o princípio e fim do ser de Édipo. O *kosmos*, visto dessa forma, é recorrente e surge cada vez mais

⁵ SÓFOCLES. *Édipo em Colono*.

⁶ SÓFOCLES. *Édipo em Colono*, 1º estásimo, vv. 670-94.

⁷ Cf. FIALHO. *Luz e trevas no teatro de Sófocles*, p.124.

⁸ Cf. FIALHO. *Luz e trevas no teatro de Sófocles*, p.39. O Coloneus "é um espaço intermediário entre o sagrado restrito e uma outra dimensão geográfica mais lata (Atenas); Trata-se de um demo, que é uma divisão administrativa. O caráter sacro que lhe é atribuído no todo decorre dos vários santuários aí existentes."

⁹ Nos limites extremos.

claramente no percurso narrativo do filme, quando Édipo está deitado no solo como bebezinho, depois de ouvir o oráculo, depois de matar o terceiro soldado da comitiva de Laio, escutando as revelações de Jocasta. Posição privilegiada da câmara, que vê como se saísse da terra nascendo para o mundo. Aqueles que assistem partilham desse olhar de Édipo.

No texto sofocleano o Coloneus é lugar concreto da rearmonização, da vingança e da reposição, da destruição e da prosperidade. Nele, Édipo achará seu fim. Nele luz e trevas entrarão em perfeita harmonia.¹⁰ Espaço de mistério e de epifania onde se fecha um ciclo:

Qual foi o destino que fez perecer Édipo, não há mortal que o saiba dizer, exceto o nobre Teseu. Não foi um raio, portador do fogo divino, a exterminá-lo, ou uma tempestade que então se erguesse do mar. Foi antes um emissário dos deuses; ou os sombrios fundamentos da terra, o reino dos mortos que se abriram diante dele, num ato de benevolência. É que o ancião não partiu no meio de gemidos ou de sofrimentos e doença, mas de uma forma prodigiosa, se a algum mortal o é possível.

Podemos afirmar que o Coloneus, em ambos *os poetai*, concreta ou simbolicamente, tem um só significado, porém a técnica utilizada por Pasolini o faz mais abrangente. Para entendê-lo vamos recorrer à leitura estruturalista. Segundo Lévi-Strauss, o mito de Édipo exprime um conflito entre a crença na autoctonia (*o vegetal é o modelo do homem*)¹¹ e o reconhecimento do fato de que cada um nasceu da união de um homem e uma mulher. O conflito se resume na pergunta *nascemos de um único ou de dois?*¹² Para chegar a essa questão, o estruturalista tomou várias versões do mito e estabeleceu dois grandes paralelos:

- a) O paralelo entre o monstro ctônico que pretende devorar os homens nascidos da terra e a Esfinge. A associação “monstro-esfinge” permite explicar a necessidade de sua destruição para que nasçam os homens. A associação é muito imediata no caso do dragão que dará origem ao povo tebano: de seus dentes jogados na terra nascerão os Cadmeus. No desenvolvimento de seu raciocínio o antropólogo cita Delcourt¹³ e reafirma que nos mitos arcaicos os homens nascem da própria terra.
- b) Outro paralelo estabelecido foi entre Lábdaco, o pai coxo de Laio, o próprio Laio, o torto e finalmente Édipo, o de pés inchados. O mito reorganizado tal como a análise estrutural propõe, oferece um valor significativo para um traço comum em cada um dos membros da família, a saber, a dificuldade para andar. Segundo Lévi-Strauss, em mitologia é freqüente que os homens nascidos da terra, no momento de emergência, sejam representados como ainda incapazes de andar ou andando desajeitadamente.

As recorrências de Pasolini (ao colocar o Édipo por diversas vezes deitado junto à mãe terra), vistas sob o ponto de vista da teoria estruturalista, realçam o significado da última frase de Édipo e explicam o movimento de retorno (desejo de) para o ventre da mãe. A pergunta se mantém: *nascemos de um único ou de dois?*

¹⁰ Condição assumida por Édipo, quando se torna um cego que vê claramente.

