
Das Sobrevivências das Imagens: uma análise de *Édipo Rei* (1967), de Pier Paolo Pasolini¹

Rodrigo Coelho Pierre LIRA²
Osmar Gonçalves dos REIS FILHO³
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

RESUMO

O presente artigo busca analisar as relações existentes entre literatura e cinema, mais especificamente por meio da análise da peça *Édipo Rei*, de Sófocles, e sua adaptação cinematográfica *Édipo Rei* (1967), dirigida por Pier Paolo Pasolini. Para embasar o trabalho, serão utilizados os conceitos de *Nachleben* e *Pathosformeln*, por Aby Warburg; e o de *montagem*, de acordo com Warburg, Sergei Eisenstein e Philippe-Alain Michaud, entre outros. A partir disso, será empreendida uma análise fílmica de *Édipo Rei*, de modo a discorrer tanto sobre a linguagem fílmica de Pasolini quanto sua relação com o texto original de Sófocles.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; literatura; adaptação; *Édipo Rei*; Pier Paolo Pasolini.

Introdução

Cinema e literatura mantêm uma relação de proximidade desde as produções dos primeiros filmes. A arte cinematográfica apropriou-se dos fundamentos das estruturas literárias para criar suas próprias narrativas, em específico o formato do romance do século XIX (VANOYE; GOLIOT-LÊTÉ, 2012, p. 24). Mesmo antes que longas-metragens começassem a ser feitos, eram comuns no cinema as pequenas narrativas que emprestavam estruturas e gêneros já populares na literatura, tais como os faroestes (como *O Grande Roubo do Trem*, 1903, de Edwin S. Porter), a ficção-científica (*Viagem à Lua*, 1902, de Georges Méliès) e as comédias (como as dirigidas por Charles Chaplin e Buster Keaton, entre outros).

¹ Trabalho apresentado na IJ04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XVII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de graduação, 7º semestre do Curso de Cinema e Audiovisual da UFC, e-mail: rodrigocopil@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Doutor em Comunicação pela UFMG com bolsa-sanduíche na Bauhaus-Universität e pós-doutor em Cinema e Arte Contemporânea pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, com apoio da Capes. É professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC) e líder do Laboratório de Estudos de Estética e Imagem (Imago). Organizou o livro *Narrativas Sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea* (Círculo, 2014), ganhador do Prêmio Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes Visuais, e-mail: osmargoncalves@hotmail.com

Entretanto, a relação entre essas duas artes não pode ser reduzida a uma mera mimese. Não podemos perder de vista que não são apenas as formas literárias que constituem elementos formativos da arte do cinema: teatro, pintura, fotografia, música; o cinema se apropriou de atributos de diversas outras artes já bem estabelecidas antes dele mesmo, principalmente da herança literária e teatral (BAZIN, 2014, p. 113).

Essa apropriação, por outro lado, acarreta também em uma transformação dessas outras artes, a partir do momento em que temos as imagens em movimento associadas pelas técnicas específicas da construção filmica, tais como a montagem. Em seu ensaio *Teatro e Cinema*, André Bazin (2014) afirma que “só há teatro com o homem, mas o drama cinematográfico pode dispensar atores. Uma porta que bate, uma folha ao vento, ondas que lambem uma praia podem aceder à potência dramática.” (*ibid.*, 2014, p. 179).

Este artigo busca investigar a multiplicidade de referências artísticas imbuídas no cinema, mais especificamente a influência da literatura, por meio da análise da adaptação homônima da obra *Édipo Rei*, de Sófocles, por Pier Paolo Pasolini, em 1967. A análise empreendida não terá como objetivo perceber uma suposta “fidelidade” ao texto original, no que concerne aos eventos e ações presentes na dramaturgia. Mais do que analisar as diferenças técnicas e práticas entre essas duas mídias (literatura e cinema), busca-se entender o *pathos* que existe na relação entre as duas, o porquê delas permanecerem a se fundir e também a se dissociar.

Também será investigada a sobrevivência de obras da antiguidade na modernidade: por que um texto produzido há milênios permanece a estimular a imaginação humana e a influenciar artes como o cinema, invenção social do fim do século XIX? O que há em uma obra como *Édipo Rei* (mas poderíamos estar falando também de *Antígona*, *Medeia*, etc.) que faz com que um artista moderno, como Pasolini, do século XX, se debruce sobre suas ideias, absorvendo-as de acordo com seus próprios preceitos?

