

## O ÉDIPO RESENTIDO DE PASOLINI

**Luís Fernando Barnetche Barth** (barth@ufmt.br)  
Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)  
Mato Grosso, Brasil

**Resumo:** A partir de uma confrontação entre a obra *Édipo Rei* de Sófocles e o filme homônimo dirigido por Pier Paolo Pasolini, o autor examina o conceito psicanalítico do Complexo de Édipo e tece uma crítica psicanalítica que aborda a obra e a vida do cineasta, destacando o aspecto de ressentimento em sua concepção edípiana.

**Palavras-chave:** Pasolini. *Édipo Rei*. Crítica psicanalítica. Ressentimento.

### PASOLINI'S RESENTFUL OEDIPUS

**Abstract:** Taking as a starting point the confrontation between Sophocles' *Oedipus Rex* and the homonymous film directed by Pier Paolo Pasolini, the author examines the psychoanalytical concept of the Oedipus Complex, from which he approaches the work and the life of the filmmaker through psychoanalytical criticism, highlighting the aspect of resentment in his Oedipal conception.

**Keywords:** Pasolini. *Oedipus Rex*. Psychoanalytical criticism. Resentment.

Artigo recebido em 28 jul. 2014 e aceito em 17 set. 2014.

*Quadrípede na aurora, alto no dia  
e com três pés errando pela vã  
ambitudo da tarde, é assim que via  
a eterna esfinge o seu leviano irmão,  
o homem, e com a tarde veio um homem  
que apavorado decifrou no espelho  
da monstruosa imagem o reflexo  
de sua decadência e seu destino.  
Somos Édipo e de um eterno modo  
a tripla e longa besta somos, tudo  
o que seremos e o que temos sido.  
Aniquilar-nos-ia ver a ingente  
forma do nosso ser; piedosamente,  
Deus nos depara sucessão e obvido.*

Jorge Luis Borges

Em seu magnífico poema, que figura como epígrafe deste trabalho, é como se Borges (1986) se fizesse de oráculo e lançasse sua infalível sentença sobre nós: somos Édipo e temos por alma a misteriosa esfinge; e é com esta certeza inelutável que devemos dar têmpera à nossa existência. Se a tragédia de Sófocles (1997) termina com a seguinte declaração do Corifeu<sup>1</sup>: “não consideraremos feliz nenhum ser humano enquanto ele não tiver atingido, sem sofrer os golpes da fatalidade, o termo de sua vida”, o que nos resta perguntar é se isso, depois de Édipo, seria possível?

Quando Freud (1905/1972) elaborou seu artigo *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, ainda não dispunha dos elementos que dariam nova face à sua ciência, pois o capítulo intitulado *As pesquisas sexuais da infância* só foi acrescentado em 1915. Será a partir do trabalho sobre Herbert Graf<sup>2</sup>, imortalizado como o **Pequeno Hans**, que Freud (1909/1976) chegaria àquilo a que deu o nome de Complexo de Castração. Hoje, sabemos que o pequeno Hans era filho de Olga Hönig, paciente de Freud tratada por volta de 1900, e de Max Graf, estudioso simpatizante da psicanálise e frequentador das famosas reuniões das quartas-feiras (FLEM, 1988).

Este complexo foi descrito pela primeira vez, de forma mais exaustiva, na pena de Freud, no artigo *A organização sexual infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade* (FREUD, 1923/1976). Nos *Três ensaios...*, o tão famoso Complexo de Édipo não figura entre suas descobertas. Freud

(1905/1972) apenas destaca que o enigma proposto pela esfinge tebana é, em última análise, uma distorção da pergunta infantil acerca da origem dos bebês.

Mais especificamente, o termo Complexo foi utilizado pela primeira vez por Freud (1906/1976) no artigo *A psicanálise e a determinação dos fatos nos processos jurídicos*. Neste artigo, o autor trata de complexo num sentido preciso, qual seja, o de todo conteúdo ideativo capaz de influenciar reação à palavra-estímulo, e muito longe do que foi consagrado pela psicanálise. O conceito surge pela primeira vez em 1908, no texto *Sobre as teorias sexuais das crianças*, mas denominado de Complexo Nuclear (*Kernkomplex*). Neste trabalho, Freud (1908/1976) faz referência ao conflito entre a investigação sexual e a exigência de informação das crianças, por um lado, e a resposta dos adultos, por outro. Será no trabalho intitulado *Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens (Contribuições à psicologia do amor I)* que Freud (1910/1970) lançará mão, pela primeira vez em seus escritos, da expressão Complexo de Édipo. Ao descrever o desenvolvimento sexual dos meninos, o autor afirma que:

(...) ele [o menino] começa a desejar a mãe para si mesmo, no sentido com o qual, há pouco, acabou de se inteirar, e a odiar, de nova forma, o pai como rival que impede esse desejo; passa, como dizemos, ao controle do complexo de Édipo. Não perdoa a mãe por ter concedido o privilégio da relação sexual, não a ele, mas a seu pai, e considera o fato como um ato de infidelidade (p. 154).

Contudo, uma leitura atenta de sua correspondência com Wilhelm Fliess (MASSON, 1986) nos fará encontrar, numa carta datada de 15 de outubro de 1897, referências às tragédias *Édipo Rei* e *Hamlet*. Freud revela ter descoberto em si mesmo o fato de ter se apaixonado por sua mãe e de ter nutrido ciúmes de seu pai; e percebe ser este fenômeno um acontecimento universal do início da infância.

É na trágica vida de Édipo que Freud vai buscar os elementos recolhidos em seu trabalho com as histéricas e, porque não dizer, da íntima motivação de seus próprios sonhos. Desbravador de um campo sensivelmente conhecido e ferrenhamente negado por todos nós, Freud já não pode contar com o desconhecimento do infeliz rei tebano, assim como não nos é dado o direito de desconhecer a motivação deste trágico herói.

Antes de avançarmos, é importante esclarecer estes dois conceitos da teoria psicanalítica, quais sejam, Complexo de Castração e Complexo

de Édipo, pois, embora não sejam termos equivalentes, ambos estão relacionados de forma estreita, simbólica, na determinação de nossa vida pulsional.

O Complexo de Castração está centrado numa fantasia de castração, como resposta ao enigma sobre a diferença anatômica sexual colocado à criança, a qual responde com angústia à perda da ilusória onipotência. Segundo Martins (2002), “o complexo de castração tem a qualidade de reunir sinteticamente a atividade psíquica infantil, quer seja ela de origem sensorial, quer seja ela de origem imagética, em torno de questões eminentemente simbólicas” (p. 74).

O Complexo de Édipo, a seu turno, indica a vivência de desejos amorosos e hostis em relação aos pais, experimentados pela criança em torno dos três e cinco anos de idade. A forma positiva do Complexo é a estabelecida pelo mito de Édipo, no qual o menino tanto deseja a morte de seu pai – rival do mesmo sexo – quanto deseja sexualmente sua mãe. A vivência deste Complexo é fundamental para o estabelecimento da estruturação psíquica, levando-se em conta a singularidade deste drama para cada sujeito psíquico. Assim como no caso examinado neste artigo, a resolução do Complexo de Édipo do menino coincide com o declínio do seu Complexo de Castração. Segundo Martins (2002), o Complexo de Édipo

marca um ponto de elaboração definitiva das disposições essenciais dos seres humanos. Está intimamente ligado à castração. Esta lhe dá o estatuto típico não só psicológico, de complexo, mas também de introdução na lei simbólica edipiana. Introduce também questões da ordem do *Anthros*, da ordem do vir a ser humano. (MARTINS, 2002, p. 78)

A história magnificamente narrada por Sófocles (1997) é um misto de delícia e horror, pois nos vemos postos a nu ao mesmo tempo em que tal tragédia parece-nos tão alheia. Contudo é preciso não perder de vista o fato de que esta tragédia apenas mostra, de maneira brilhante, isso que em nós não encontra palavras para ser expressado. Talvez por esta razão, o drama edipiano tenha algo de estranho e, mesmo, de risível.

Depois desta necessária introdução, como podemos interpretar o filme *Édipo Rei*, lançado em 1967, por Pier Paolo Pasolini, um dos grandes

cineastas italianos de todos os tempos? Antes de avançarmos nesta direção, algumas advertências se fazem necessárias.

O mito de Édipo serve de figuração a um drama caro a cada um de nós, o qual nos marca indelevelmente em nossa entrada no campo simbólico. Como memória universal, é reeditada de forma singular em cada sujeito e retorna, como diz Borges (1986), na forma de sucessão e olvido.