¹¹ Pausânias, VIII, XXIX, 4.

¹² LÉVI-STRAUSS. *Antropologia estrutural*, p.249.

¹³ DELCOURT citado por LÉVI-STRAUSS. *Antropologia estrutural*, p.248.

ORIGENS AINDA MAIS REMOTAS, UMA MOÇÃO PARA A DOR

Se por um movimento de câmara levou-se o espectador a experimentar questões ontológicas e de gênese, por um outro movimento, que percorre uma paisagem árida e agressiva, conduzir-se-á o olhar do expectante para um princípio mais remoto que o de Sófocles.

Édipo surge amarrado pelos pés e pelas mãos, pendurado em um varão como uma caça selvagem. Ele é cria que será abandonada. O espaço do abandono é retoricamente construído com abutres e com uma serpente ameaçadora. Vê-se, pateticamente, o abandono de uma criança jazendo sobre a terra. Nesta cena a câmara não mostra o mundo de baixo para cima. Não se trata de privilegiar o espaço sagrado, mas é preciso que se experimente o abandono.

E APOLO AMEAÇA

Édipo, para que a história se realize, será salvo pelo pastor e levado para o rei Pólibo. O jovem Édipo, depois de um período em Corinto, será ameaçado com sonhos funestos, por isso sai em busca de uma resposta que lhe será dada pela pitonisa. Pasolini enquadra a cena do oráculo debaixo de uma oliveira. Riso e dor se misturam nas palavras da pítia, entram nos ouvidos de Édipo e saem desesperados dos seus lábios. Perplexo, ele também ri. Andarilho angustiado e confuso, deita-se no colo da *mãe terra*, chora, retoma o caminho, faz círculos sobre si e segue, sempre na direção de Tebas.

UM AGÓN COM O DIVINO

Abordaremos, aqui neste passo, a magnífica cena do assassinato de Laio. Para maior concisão incidentes do percurso serão esquecidos. A cena, sob vários aspectos, é primorosa.

a) O encontro entre a comitiva de Laio e Édipo é tenso. O cineasta trabalha com o olhar e a inquietação dos cavalos. Sem uso de palavras, mas com a retórica dos gritos, Pasolini expressa a tentativa de Édipo de afastar-se do outro/Laio, o Édipo que grita, recusa.

Édipo traz consigo um galho de oliveira, o qual ele concretamente utiliza para se proteger do sol. Simbolicamente, o ramo da árvore sagrada é a imagem do vaticínio que paira sobre sua cabeça. O ramo realiza a ligação da cena do oráculo com a do assassinato. As nervosas expressões de riso e de dor também estabelecerão a ligação das duas cenas. Pelo riso de Édipo há uma aceitação quase histérica do vaticínio.

b) Na seqüência, após um enfrentamento passageiro, vê-se a fuga/grito de Édipo. Toda ela é construída com movimentos opostos; os seus distanciamentos do local onde se encontra Laio são entremeados de sucessivos retornos até a volta completa para o grande *agon*. Retiradas e regressos desesperados, gritos e risos sugerem a imposição paulatina da tragicidade oracular. As figuras retóricas máximas, o grito e o movimento de correr, ficam claramente estabelecidas.

c) Finalmente, temos em três assassinatos, três sucessivos ofuscamentos, os quais acabam por constituir o recurso mais fascinante da cena. Cria-se um jogo: luz excessiva

contra claridade natural. Os antigos gregos chamariam essa imagem de *ate*.¹⁴ 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*). Pasolini aqui se faz de um didatismo exemplar.

No terceiro *ofuscamento-morte* Édipo se deita e ri. Num misto de ciência e ignorância, ele inesperadamente foi confrontado com o sagrado e desesperadamente terá que aceitá-lo. No processo, lucidez e cegueira alternaram-se. Pasolini, o poeta, expressa como nenhum outro a condição humana frente à ultrapassagem dos limites. A *hamartia*, a *hybris* foram feitas imagem. Após todos os pequenos *agones*, temos um retorno definitivo em direção a *tyche*. Novamente riso e dor se misturam. Édipo, entre a lucidez da ciência do oráculo proferido e a lucidez do ofuscamento de Apolo, mata Laio.