Cineastas, como Pasolini, que se apropriam de materiais já pré-existentes, não traduzem os aspectos da literatura e do teatro para o cinema, mas os transformam. Nessa transformação, o que permanece e o que é rompido? A absorção de motivos da antiguidade não se faz de modo linear, como que para ilustrar ideias do passado, mas justamente para mostrar como essas ideias do passado podem se atualizar no presente.

Das sobrevivências

Para se entender a absorção de motivos da antiguidade em épocas e artes futuras, é essencial falar no pensamento do historiador da arte alemão Aby Warburg, mais especificamente de seus conceitos de *nachleben* e *pathosformeln*, associados ao seus estudos das obras de arte renascentistas.

De acordo com Teixeira (2010), uma das questões mais caras a Warburg é a da pós-vida (ou sobrevivência) de elementos da antiguidade clássica na arte renascentista, “(...) mais precisamente os modos com que certos motivos característicos da arte e literatura pagãs foram retomados nos séculos XV e XVI (...), não necessariamente como tópicos figurativas, mas como forças psíquicas ativadas pela memória cultural.” (TEIXEIRA, 2010, p. 136).

Antes tomada como um exemplo de um ideário apolíneo, racional e cristão, a partir de Warburg o Renascimento passa a ser entendido “(...) como um período de transição, marcado por uma atmosfera de aturdimiento psíquico e conflitos intelectuais.” (*ibid.*, p. 137). A arte renascentista, logo, é representativa:

(...) da coexistência de duas concepções de mundo distintas, entendidas, todavia, como polos não necessariamente antagônicos: a visão de mundo pagã, associada à cultura greco-latina tão admirada na Renascença, e a visão de mundo cristã, arraigada entre os italianos dos séculos XIV, XV e XVI. (*ibid.*, p. 137)

Essa busca por entender dicotomias a partir de uma relação de complementaridade e não de oposições excludentes é muito importante para o pensamento de Warburg. Uma dicotomia particularmente cara a ele é aquela estabelecida entre o apolíneo e o dionisíaco, em que este “(...) representaria o desequilíbrio e o excesso (*hybris*) (...), enquanto o apolíneo remeteria à harmonia das formas, ao equilíbrio (...)” (*ibid.*, p. 139-140).

Para Warburg, ambos os elementos coexistem na arte renascentista e seus estudos enfatizam o elemento dionisíaco desta cultura, em que “(...) as energias psíquicas conservadas da Antiguidade constituíam forças estéticas motivadoras das representações pictóricas e esculturais, numa efetiva pós vida das *Pathosformeln* antigas (...)” (*ibid.*, p. 140).

Podemos entender *Nachleben*, portanto, como um conceito associado à ideia da *sobrevivência*, enquanto as *pathosformeln* são as fórmulas passionais deslocadas pelas mais diversas épocas que permitem tal sobrevivência. Ainda para Teixeira (2010), “a própria noção de ‘fórmula’ sugere a necessária dimensão repetitiva do fenômeno (...), com ênfase nos processos de transmissão (...) das imagens primordiais que condensam tais energias.” (*ibid.*, p. 142-143).

Essa noção de imagens primordiais transmitidas culturalmente, cujas pós-vidas são mantidas devido a energias passionais de grande carga simbólica, podem nos ajudar a compreender os fenômenos das adaptações da literatura antiga para o cinema e o porquê delas permanecerem a estimular tantos artistas.

Imagem e Palavra

A relação entre imagem e texto não é alheia ao pensamento de Warburg, visto que sua análise de pinturas renascentistas perpassa pelo conhecimento da literatura mitológica da antiguidade. Essa conexão, entretanto, não se expressa em uma relação causal e hierárquica, em que o texto determina as imagens, mas em uma perspectiva de correspondências.

Lissofsky (2014), ao discorrer sobre a confrontação entre forças contraditórias como as apolíneas e as dionisíacas expressas no elo entre Renascimento e Antiguidade, afirma que “(...) se as fontes escritas eram cruciais para a ‘reconstrução histórica’ destas tensões, elas eram ainda mais essenciais porque expressavam, na sua relação com o figurativo, uma tensão civilizacional profunda entre imagem e texto.” (LISSOVSKY, 2014, p. 307). Essa conexão entre texto e imagem, portanto, não é meramente descritiva, mas traços das *pathosformeln*.