*Édipo Rei*, de Pasolini (1967) é uma obra cinematográfica, portanto, carregada de uma carga imagética, criada a partir de um texto clássico da literatura escrito em algum momento entre 496 e 406 a.C.. Assim, ainda que possamos considerá-la uma obra original, a mesma requer o conhecimento prévio do texto de Sófocles (1997), em relação ao qual buscaremos fazer um contraponto. Nesse sentido, este *Édipo Rei* será sempre designado como *Édipo Rei* de Pasolini, um filme que nos oferece sua visão desse conflito inescapável.

Portanto, esta obra fílmica apresenta-se como um jogo entre a memória universal do mito de Édipo, a memória dos conflitos edípianos pressentidos por um pai ao observar seu filho e, porque não dizer, das ressonâncias deste conflito na própria visão do autor. Claro está que não é nosso objetivo oferecer uma psicobiografia de Pasolini, ainda que sobre este aspecto Marini (2006) sustente que “a psicanálise não pode suprimir a questão do sujeito” (p. 75). No entanto, Pasolini parece imiscuir em sua obra, de forma proposital ou não, seus próprios conflitos emocionais, como veremos mais adiante, fazendo coincidir memórias autobiográficas com os elementos da trama apresentada.

Todavia, a memória tem, segundo a psicanálise, uma concepção original que não pode ser confundida com a descrição fenomenológica realizada pela psicologia. Para Garcia-Roza (1998), a memória não é uma consequência da estruturação do aparelho psíquico; antes, é pré-condição para a sua formação, isto é, o psíquico em Freud já inclui a memória, que é inconsciente. Neste sentido, o aparelho psíquico idealizado por Freud tem como característica a articulação entre representação e linguagem, cujo registro dos estímulos percebidos não cabe ao sistema do Eu, posto serem registrados na forma de traços de uma impressão no sistema inconsciente. Assim, na concepção freudiana, a memória é a capacidade de evocar estes registros feitos.

*Édipo Rei* não é a única obra de Pasolini baseada em clássicos da literatura; e o amor pela literatura pode ser observado, segundo Pereira (2004), em todos os filmes da segunda metade dos anos de 1960. O mesmo autor comenta que o surgimento do cinema possibilitou e acelerou o processo de comunicação para as classes letradas, às quais o cinema estava ligado desde suas origens, uma vez que a sétima arte prescinde da alfabetização. Aos poucos, o cinema, domesticado, passou a ser uma poderosa máquina de produção do imaginário histórico e social refletindo o discurso dominante. Nesse sentido, Pasolini, que iniciou pela literatura e poesia, abandonou a primeira apostando na capacidade dessa nova expressão dialógica encontrada no cinema e que, diferentemente das demais expressões simbólicas possibilitadas pela arte, tinha como característica – segundo sua própria ótica – poder exprimir a realidade com a própria realidade. Para Pasolini, o cinema permitia mantê-lo sempre no mesmo nível da realidade.

Se o cinema era, para Pasolini, a expressão da língua da realidade, todavia, esta era uma língua que não comportava uma sistematização ou codificação, pois seria uma língua sem gramática e de permanente invenção. Então, diferentemente da literatura, o cinema não teria o objetivo de evocar a realidade, mas, ao reproduzir a realidade, o cinema exprimiria a realidade com a própria realidade.

Essa concepção particular do cinema recebeu de Pasolini o nome de **cinema de poesia**, dependente de uma determinada forma de expressão, abrangência, alcance e de concepção da constituição do sujeito produtor e receptor. Ainda que Pasolini tenha delineado alguns elementos de identidade para caracterizar o tipo de produção cinematográfica particular que elaborava, os mesmos não conseguiram dar conta de sua complexa formulação. Estas marcas do autor foram sistematizadas por Repetto (citado em PEREIRA, 2004) e classificadas como: imagem do autor na tela, técnica da citação, consciência metalinguística e estruturas narrativas, nas quais narrar era fazer poesia.

