

## **Édipo Rei: aproximações do texto ao filme**

**Lizaine Weingärtner Machado<sup>1</sup>**

### **Resumo:**

O objetivo deste trabalho é analisar a obra *Édipo Rei*, de Sófocles, tendo a versão fílmica, de Pier Paolo Pasolini, como contraponto. Neste sentido, o foco central deste estudo é analisar a atualização da tragédia grega por meio da linguagem fílmica dos anos 60.

**Palavras-chave:** Édipo Rei; Sófocles, Pasolini.

### **Abstract:**

The aim of this paper is to analyse the work *Oedipus the king* of Sophocles as a counterpoint to its filmic version by Pier Paolo Pasolini. In this sense, the central focus of this study is to analyse the actualization of greek tragedy by means of cinematic language of The sixties.

**Keywords:** Oedipus the king; Sophocles, Pasolini.

A adaptação de um livro em filme pode ser discutida sob muitos aspectos e dimensões, no entanto, o debate maior tende a se centrar na questão da interpretação realizada pelo cineasta em sua tradução intersemiótica, transposição ou transcrição da obra literária escolhida, ou seja, a tendência é que se verifique em que medida o posterior texto fílmico se aproxima, é fiel ou não, ao texto base, o literário, investigando se há ou não “traições” por parte do cineasta. Entretanto, é ideal que se diminua a atenção para tais questões e centre-se na ideia de diálogo que possa haver entre obras de diferentes meios semióticos, adaptados ou não, pois, como observa sabiamente Ismail Xavier, em *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*, que figura em **Literatura, Cinema e Televisão**,

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER, 2003, p.62).

---

1 Mestranda em Literatura pela UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina); Bolsista do CNPq.

Assim, a relação existente entre literatura e textos fílmicos e os debates em torno da materialização de um em outro, em outro meio, podem desanuviar-se com uma melhor compreensão dessa relação, como aponta o crítico José Carlos Avellar, em **O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil**:

A relação dinâmica que existe entre livros e filmes quase nem se percebe se estabelecemos uma hierarquia entre as formas de expressão e a partir daí examinamos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma invenção de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro - uma história, um diálogo, uma cena - e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um *desafio* como o dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer. (AVELLAR, 1994, p.124).

Neste sentido, intento analisar a obra **Édipo Rei**, de Sófocles (495 a.C. - 406 a.C.), uma das mais perfeitas tragédias gregas, em contraponto ao filme homônimo de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), cineasta italiano que reatualiza a tragédia de Sófocles na década de 60, e investigar como o diretor transcodifica o texto cinematograficamente por meio de uma transcrição, tradução realizada livremente. Para tanto, lanço mão de um estudo interartes, ou intersemiótico, para que se pense a relação (ou as relações) entre o texto verbal e o cinematográfico, código parcialmente verbal, assim, a comparação entre literatura e outro meio, permitem, como observa Helena Carvalhão Buescu, em *Interrogações e fundamentos do Comparatismo*, presente em **Grande Angular: Comparatismo e práticas de Comparação**, “[...] recolocar e por isso *reconfigurar* (a insistência é aqui precisamente na *transformação*) as relações entre os objetos produzidos, por um lado, e por outro os *vários* espaços e tempos dos humanos que diversamente os vivem, e os vivem também de *modos* potencialmente (e de facto mesmo realmente *diferenciados*.)” (BUESCU, 2001, p.20).

Em função disso e ponderando os apontamentos de André Lefevere, em **Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária**, Pasolini é considerado um intermediário, pois, segundo Lefevere, intermediários, de certa forma, reescrevem literatura e esse papel é bastante importante, pois eles são, “[...] no presente, co-responsáveis, em igual ou maior proporção que os escritores, pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores não-profissionais, que constituem a grande maioria dos leitores em nossa cultura globalizada.” (LEFEVERE, 2007, p.13), portanto, reescrevendo Édipo Rei,

mesmo que num meio distinto, o cineasta dá um novo enfoque à tragédia sofocleana.