De acordo com Michaud (2007), Warburg, ao comparar as pinturas de Botticelli com a produção poética contemporânea ao pintor, tentou não catalogar um léxico das iconografias clássicas preservadas na cultura visual e literária do Renascimento, mas entender como os pintores e poetas do período expressavam a sua originalidade ao se emprestar de variadas formas de identificação com o passado. Nesse sentido, o essencial é tentar compreender quais questões os artistas põem a si mesmo ao interpretarem formas ancestrais (MICHAUD, 2007, p. 67).

Ainda sobre os célebres estudos que Warburg fez sobre a obra Botticelli, Michaud (2007) diz que o historiador julga que o pintor buscava representar primeiramente não os conteúdos narrativos ou contos lendários da Antiguidade, mas a forma imediatamente visível em que a existência de indivíduos apareciam para ele, um repertório para representar uma energia ativa. A partir disso, podemos perceber que existe uma forte conexão entre texto e imagem no Renascimento e, logo, na própria metodologia de análise warburguiana (*ibid.*, p. 80).

Tal relação é expandida por Michaud (2007) ao trazer o conhecimento de Warburg para o campo dos estudos cinematográficos. O autor afirma que, ao final do século XIX, cineastas e historiadores da arte se utilizavam de procedimentos comuns em distintos campos do saber, revelando uma orientação semelhante, expressa pela interseção entre filme e texto que muda todo um paradigma discursivo. Assim, o cinema passa a ser visto menos como espetáculo e mais como uma forma de pensamento; enquanto a história da arte, menos como uma busca direcionada ao conhecimento do passado e mais à sua transmissão para tempos futuros (*ibid.*, p. 40). Ao vermos o cinema para além de seu aparato técnico e material usual, por uma ótica que visa a questão da inter-relação entre transparência, movimento e impressão, podemos descobrir na arte cinematográfica as mesmas categorias que Warburg se utilizou para estudar a história da arte (*ibid.*, p. 39).

Movimento e Montagem

A chave para entender a aproximação do cinema com a história da arte como proposta por Warburg repousa na questão do movimento e também na da montagem. A ideia de movimento para o autor é muito presente tanto na análise figurativa das pinturas renascentistas como para conceber suas noções muito particulares de história.

A partir da concepção de Warburg a respeito da organização de sua biblioteca pessoal e também do seu *Atlas Mnemosyne*, Didi-Huberman (1998) afirma que podemos perceber “(...) até que ponto a movimentação constituiu uma parte essencial de seu referido 'método'.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 19). Ainda para o autor, “(...) é evidente que o 'movimento' não é uma simples translação ou narração de um ponto a outro. Esse movimento são saltos, cortes, montagens, estabelecimentos de relações dilacerantes.” (*ibid.*, p. 24) e que são constituídas por “(...) coisas que são, ao mesmo

tempo, arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e atuais (gestos, experiências)." (*ibid.*, p. 25). Portanto, podemos concluir que a ideia de movimento para Warburg está diretamente associada aos seus conceitos de *pathosformeln* e *nachleben*: é o que garante o deslocamento e a sobrevivência das fórmulas passionais da cultura ao longo dos mais diversos períodos históricos e artísticos.

Figura 1 - Prancha 46 do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg.



Fonte: Warburg Institute⁴

Michaud (2007) traz tais conceitos para pensarmos a história do cinema, ao associar a permanência da ideia de movimento em Warburg aos processos formativos da linguagem cinematográfica, dando especial atenção para os chamados pré-cinemas, como os experimentos de William Dickson (*kinetoscópios*), Marey (*cronofotografia*) e Louis Daguerre (*daguerreótipo*). De acordo com o autor, o método de Warburg, da análise de figuras estáticas em 1893 até a montagem do Atlas, a partir de 1923, é baseada em uma estética do movimento que foi expressa ao final do século XIX com o nascimento do cinema. Warburg abriu a história da arte para a observação de corpos em movimento no mesmo momento em que as primeiras imagens capazes de captá-los começaram a ser difundidas (MICHAUD, 2007, p. 39).