Tentando exprimir a realidade com a realidade, Pasolini ambientou seu filme nas paisagens campesinas onde passou sua infância, na região de Firuli, e em Bolonha, cidade onde começou a escrever seus primeiros poemas. Desta forma, há uma clara intenção de ambientar o tema de Édipo no mesmo espaço de sua vivência pessoal ao mesmo tempo em que busca integrá-los, criticamente, à Itália de seu tempo. Ainda que seja clara a distância entre vida pessoal de Pasolini e sua criação artística, visto ser esta última

uma representação consciente dos aspectos por ele vividos e transformados em obra fílmica, não podemos deixar de observar a ambientação da trama universal edípica no mesmo espaço geográfico de uma possível trama singular, sua terra natal. Assim, nos permitiremos tecer interpretações, ainda que limitadas, a partir das próprias associações oferecidas pelo autor, na medida em que é ele mesmo quem nos convida a entrelaçar as memórias universais às memórias singulares num movimento de constante aproximação.

Um exemplo marcante é a figura de um militar no papel do pai, o que não deixa de expressar sua própria figura paterna, um militar de carreira. O exército também está ligado ao seu irmão, Guidalberto, morto em uma emboscada na Segunda Guerra Mundial<sup>3</sup>. Outra informação não menos importante e que também vem ao encontro do tema em questão é que, no filme *Evangelho segundo São Matheus* (1964), Pasolini escolheu a própria mãe para interpretar o papel da Virgem Maria, mostrando claramente o afeto que tinha por ela, dado que esta escolha não pode ser considerada um ato anódino. Com tradução de Anahí Borges, o poema “Súplica a minha mãe”, também de Pasolini, é uma forte evidência disso:

*É difícil dizer com palavras de filho  
aquilo que no coração se parece bem pouco comigo.*

*Tu és a única no mundo que sabe daquilo que no meu coração  
existiu sempre, antes de qualquer outro amor.*

*Por isso devo dizer-te aquilo que é horrível reconhecer:  
é na tua graça que nasce a minha angústia.*

*És insubstituível. Por isso é condenada  
à solidão a vida que me deste.*

*E não quero ser sozinho. Tenho uma infinita fome  
de amor, do amor de corpos sem alma.*

*Porque a alma está em ti, és tu, mas tu  
és minha mãe e o teu amor é a minha escravidão:*

*Passei a infância escravo deste sentimento  
elevado, irremediável, de uma diligência imensa.*

*Era o único modo de sentir a vida  
única tinta, única forma: agora terminou.*

*Sobrevivemos: e é a desordem  
de uma vida renascida fora da razão*

*Suplico-te, ah, suplico-te: não queiras morrer.  
Estou aqui, sozinho, contigo, em um futuro abril...<sup>4</sup>*

Se depois de Édipo, estamos destinados a pautar nossa vida por nosso desejo, o cineasta idealizou seu filme em dois tempos distintos: um tempo atual, correspondendo ao início e ao fim do filme, e o tempo da tragédia grega, interpolado aos primeiros, e que dá sentido às partes inicial e final, integrando-as. Com este expediente, Pasolini deixa a linearidade da narrativa para assumir a circularidade pela qual nos oferece sua leitura do drama edípiano, vinculando-o também com as questões políticas da Itália de seu tempo numa tentativa de diálogo entre Marx e Freud. O meio do filme funciona como um sonho no qual Pasolini retrata o mito universal edípiano num tempo imemorial para integrá-lo em sua historicidade.

No presente da tragédia pasoliniana, o pai tenta matar o filho, ainda que falte a evocação ao oráculo presente na tragédia grega. Este expediente nos mostra que, depois de Édipo, as questões relativas ao incesto, desejo sexual pela mãe, e ao parricídio, o desejo assassino pelo pai, já estão colocadas e são a fonte do drama humano. Isso porque, depois de Édipo, todos nós sabemos de nosso desejo erótico por nossa mãe e do desejo de assassinar nosso pai. Como consequência, agora nós não dormimos bem e os pesadelos que acossam nossos sonhos dão toda ênfase à dimensão psicopática (de *pathos*) do homem.

A aridez de uma geografia quase desértica representa bem o sentimento que percorre o filme de Pasolini (1967). São os caminhos pedregosos pelos quais pensamos fugir de nossos fantasmas, os mesmos que vão nos levar justamente até eles, pois, como vaticinou a esfinge pasoliniana: “O abismo a que me empurras está dentro de ti”, e não há como fugir da nossa responsabilidade diante de nosso desejo. Em relação ao papel da esfinge na tragédia, chama-nos atenção que Édipo de nada quer saber, respondendo com a força bruta e não com a astúcia de uma resposta ante a formulação de um enigma. Ainda que diga: “Aquilo que



não se deseja saber não existe. Aquilo que se deseja saber existe”, Édipo sofrerá com o que, a despeito de sua brutalidade, insiste em se dar a conhecer: a vivência do desejo que nós, depois de Freud, passaremos a reconhecer como sendo da ordem de uma memória universal.