Mas a cena ainda não chegou ao seu clímax. Resta um último guarda e sua morte se fará sem ofuscamento. Neste instante, Édipo — solenemente — toma posse de uma inusitada máscara trágica, um capacete que lhe cobre todo o rosto. Entende-se então, por essa belíssima leitura de Pasolini, a teoria aristotélica que afirma que a ação trágica gerou a personagem. Édipo há de ficar com a máscara¹⁵ até o momento de sua união com a mãe, quando, então, aparecerá nu. Na mesma cena, Jocasta, no movimento de quem tira da frente do rosto um espelho, evoca imediatamente a retirada de uma máscara. Édipo, em seguida, toca o rosto da mulher.

DE FRENTE COM O MONSTRO

Em Pasolini o monstro dos enigmas, a esfinge, mais parece brincadeira de 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. No entanto, por um ato tão insignificanzado o forasteiro há de se casar com a rainha. A cena é uma banalização do sucesso da ação. A mesma que veremos quando o mensageiro, no instante em que Édipo acusa Tirésias, começa a tocar flauta.

A CENA DA PESTE

É uma recorrência muito clara ao primeiro texto sofocleano, ela dá início à tragédia ática. Também dessa maneira abre-se o texto de Sêneca. Sófocles é conciso. Sêneca¹⁶ contempla muito do que foi descrito no filme. Pasolini realça a cena fazendo-a abrir a segunda parte de sua obra. Ele apresenta o flagelo em duas longas etapas em

¹⁴ Cegueira do espírito enviada pelos deuses.

¹⁵ Com a máscara ele verá a cidade afligida pela esfinge; com a máscara ele verá Tirésias; com a máscara ele irá destruir o monstro dos enigmas; com a máscara há de ver Jocasta pela primeira vez...

¹⁶ SÊNeca. *Édipo Rei*, vv. 1-80.

processo contínuo, ou seja, não há interrupção do tema até o retorno para o mundo moderno. Como uma epidemia, fatos descritos por Sêneca recaem sobre o Édipo cego que caminha pelas ruas de um mundo moderno. Citamos Sêneca e grifamos as expressões mais sugestivas com as quais é possível fazer ricas analogias.

Já retorna o sol indeciso, expulsa a noite, e seu resplendor se eleva triste entre nuvens escuras. Espalhando o triste clarão com suas fúnebres chamas, contemplará nossas casas despovoadas por um ávido flagelo; o dia vai mostrar a carnificina que a noite executou. (...) a quem atribuirei o fato de ser o único poupado por esta peste que desola o povo de Cadmo e estende tão longe sua destruição? Para que outra calamidade estou sendo reservado? Em meio às ruínas da cidade, em meio a dores sempre novas a deplorar, lágrimas sempre novas, em meio aos cadáveres amontoados de meu povo, eu permaneço incólume: — sem dúvida, condenado por Febo, poderias esperar que tais crimes te dessem um reinado salutar? Eu tornei este céu prejudicial. Nenhuma brisa mansa vem reanimar com seu fresco alento os corações arquejantes por causa das doenças que queimam os lábios; não sopram os Zéfiro ligeiros; o sol nos queima com todas as chamas da ardente canícula, fustigando as ancas do leão de Neméia. A água abandona os rios, as ervas perdem a cor, Dirce seca, a fonte Ismênia fica reduzida a um fio d'água e apenas molha com sua onda empobrecida o leito ressecado.

(...) Nenhum astro brilha na serenidade das noites, mas um vapor pesado e negro cai sobre a terra. Parece que um ar infernal cobriu a morada dos deuses e seu palácio celeste. Crescida, Ceres nega seus frutos, ainda que, já madura, trema do alto das espigas. A seara morre estéril, com o talo ressequido. Nada se livra desta praga, mas todas as idades, os dois sexos, se desmoram e este fatal flagelo junta os novos aos velhos, os filhos aos pais; a mesma tocha queima os tálamos; lágrimas e choros amargos faltam a esses funerais.