⁴ Disponível em: < <https://warburg.library.cornell.edu/>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

Por sua vez, a análise da ideia de movimento no pensamento de Warburg nos leva inevitavelmente à sua concepção de montagem, expressa em sua obra *Atlas Mnemosyne* enquanto um “(...) conhecimento-montagem (...)” (LISSOVSKY, p. 315) que reflete “(...) seu entendimento da cultura como espaço de memória, no qual símbolos visuais e outros funcionam como um arquivo de memórias justapostas.” (Rampley, 1999, p. 112 apud LISSOVSKY, p. 316).

De acordo com Reinaldo e Reis Filho (2019), a montagem para Warburg “(...) ofereceria um método dinâmico de apreensão das obras, uma maneira mais pertinente de compreender a temporalidades das imagens, com suas sobrevivências (...)” (REINALDO; REIS FILHO, 2019, p. 12), propiciando, assim, “(...) um conhecimento não mais em linhas retas e corpos fechados, mas um saber em extensões, em relações associativas.” (*ibid.*, p. 12). Ainda sobre esse conceito, afirma-se que “(...) montar é pôr em relação, é combinar e recombinar, fugindo de uma lógica linear, sintática, discursiva. (...) um saber essencialmente aberto, que joga com temporalidades anacrônicas (...)” (*ibid.*, p. 11-12).

Ao tentar definir a metodologia de trabalho de Warburg, Didi-Huberman (1998) curiosamente a compara a uma “(...) montagem de atrações (...)” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 21), fazendo referência ao pensamento do cineasta, montador e teórico soviético Sergei Eisenstein. De acordo com Martin (2005), é a montagem que constitui “(...) o elemento mais específico da linguagem fílmica (...). (...) é a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração.” (MARTIN, 2005, p. 167).

Para esse autor, a montagem pode ser dividida em duas categorias, a montagem narrativa e a expressiva. A narrativa consiste de uma ordenação baseada na lógica cronológica, cujo maior objetivo é fazer avançar a ação dramática; enquanto a expressiva visa, por meio do choque entre duas imagens e justaposições de planos, exprimir uma ideia ou um sentimento, visando sensações de ruptura. A montagem de atrações de Eisenstein seria justamente um exemplo de montagem expressiva (MARTIN, 2005).

Já para Amiel (2007), a montagem cinematográfica pode ser definida de acordo com três categorias: a *narrativa*, que se estabelece por procedimentos de planificação e de elementos que garantam a continuidade (*raccords*) e a transparência; a *discursiva*,

cujas articulações são baseadas na descontinuidade e confrontação entre imagens; e a montagem por *correspondências*, uma espécie de variante mais radical da discursiva, também baseada na descontinuidade, mas ainda mais sugestiva e abstrata (AMIEL, 2007).

Essa exposição permite uma leitura mais flexível sobre o processo de montagem que o de Martin, pois escapa de uma percepção dualista e permite observar pontos de contato entre as três categorias. Para Amiel (2007), Eisenstein se encontra mais presente na categoria da montagem discursiva, em que as relações de ruptura e descontinuidade da montagem visam uma construção de mundo.

Por fim, devemos ir sempre ao próprio Eisenstein para tentar compreender suas concepções acerca da montagem cinematográfica. Já Eisenstein (2002) traz suas próprias definições de montagem, dividindo-as em 5 categorias define cinco tipos de montagem: métrica; rítmica; tonal; atonal; e intelectual. Sobre as primeiras quatro categorias, ele afirma:

(...) *são métodos de montagem*. Elas se tornam *construções* de montagem propriamente ditas quando entram em relações de conflito umas com as outras (...). Dentro de um esquema de relações mútuas, ecoando e conflitando umas com as outras, elas se movem em direção a um tipo de montagem cada vez mais fortemente definido, cada uma crescendo organicamente a partir da outra. (EISENSTEIN, 2002, p. 84)

A partir disso, podemos compreender que tais categorias possuem uma relação progressiva em complexidade, mas com possibilidade de coexistência e intercalação, podendo todas elas estarem presentes em um mesmo filme. Sobre essa progressão, Eisenstein (2002) afirma que:

(...) a transição da métrica para a rítmica ocorreu no conflito entre o comprimento do plano e o movimento dentro do plano. A montagem tonal nasce do conflito entre os princípios rítmicos e tonais do plano. E finalmente - a montagem atonal, do conflito entre o tom principal do fragmento (sua dominante) e uma atonalidade. (*ibid.*, p. 84)