As possibilidades imagéticas do cinema exploram o desespero do personagem, o que não podemos observar na versão escrita, ainda que o *Édipo* de Pasolini (1967) aposte na imagem em detrimento da riqueza do texto de Sófocles. Este apelo estético, além de ser o grande trunfo ou demérito da sétima arte em relação à literatura, também recebeu forte influência de um modo de expressão próprio da época na qual foi filmado, qual seja, o neorealismo italiano.

A versão da tragédia de Sófocles oferecida por Pasolini (1967) apresenta, todavia, um caráter de ressentimento. O pai, que no início do filme tenta matar seu próprio filho, levado por uma força incontornável, é um pai eivado de ciúmes edípicos, um pai que, de antemão, já se sabe parricida e incestuoso, pois reconhece seus desejos no filho que ele mesmo foi. Este pai pasoliniano enfrenta sentimentos hostis nascidos de uma espécie de equívoco: **ser filho** estabelece a relação de um menino com uma mãe, não com uma mulher. O filho pode ter a mãe, jamais a mulher do pai. Então, por que um pai sentiria ameaçada sua própria posição de homem frente à sua esposa?

Esta situação ilustra bem a ideia de que a criança é o pai do adulto, no sentido de que o aspecto infantil está sempre presente, independente da idade que tivermos. A infância passa, a vida adulta chega, mas o infantil, como memória, é a própria condição do sujeito psíquico, pondo em jogo sua questão fundamental, ou seja, a que revela a sua dimensão traumática.

Nessa figura paterna encontramos outro tema caro à psicanálise: o olhar. O olhar do personagem paterno diante do filho evoca o que Santo Agostinho afirmou em relação ao que chamou, em suas *Confissões* (1996), de **prognósticos de vícios**, ou seja, o sentimento de **cobiça dos olhos** despertado pela contemplação de um bebê ao seio de sua mãe:

(...) Quem me poderá recordar o pecado da infância, já que ninguém há que diante de Vós esteja limpo, nem mesmo o recém-nascido, cuja vida sobre a terra é apenas um dia? Quem mo trará à memória? Será porventura algum menino, ainda pequerrucho, onde posso ver a imagem do que fui e de que me não resta lembrança?

Em que podia pecar, neste tempo? Em desejar ardentemente, chorando, os peitos de minha mãe?

(...)

Assim, a debilidade dos membros infantis é inocente, mas não a alma das crianças. Vi e observei uma, cheia de inveja, que ainda não falava e já olhava, pálida, de rosto colérico, para o irmãozito colaço. Quem não é testemunha do que eu afirmo? Diz-se que as mães e as amas procuram esconjurar este defeito, não sei com que práticas supersticiosas. Mas, enfim, será inocente a criança quando não tolera junto de si, na mesma fonte fecunda do leite, o companheiro destituído de auxílio e só com esse alimento para sustentar a vida?

(...)

Por isso, Senhor, envergonho-me de contar, na minha vida terrena, esta idade que não me lembro de ter vivido. Somente acredito nela pelo testemunho alheio e pelas conjeturas que formei ao observar as outras crianças, conjeturas estas aliás muito fidedignas. Tudo quanto se oculta nas trevas do meu esquecimento é para mim ao tempo que vivi no seio materno. (p. 44-46)

Retomemos então a tragédia. Sófocles (1997) descreve de maneira prenante o suicídio da rainha Jocasta. Diante da verdade inelutável, a pobre mãe-amante tira sua vida, enforcando-se em seu quarto, junto ao leito nupcial que acolheu tanto o pai quanto o filho. Mas, detenhamo-nos nas palavras do emissário:

Vimos então, ali, a rainha, suspensa ainda pela corda que a estrangulava... Diante dessa visão horrenda, o desgraçado solta novos e lancinantes brados, desprende o laço que a sustinha, e a mísera mulher caiu por terra. A nosso olhar se apresenta, logo em seguida, um quadro ainda mais atroz: Édipo toma seu manto, retira dele os colchetes de ouro com que o prendia, e com a ponta recurva arranca das órbitas os olhos, gritando: “Não quero mais ser testemunha de minhas desgraças, nem de meus crimes! Na treva, agora, não mais verei aqueles a quem nunca deveria ter visto, nem reconhecerei aqueles que não quero mais reconhecer!” (p. 76-77)

Destaca-se desta descrição maravilhosamente concebida a visão aterradora do corpo materno amado e sem vida do qual Édipo extrai os instrumentos de sua flagelação. Notemos que é do manto que recobre a nudez conspurcada que o filho buscará a arma para aplacar seus crimes.