Ademais, a reescritura (tradução, antologização, historiografia, crítica, edição, etc.), segundo Lefevere, influencia na recepção das obras literárias e também pode manipular essas obras visando fins diversos, como o ideológico, por exemplo, pois até mesmo as pessoas que não fazem literatura, de alguma forma a reescrevem, e seus escritos, no entanto, podem refletir ideologias, afinal, como salienta Lefevere, “produzindo traduções, histórias da literatura ou suas próprias compilações mais compactas, obras de referência, antologias, críticas ou edições, reescritores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante de sua época.” (LEFEVERE, 2007, p.23).

Neste contexto, o que Pasolini faz, nas palavras de Paul Ricoeur, em **Sobre a tradução**, é “colocar-se à prova, como se diz, de um projeto, de um desejo, mesmo de pulsão: a pulsão de traduzir.” (RICOEUR, 2011, p.22), isto é, traduzir imagetivamente a tragédia de Édipo, pois a imagem tem seus códigos próprios de interação com o espectador, que, por ventura, são distintos daqueles que a palavra, o texto escrito, estabelece com o leitor.

A narrativa fílmica oferece à narrativa literária uma forma neutra de ver as coisas, pois, como observa Tânia Pellegrini, em *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*, “[...] embora a câmera não reproduza exatamente o processo fisiológico da visão, ela captura realidades visuais que, até certo ponto, podem estar livres da interpretação da mente humana.” (PELLEGRINI, 2003, p.26). Desse modo, o filme, assim como fora a fotografia, estaria isento de emoções e apresentaria uma perspectiva mais objetiva e “[...] captaria aspectos insuspeitos do movimento e da paisagem, 'invisíveis a olho nu'.” (PELLEGRINI, 2003, p.27), como também observa Walter Benjamin em sua *Pequena história da fotografia*:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. (BENJAMIN, 2011, p.94).

E, em função disso, a fotografia nos revela o inconsciente ótico e a câmera não se

faz totalmente neutra, pois, como alerta Pellegrini, sempre haverá alguém por trás da câmera que “[...] seleciona, recorta e combina, extraíndo uma nova síntese do material desordenado que o mundo visível oferece. Portanto, 'a técnica mais exata ainda pode conferir às suas criações um valor mágico' e, apesar de toda a perícia do olho por trás da câmera, como afirma Benjamin, cada um pode descortinar o acaso, 'a realidade [que] chamuscou a imagem'.” (PELLEGRINI, 2003, p.27).

Considerando o exposto e detendo-nos no que concerne ao filme de Pasolini, pode-se considerar que a aversão à massificação da cultura, que o diretor declara em 1966, segundo Maria Betânia Amoroso, em **Pier Paolo Pasolini**:

*(...) nessa altura, conheceu-se na Itália o que seria depois denominado cultura de massa, e seus instrumentos, os mass media; foi nesse momento que fiquei assustado e incomodado e não quis mais 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, Medeia, filmes mais aristocráticos e difíceis, que seriam portanto dificilmente desfrutáveis. (PASOLINI apud AMOROSO, 2002, p.68)*

e o trabalho de tradutor de tragédias gregas que teve em 1959, talvez, justifiquem a opção temática e as opções estéticas que Pasolini empreendeu em Édipo Rei, pois “[...] é interessante observar que, já em 1959, quando o famosíssimo ator italiano Vittorio Gassman o contratara para verter as tragédias gregas de Ésquilo, Pasolini destacava, nessa experiência de tradutor, a importância de reconhecer as forças irracionais que habitam o homem, para poder ter a chance de 'domesticá-las.” (AMOROSO, 2002, p.56), afinal, como salienta Maria Betânia, em **A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária**, o diretor

*[...] lança mão de inúmeros meios de expressão: poesia, pintura, teatro, literatura, cinema, crítica literária e de arte. Irá da língua para o dialeto, do dialeto para a língua, em operações simultâneas, como as das traduções de seus poemas friulanos que, conforme dizia, nasciam juntas com a elaboração em dialeto. Por fim, irá do italiano para a linguagem cinematográfica. Tudo nele se encontra profundamente mesclado. Entretanto, talvez o que mais se aproxime de uma definição do que foi Pasolini é justamente sua acentuada qualidade de crítico. (AMOROSO, 1997, p.15).*