E onde cabe a quinta categoria nesse esquema, a montagem intelectual, que configura justamente a maior contribuição de Eisenstein ao pensamento cinematográfico? Para o autor, ela é "(...) uma forma completamente nova de cinematografia - a realização da revolução na história geral da cultura; construindo uma

síntese de ciência, arte e militância de classe." (*ibid.*, p. 87), uma forma de cinema a ser vislumbrada no horizonte, em processo de desenvolvimento revolucionário. O tipo anterior de montagem, a atonal, traz elementos dissonantes em um âmbito sensitivo, em que o processo intelectual é uma decorrência direta de um estímulo físico. A intelectual, por outro lado, deve trazer essa dissonância para o campo das ideias.

Tais pensamentos de fato encontram muito paralelo com as apropriações da técnica da montagem por Warburg, pois nele "(...) a montagem se caracteriza justamente por acolher o dispersivo e o lacunar, por privilegiar não os encadeamentos, (...) mas os intervalos (...)" (REINALDO; REIS FILHO, 2019, p. 14).

É importante salientar que o diálogo entre tais pesquisadores-artistas se faz presente não apenas no campo formal, no modo como eles se dispunham e encadeavam suas imagens, mas também nas suas sensibilidades. Para Stam (2003), "(...) no inspirado ecletismo de Eisenstein, uma abordagem tecnicista redutora (...) coexistia com outra abordagem quasi-mística que enfatizava o pathos e o 'êxtase' (...)" (STAM, 2003, p. 56).

Para além desses aspectos, Eisenstein também punha a imagem e a palavra em relação. Há em seu pensamento um desejo em estudar o cinema dentro de um campo de referências múltiplas, em interseção com outras artes, sendo consciente dos processos históricos e artísticos que desencadearam a arte cinematográfica. Sobre a relação entre cinema e literatura, mais especificamente, Eisenstein (2002) afirma que "como herdeiros literários, frequentemente usamos as imagens e linguagens culturais das épocas anteriores. Isto naturalmente determina em grande parte a cor do nosso trabalho. E é importante notar os fracassos no uso de tais modelos escolhidos." (EISENSTEIN, 2002, p. 113).

Nisso, podemos observar a crítica de Eisenstein quanto às más apropriações realizadas pelo cinema da literatura. Ele valoriza tal conexão quando há uma afinidade formal e sensitiva entre as duas e não algo da ordem da mera descrição e reprodução do conteúdo narrativo. Entretanto, ele claramente não exclui a relação entre ambas.

Sobre isso, Stam (2003) afirma que "(...) em lugar de 'purificar' o cinema, Eisenstein preferiu enriquecê-lo por meio de um cruzamento sinestésico com as outras artes (...)" (STAM, 2003, p. 56). Ainda, diz que a teoria de Eisenstein possui uma base multicultural, com interesses que vão da escultura africana ao teatro de sombras chinês,

que seriam, para o cineasta soviético, relevantes para a formação de um cinema moderno (ibid., p. 56-57).

Tais ideias encontram paralelo também com o pensamento de Pier Paolo Pasolini, expressos não apenas em sua filmografia como também em seus escritos sobre cinema. Em *Cine de Poesía*, o cineasta-poeta trabalha a partir da dicotomia entre prosa e poesia, em defesa de um cinema que se aproxime da linguagem poética, algo que revela não apenas uma tendência pessoal como uma tendência artística coletiva associada à modernidade cinematográfica (PASOLINI; ROHMER, 1970). É uma concepção que será abordada com maior profundidade no decorrer do tópico seguinte.

Oedipus Rex (429 AC / 1967 DC)

Nascido em Bologna, Itália, no ano de 1922, filho de uma mãe professora e um pai tenente, Pasolini revela-se logo um prodígio, poeta precoce, a escrever suas primeiras poesias aos 7 anos de idade (PASOLINI, 1982). Ao longo da vida, tal ofício é mantido junto ao de cineasta, nunca separados. Na verdade, Pasolini busca uma aproximação entre as linguagens literárias e cinematográficas, pois "a partir de 1960, Pasolini descobre no cinema um meio expressivo que se revelará extraordinariamente adaptado às suas investigações estilísticas e à sua necessidade de comunicação visual imediata." (ibid., p. 13).