Mas, detenhamo-nos o passo neste momento e perguntemos de que Complexo de Édipo sofre o nosso herói tebano?

Em primeiro lugar, devemos observar que o ato extremo de Édipo não é acompanhado da perda de seu juízo. Édipo não enlouquece ao descobrir que desposara sua própria mãe e continua o seu caminho errante na tragédia *Édipo em Colono* (SÓFOCLES, 2003) guiado pelos braços das filhas Antígona e Ismênia. No prefácio desta obra, encontramos as seguintes palavras do tradutor:

Tendo lutado a vida inteira contra a verdade dos oráculos, trata agora de cumpri-los. Submete-se à vontade insondável sem questioná-la. Age como iluminado. Em lugar do homem que buscava desesperadamente a verdade, temos o sábio. A cegueira abriu-lhe os olhos. Os sofrimentos ensinam. Em lugar da violência, sentimentos afetuosos, a aceitação das coisas como são. Fimda a aparência, resta o quê? Contempla-se o nada, a morte. Onde está a verdade? Na visão do nada ou na glória da aparência? Do nada nasce outra realidade, diferente da vista e aplaudida. Surge o que os olhos não veem, abominam. Para conviver com este Édipo é preciso cegar-se para a glória. (p. 13)

Da morte como castigo de seus crimes, até mesmo Jocasta é poupada por Eurípides, o qual deixará a infeliz mulher recapitular, na peça *As fenícias* (2005), a saga de sua gente e tentar evitar o embate entre seus filhos varões Etéocles e Polínice, os dois filhos homens que teve com Édipo. Em última análise, podemos dizer que Édipo e Jocasta sobreviveram ao tropeço de seus destinos.

O tema da tragédia de Édipo é recorrente e poderá ser encontrado em outras obras de forma mais ou menos camuflada. O próprio Freud (1938/1975) relatou, em *Esboço de psicanálise*, as seguintes palavras de Diderot:

Se o pequeno selvagem fosse abandonado a si mesmo, se conservasse toda a sua imbecilidade e reunisse ao pouco de razão da criança de berço a violência das paixões do homem de trinta anos, estrangularia o pai e dormiria com a mãe. (p. 221)

Assim, podemos dizer que a tragédia escrita por Sófocles (1997) descreve o enigma particular que é o Complexo de Édipo em sua face de organizador essencial dos elementos necessários ao vir a ser humano,

elaborando uma mitologia pessoal do fantasma acerca de questões originárias e permitindo a perlaboração das experiências particulares (MARTINS, 2002).

O mito de Édipo relata uma verdadeira miragem: a de um gozo absoluto possível de ser experimentado numa relação sexual incestuosa e igualmente possível. Este gozo pode ser considerado sexual e não genital, por ser um gozo experimentado pelo Outro, sob a forma de um prazer sexual absoluto. O incesto, portanto, é uma imagem mítica que não pode ser comparada com um ato sexual entre pais e filhos. Para a psicanálise, o mito não pode ser atuado, visto que o Outro não existe e a relação sexual incestuosa que supõe o gozo do Outro não pode ser realizada pelo sujeito.

A linguagem nos mostra que há inúmeros obstáculos representados pelos significantes e pelo falo, impedindo a realização do desejo e a fruição de um gozo absoluto. É a própria linguagem que nos castra ao não nos permitir tudo dizer, pois disso é possível apenas semidizer. Édipo sofre de algo para o qual só há um remédio: tentar articular; e é através das palavras de nosso herói que encontramos os elementos essenciais desta trama. Como vimos anteriormente, Édipo não enlouquece depois de sua desafortunada revelação, mas busca encontrar um termo para seus crimes em um ato desesperado: ele retira os próprios olhos.