Além disso a terrível persistência deste flagelo tão desastroso secou os olhos e, como acontece nas grandes desgraças, as próprias lágrimas morreram: o pai, doente, leva um filho ao fogo da fogueira, leva a mãe em desvario a outro, e se apressa em levar outro ainda para a mesma fogueira. E mais, de um luto nasce um novo luto e ao lado de um corpo caem os mesmos que fizeram suas exéquias.

Então queimam os corpos dos seus em fogueiras alheias; a mesma tocha passa de mão em mão: não têm vergonha os infelizes. Os ossos sagrados não são enterrados em túmulos distintos: contenta-se em incinerá-los — e quantos se transformam em cinzas? Falta terra para tantos túmulos e as florestas negam lenha para tantas fogueiras. Nenhum voto, nenhum artifício alivia os empestados: caem os médicos e a doença leva os que curam. Prostrado diante dos altares elevo minhas mãos suplicantes, pedindo que eu morra mais cedo e preceda a ruína da pátria, a fim de não tombar depois de todos os outros e de não ser o último morto do meu reino!

(...) Hóspede funesto, afasta-se o mais depressa, ainda que seja para junto de teus parentes.

A peste faz parte da romanidade desde a mais antiga teoria sobre a origem do teatro latino. Pela peste Pasolini mostrará um Édipo senequiano, um Édipo que foi poupado, que invade as ruas de Itália e, cego, percebe uma cidade poluída. Na película, Édipo assume o papel do vate Tirésias. Ele toca sua flauta e abandona sempre o lugar onde chega. A descrição visual da peste, a interpretação de Sêneca para a epidemia e cenas finais do filme formam um conjunto de significado: manifestam a

descrença do homem de Itália e restabelecem o herói da resistência, que propõe o estoicismo senequiano. É de Sêneca¹⁷ o trecho que parece descrever o final do filme de Pasolini:

Arrasto comigo os germes mortíferos destas terras. Violentos Fados, horrível tremor da Febre, magreza, peste sombria, furiosa. Dor, vinde comigo, vinde! Sois meus guias, confio na vossa direção.

PASOLINI PARA ALÉM DE SÓFOCLES

Aos menos habituados com a tragédia grega, lembramos que Aristóteles afirma que peripécia e reconhecimento são os principais meios através dos quais a tragédia move os ânimos.¹⁸ Em Sófocles o agente da peripécia é um mensageiro coríntio. É ele quem, pretendendo aliviar a angústia de Jocasta, por uma cruel inversão, provoca nela a ciência dos fatos.

Na utilização desse meio, Pasolini tem maior tragicidade que Sófocles! Sua peripécia ocorre em uma situação familiar íntima, pois é Jocasta a personagem desencadeadora da peripécia. Impossível haver situação mais trágica. O próprio Aristóteles confirma.¹⁹

A família é o espaço trágico por excelência. Se as coisas se passam entre inimigos, não há que compadecer-nos, nem pelas ações nem pelas intenções deles, a não ser pelo aspecto lutuoso dos acontecimentos; e assim também, entre estranho. Mas se as ações catastróficas sucederem entre amigos — como, por exemplo, irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando aconteçam outras coisas que tais...

O RECONHECIMENTO

Através desse meio, mais uma vez Pasolini retoma a forma da tragédia ática, de modo a superar seus antecessores. Utilizando-se da quarta²⁰ espécie apontada por Aristóteles, na película, os reconhecimentos pasolinianos ocorrem nos espaços mais sagrados para Édipo, o Coloneus e o quarto do casal.²¹ Recordemos que o Coloneus, local sagrado 1, no filme, é percebido pela visão da verdura de baixo para cima. O quarto do casal/leito, local sagrado 2, recinto restrito, lugar do *phobos*, funciona quase como um altar onde vítimas serão sacrificadas. A câmara do poeta é cheia de pudor

¹⁷ SÊNECA. *Édipo Rei*, vv. 1057-61.