Para além das aproximações estéticas entre uma linguagem e outra, Pasolini expressa seu gosto pela literatura ao adaptar, ao longo de sua carreira, diversas obras consideradas canônicas, nos entregando interpretações muito particulares da vida de Cristo, em *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964); da era medieval, em *Os Contos de Canterbury* (1972) e *Decameron* (1971); da antiguidade do Oriente Médio com *As Mil e Uma Noites* (1974); e da antiguidade clássica, em *Medéia* (1969) e *Édipo Rei* (1967), que será o foco dessa análise.

A primeira sequência do *Édipo Rei*, de Pasolini, já nos indica que não estamos diante de uma adaptação tradicional, pois o cineasta nos desloca de imediato da lógica espaço-temporal do texto de Sófocles. Se na peça a narrativa tem início no palácio de Édipo em Tebas, com a cidade arruinada pela peste, no filme estamos diante do nascimento de Édipo, que se dá em uma Tebas que, na verdade, é a Itália fascista do entre-guerras. Tais informações não são expostas de modo didático, sem apresentações

tradicionais de personagens ou locais. Sabemos que estamos na Itália de Mussolini não por uma inserção de texto na imagem, por exemplo, mas pela presença da bandeira italiana do período em alguns planos (Laio, o Pai, é, por sinal, um soldado de Mussolini).

Figura 2 - A bandeira da Itália Fascista.



Fonte: Édipo Rei (1967)

Nos primeiros minutos, presenciamos o nascimento de Édipo e a relação com sua mãe, Jocasta. Temos imagens de campos verdes, filmados em planos gerais muito abertos, onde Jocasta amamenta seu bebê. A câmera, trêmula, percorre as árvores e o céu.

Figura 3 - Édipo é amamentado por Jocasta.



Fonte: Édipo Rei (1967)

Em seguida, somos introduzidos a Laio, já em um cenário urbano, que encontra seu filho pela primeira vez. Quando ele o olha, Pasolini insere duas cartelas, em uma atitude que remete tanto ao cinema mudo como às estratégias de distanciamento crítico adotadas por cineastas como Jean-Luc Godard, por influência do teatro épico de Bertolt Brecht (BARRETO, 2017). Curioso que Pasolini rejeite a fala nessas cenas iniciais, sempre presente no texto do teatro antigo, em troca de outros modelos de representação.

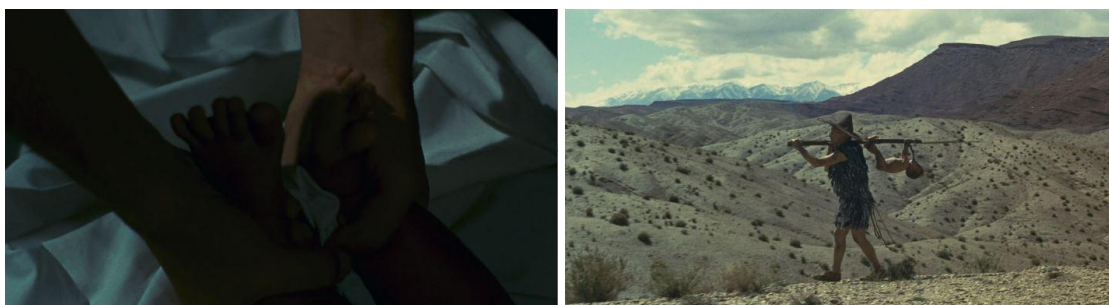
Figura 4 - Laio, um soldado de Mussolini.



Fonte: Édipo Rei (1967)

Já na cena final dessa sequência, Laio, após dormir com Jocasta, vai ao quarto do filho e o segura pelos pés, tirando-o do berço. Daí temos um corte e não estamos mais na Itália fascista e sim nas planícies desérticas da Antiguidade, onde se dará o restante da tragédia. É um gesto que remete às concepções dialéticas de montagem postuladas por Eisenstein: Pasolini une temporalidades e espaços distintos que não possuem relação direta de causa e efeito uma com a outra, mas cujo choque proporciona uma relação simbólica.

Figuras 5 e 6 - Laio puxa Édipo pelos pés (5), que é amarrado e enviado à morte (6).