É preciso uma punição para expiar ato tão vil. Porém, de que é que Édipo sofre? Retomando a tragédia, vemos que, lavado pelo sangue impuro, Édipo afirma que as trevas provocadas pela cegueira têm o objetivo de evitar a visão daqueles a quem nunca deveria ter visto e não reconhecer aqueles que não deseja reconhecer. O desesperado ato de Édipo parece antecipar a máxima do evangelista que diz: “Se o teu olho direito te faz tropeçar, arranca-o e lança-o de ti; pois te convém que se perca um dos teus membros, e não seja todo o teu corpo lançado no inferno” (Mateus 5, 29). Ainda que sejam evidentes as diferenças entre os contextos religiosos e que, entre os gregos, não havia a ideia de culpa e pecado.

Édipo queixa-se, como abordado anteriormente, de ter visto o que nunca deveria ter visto. É, acima de tudo, um crime visual, pois este parece pesar mais do que dar existência a uma progênie impura. Lembremos que é do corpo da mãe-amante, mais especificamente, do manto que vela sua nudez, que o desesperado tebano retirará o instrumento com o qual consumará o seu castigo. Este castigo está ligado ao desvelamento da nudez materna, consequência da retirada dos colchetes que o prendiam, e da retirada

dos olhos de suas órbitas com os mesmos objetos, como ato que busca promover a castração à qual não teria se submetido.

A cena trágica revela que há algo além do sentido da visão, ou seja, algo relativo à ordem do olhar posto em jogo. Lembremos que, para a psicanálise, ver e olhar não são coincidentes e que o olhar é o objeto da pulsão de olhar e tal objeto é privilegiado pela psicanálise. Diferentemente das pulsões oral e anal, a pulsão de olhar não está ancorada na necessidade, e seu objeto é o mais evanescente, o que mostra a falta de consistência material do objeto *a*, objeto causa de desejo. Pela pulsão de olhar, o objeto desejado, identificado dentre os objetos do mundo sensível, poderá ser **tocado** ou **desnudado** com o olhar. Quinet (2002) afirma que o olhar não pode se ver, a não ser que paguemos o preço disso com a cegueira ou o desaparecimento subjetivo. Daí porque a pulsão porta em si algo de pulsão de morte.

Quanto à ameaça de castração, ela pode ser determinada por dois veículos diferentes: o primeiro é a voz e, o segundo, o olhar. A voz refere-se às proibições paternas que limitam tanto a criança quanto a mãe, isto é, que a criança não se deite com sua mãe e que a mãe não reintegre seu filho em seu ventre. Este **não** proferido pelo pai vai dar um novo sentido à função auditiva, marcando-a pela dimensão simbólica. A ameaça de castração instaura uma função fálica, ligando-a ao desejo sexual. Já a ameaça de castração veiculada pelo olhar diz respeito à visão do corpo desnudo da mãe.

Édipo não suporta a interdição a um gozo absoluto. O Rei capaz de destruir a esfinge e esposar a rainha viúva – desejo de qualquer menino que postule o lugar paterno – perde a majestade representada por um poder absoluto. Édipo, que significa **pés inchados**, porta as marcas de sua castração. É um rei claudicante que na velhice errará em busca de um solo que acolha seu corpo cansado.

Todavia, o pobre herói tebano não consuma seu ato: o encontro derradeiro com o outro sexo em um gozo absoluto. O protagonista chega perto demais e pensa ter despido sua mãe-amante da última e derradeira veste e esta visão aterradora exige uma paga. Com a retirada de seus próprios olhos, Édipo faz coincidir visão e olhar e entrega em sacrifício, como qualquer penitente, o que há de menos pesado. O ato derradeiro de Édipo não o redime de seus crimes, visto não ser um ato simbólico, pois, em última instância, seu crime tem um único nome: desejo.

Retomando o filme de Pasolini (1967), na atualidade da tragédia, isto é, na primeira parte do filme, não há, como poderíamos encontrar, o Édipo como uma advertência e como uma realidade já recalçada. Ele não funciona como um elemento inaugural e articulador. Édipo, ressentido, porque já conhece seus desígnios, insiste em se perpetrar *ad infinitum* cobrando sua representação real à memória inconsciente.