¹⁸ Peripécia é a mutação dos sucessos no contrário, reconhecimento é o passar do não saber para o saber. ARISTÓTELES. *Poética*, 1450 a 34 e 1452 a.

¹⁹ ARISTÓTELES. *Poética*, 1454 a 15.

²⁰ Reconhecimento por sinais; reconhecimento urdido pelo poeta (a própria personagem se identifica); reconhecimento pelo despertar da memória; reconhecimento pelo silogismo; reconhecimento por paralogismo da parte dos espectadores que por ex. sabem que só Ulisses poderá usar o arco imposto para a prova por Penélope. Quando uma personagem usa o arco essa personagem terá que ser Ulisses.

²¹ Segundo J. Jouanna (em FIALHO. *Édipo em Colono*, p.39) o sagrado é um espaço organizado em vários níveis dentre eles temos: 1. um espaço intuitivamente sagrado pela verdura e acolhimento. 2. um recinto mais restrito cuja dimensão sacra é identificada como associada à experiência de *phobos*.

nesse espaço, sugere, mas nunca mostra. Assim, antes de Édipo tomar consciência de sua condição, o seu leito significa, para os espectadores, o lugar do *phobos* e, no momento da tomada de consciência de Édipo, torna-se lugar de *phobos* também para o próprio Édipo — na última cena onde aparecem Jocasta e Édipo no leito, este é o lugar do horror determinado pelos deuses. É bom recordarmos que Jocasta se enforca no quarto e Édipo chora apoiado no leito. Sacros, portanto, serão os reconhecimentos do mestre italiano, primeiramente o reconhecimento de Édipo e em segundo lugar o de Édipo e Jocasta simultaneamente. Reduplicou-se o acontecimento, reduplicou-se a dor. Reduplicou-se sacramente o saber marcado pela força da divindade.

O FIM MISTERIOSO DE ÉDIPO

O fim misterioso de Édipo, presente em Sófocles, não terá espaço no filme de Pasolini. O cineasta italiano é menos trágico, mais triste. O Édipo de Pasolini se torna um perdido na cidade. Sófocles e Sêneca são mais otimistas. Sêneca nos mostra o valor do estoicismo e dessa forma temos um Édipo soldado enfrentando os combates que a vida lhe impõe. Sófocles dá a seu antes atormentado herói fim epifânico. Fica apenas a questão: seja mito ou verdade, seja história dos antigos ou história pessoal de cada um de nós, a mais reconfortante leitura, sem dúvida, é a que forja Sófocles no *Édipo em Colono*, fazendo dele um ser epifânico acolhido na sua miséria pelos deuses. Se somos Édipo, que sejamos então Édipos de luz, como o entendeu Sófocles depois de dez anos de convivência!



ABSTRACT

The paper aims at examining, in terms of form and content, Oedipus Rex by Pier Paolo Pasolini in relation to theatrical scenes in tragedies by Sophocles and by Seneca. In addition, parts of old poems and some aspects of mythology will also be considered. The dialogue Pasolini has with Aristotle on the tragic and its effects is examined as well.

KEY-WORDS

tragedy, cinema, Oedipus, Sophocles, Seneca, Pasolini

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. e com. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Casa da Moeda, s.d.
- FIALHO, M. C. *Luz e Trevas no teatro de Sófocles*. Coimbra: INIC, 1992.
- HEUBECK, Alfred, HOEKSTRA, Arie. *A commentary on Homer's Odyssey*, vol II. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- HOMERO. *The Odyssey of Homer*. W. B. Stanford (ed) vol. I e II. London: St. Martins Press, 1987.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad. Ch. S. Katz & E. Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- SÊNECA. *Edipo*. G. Paduano (ed.) 3. ed. Milão: RCS Libri S.p.A, 1999.
- SÊNECA. *Édipo Rei*. Trad. J. J. Mafra. Belo Horizonte: UFMG, 1982.
- SÓFOCLES. *Sofoclis Fabulae*. H.Lloyd-Jones & N. G. Wilson (ed.) Oxford: Oxford University Press, 1990.
- SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. Trad. e com. M. do C. Fialho. Coimbra: Minerva, 1996.