Fonte: Édipo Rei (1967)

Tais imagens surgem sem uma relação clara de continuidade entre uma e outra, inseridas pelo seu valor simbólico e sugestivo, utilizando-se de largas elipses. Isso muito bem representa a visão particular de Pasolini quanto à montagem cinematográfica, um meio para obter “(...) uma multiplicação de 'presentes', como se uma acção em vez de se desenrolar uma única vez diante dos nossos olhos se desenrolasse várias vezes.” (PASOLINI, 1982, p. 194). Tal multiplicação acaba, na verdade, por abolir o tempo presente da realidade, apresentando-o de modo impreciso e ambíguo (*ibid.*, 1982, p. 194).

Logo, podemos intuir que, para Pasolini, a coexistência entre passado e presente e a dimensão cíclica do tempo histórico, que garantem as sobrevivências dos mitos da antiguidade, por meio tanto de repetições, como de rupturas (e aqui podemos relembrar dos conceitos de *nachleben* e *pathosformeln* de Aby Warburg), é algo que está presente na própria natureza cinematográfica, fundada, por sua vez, pela montagem. Como o próprio afirma:

(...) a partir do momento em que intervém a montagem, ou seja: quando se passa do cinema ao filme (...), sucede que o presente se torna passado (...): um passado que, por razões imanentes ao meio cinematográfico, e não por escolha estética, tem sempre o modo do presente (*e é por isso um presente histórico*). (*ibid.*, p. 195)

É essa compreensão que Pasolini demonstra em sua interpretação do mito de Édipo. Não estamos diante da narração de Sófocles transposta para um formato cinematográfico, mesmo que os eventos mais importantes do texto original estejam no filme. Estamos, na verdade, diante da sobrevivência que o símbolo de Édipo possui na civilização ocidental, da dimensão atemporal do mito, de suas repetições ao longo da história, persistência que não se dá de modo linear, mas dialético. Por isso, não é absurdo encenar Édipo em um tempo que exista simultaneamente na contemporaneidade e na antiguidade, como Pasolini o faz.

Considerações Finais

O pensamento articulado pelo historiador da arte Aby Warburg pode ser aproveitado pelas disciplinas cinematográficas, para além da relação aqui apresentada, entre literatura e cinema: a aproximação à base conceitual do autor alemão tem muito a contribuir para a própria teoria e histórias do cinema.

É importante para pensarmos menos por oposições e mais por polaridades intercambiáveis, ao mesmo tempo com seus pontos de repulsão e de contato. Desse modo, poderemos entender de modo mais flexível dicotomias muito presentes na teoria cinematográfica, como transparência e opacidade; realismo e formalismo; documentário e ficção; cinema comercial e cinema de vanguarda; clássico e moderno; prosa e poesia; e observar que pontos de contato pode-se ter entre tais conceitos.

Referências

- AMIEL, Vincent. **Estética da Montagem**. Lisboa: Mimésis, 2007.
- BARRETO, Luciana Moura. **Brecht e o Cinema**: uma análise metodológica em contexto fílmico. 2017. 127 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/20222/2/Luciana%20Moura%20Barreto.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- BAZIN, André. **O Que é o Cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O Saber Movimento. IN: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ÉDIPO REI. Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Alfredo Bini. [S.I.]: 1967. (104 min.), son., color.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, [S.L.], v. 9, n. 2, p. 305-322, ago. 2014. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1981-81222014000200004>.
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg and the Image in Motion**. New York: Zone Books, 2007.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- PASOLINI, Pier Paolo; ROHMER, Eric. **Cine de Poesía contra Cine de Prosa**. Barcelona: Anagrama, 1970.
- REINALDO, Gabriela; REIS FILHO, Osmar Gonçalves dos. **WARBURG E BENJAMIN**: o inacabamento e a montagem como métodos de conhecimento. **E-Compós**, [S.L.], v. 22, n. -, p. 1-20, 25 out. 2019. E-compos. <http://dx.doi.org/10.30962/ec.1811>.
- STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papiurus, 2003.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, [S.L.], v. 3, n. 5, p. 134-147, 13 set. 2010. Sociedade Brasileira de Teoria e História de Historiografia. <http://dx.doi.org/10.15848/hh.v0i5.171>.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÊTÉ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012.