Já no plano político e social, Pasolini (1967) liga o final da tragédia à reconstrução de uma Itália sob o regime capitalista, designado por ele de neocapitalismo. Em sua filmografia, encontramos a denúncia ao que acreditava ser o retorno do fascismo, ainda que de forma mais sutil. Esta crítica culminará no auge do sadismo apresentado em seu último filme – *Salò*, de 1975, através do qual denuncia a submissão dos outros aos caprichos de alguns, ainda que o poder conferido a estes poucos seja político, cultural, econômico ou até mesmo afetivo (PEREIRA, 2004).

Assim, a cegueira de Édipo é um grito frente à cegueira dos trabalhadores italianos numa sociedade massificada. A poluição das fábricas, mostrada no final do filme, pode ser entendida como a consequência do modelo industrial que esgota as riquezas da terra mãe, como o filho incestuoso que exaure o corpo da mãe-amante ao qual não deveria ter acesso. Édipo conhece as consequências do ato incestuoso sobre o corpo materno na figura das pragas que assolaram a população tebana. Em última instância, para Pasolini, o corpo materno deve ser sacralizado, como observamos em seu poema, um corpo-mãe insubstituível e inacessível tal qual a imagem da Virgem Maria – papel dado a sua mãe em seu *Evangelho segundo São Matheus* (1964).

---

## Notas

<sup>1</sup> Mestre do coro, na tragédia e comédia antigas, o qual exercia a função de principal representante do povo e intermediário entre os coreutas e as personagens principais.

<sup>2</sup> Herbert Graf nasceu em abril de 1903. No aniversário de 3 anos, Freud lhe deu um cavalinho de pau de presente. O pai escreveu a Freud pouco antes de o menino completar 5 anos. Seus pais se separaram e tornaram a casar (o pai casou mais 2 vezes). Hanna, a irmã caçula, desapareceu durante a Segunda Guerra Mundial. Herbert chegou a ser o diretor da Ópera de Zurique de 1960 a 1963. Morreu na Suíça aos 70 anos, em 5 de abril de 1973. A *Nene Züricher Zeitung* publicou que “ninguém sabia mais que ele tinha sido a criança célebre da psicanálise, como se o pequeno Hans e Herbert Graf não pudessem viver simultaneamente na sua memória nem na nossa” (FLEM, 1988).

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://cinemaitalianorao.blogspot.com.br/2009/08/as-mulheres-de-pier-paolo-pasolini-xi.html>> Acesso em: 20 jun. 2014.

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://ascartasnaoenviadas.blogspot.com/2008/06/o-incesto-simbolico-de-pasolini.html>> Acesso em 2011.

## REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. Édipo e o enigma. Em: *Nova antologia pessoal*. São Paulo: DIFEL, 1986.

ÉDIPO REI. Direção de Pier Paolo Pasolini. Manaus: NovoDisc Mídia Digital da Amazônia Ltda., 1967. 1 DVD (104 min): color. Legendado. Port.

EURÍPEDES. *As fênicias*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

FLEM, Lydia. *A vida cotidiana de Freud e seus pacientes*. São Paulo: L&PM, 1988.

FREUD, Sigmund. (1905). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972. (Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.7).

FREUD, Sigmund. (1906) *A psicanálise e a determinação dos fatos nos processos jurídicos*. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.9).

FREUD, Sigmund (1908) *Sobre as teorias sexuais das crianças*. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.9).

FREUD, Sigmund. (1909) *Análise de uma fobia de um menino de cinco anos*. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.10).

FREUD, Sigmund. (1910) *Um tipo de escolha de objeto feita pelos homens (Contribuições à psicologia do amor I)*. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1970. (Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 11).

FREUD, Sigmund. (1923) *A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade*. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.19).

FREUD, Sigmund. (1938) *Esboço de psicanálise*. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 23).

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana*. Vol 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

MARINI, Marcelle. A crítica psicanalítica. In: BERGEZ, D. et al. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 45-96.

MARTINS, Francisco. *O complexo de Édipo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

PEREIRA, Miguel. Um olhar sobre o cinema de Pasolini. *ALCEU*, v. 5, n. 9, p. 14-26, 2004.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

### **Webreferências**

BORGES, Anahí. *Súplica a minha mãe*. Disponível em: <http://ascartasnaoenviadas.blogspot.com/2008/06/o-incesto-simbolico-de-pasolini.html>. Acesso em 2011.

Cinema Italiano. Disponível em: <http://cinemaitalianorao.blogspot.com.br/2009/08/as-mulheres-de-pier-paolo-pasolini-xi.html>. Acesso em 2011.