Além disso, filmar o mito de Édipo era um desejo do múltiplo Pasolini, que além de diretor de cinema, como citado anteriormente, era poeta, romancista, tradutor, pintor, jornalista, teatrólogo, editor e crítico de arte, pois, como explicita Amoroso,

Danilo Donati, o figurinista preferido de Pasolini, tendo participado da maioria das filmagens do diretor, comenta: *O mito de Édipo, que ele tanto queria filmar, deveria se perder no tempo, na cultura mais distante possível da nossa e da grega. Pensou, inicialmente, nos astecas e naquela civilização. Pareciam-lhe suficientemente distantes, mas essa escolha dificultaria muito o filme, do ponto de vista da estética e da produção. Fui eu quem lhe sugeriu a África negra, que tinha acabado de conhecer.* (AMOROSO, 2002, p.71-2).

Destarte, o Édipo sofocleano é, sem dúvida, o mais conhecido nas artes, mas a saga desse atormentado personagem não inicia com Sófocles, visto que a tragédia edipiana baseia-se numa tradição mítica remota, que encontra em Homero a sua versão mais antiga, como pode ser percebido neste trecho da **Odisseia**, em que Jocasta aparece como o nome de Epicasta:

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 divinal 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 legando quantas fúrias  
Sabe evocar do inferno a dor materna.  
(HOMERO, 2009, p.124).

Portanto, além da obra de Homero, Édipo encontra-se em **Sete contra Tebas**, de Ésquilo; em **Édipo em Colono**, de Sófocles, e em **Fenícias**, de Eurípedes, no entanto, Sêneca também versou sobre o famoso mito em **Édipo**. Neste contexto, Aristóteles em sua *Arte Poética*, presente em **A poética clássica**, considera a tragédia do Édipo de Sófocles uma das mais belas histórias da cultura grega, pois “O reconhecimento, como a palavra mesma indica, é a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou destida. O mais belo reconhecimento é o que se dá ao mesmo tempo que uma peripécia, como aconteceu no *Édipo*.” (ARISTÓTELES, 2003, p.30).

Assim sendo, ao analisar a tragédia de **Édipo Rei**, pode-se levar em conta as duas obras que compõem a trilogia tebana, **Antígona e Édipo em Colono**, porém, ressalva-se que as três obras são independentes, isto é, compõem uma trilogia ao nível de encadeamento do mito, apenas. Por conseguinte, diferentemente do proposto por Freud,

verifica-se que o elo básico entre as três tragédias é o conflito entre pai e filho e não a relação incestuosa entre filho e mãe, porque, na obra sofocleana,

[...] Édipo mata seu pai Laio, que lhe tentara tirar a vida. Em *Édipo em Colono* expande seu ódio terrível contra os filhos, Etéocles e Polínice, e, em *Antígona* aparece o mesmo ódio entre pai e filho, entre Creonte e Hêmon. O problema do incesto não existe em relação aos filhos de Édipo e Jocasta e nem entre Hêmon e sua mãe Eurídice. Se, portanto, analisarmos *Édipo Rei* no conjunto da trilogia, chegaremos à conclusão de que o problema em *Édipo Rei* é o conflito entre pai e filho, entre Édipo e Laio, Freud evidentemente interpreta o antagonismo entre Édipo e Laio como uma rivalidade inconsciente provocada pelos anelos incestuosos de Édipo para com sua mãe Jocasta. Se não aceitarmos essa interpretação, surgiria o problema de como explicar diversamente o conflito entre pai e filho, encontrado nas três tragédias. (BRANDÃO, 2009, p.46-7).

Neste contexto, é preciso considerar, mormente, que a tragédia nasceu juntamente com o culto de Dioniso ou Baco, no entanto, até hoje, não é possível esclarecer a gênese do trágico sem, ao menos, mencionar o satírico. Assim, a história inicia com Zeus, que, como aponta Junito de Souza Brandão,

[...] mais uma vez apaixonou-se por uma simples mortal. Dessa feita, a vítima foi a princesa tebana Sêmele, que se tornou mãe do segundo Dioniso. É que de Zeus e Perséfone nasceu Zagreu, o primeiro Dioniso. Preferido do pai dos deuses e dos homens, estava destinado a sucedê-lo no governo do mundo, mas o destino decidiu o contrário. Para proteger o filho dos ciúmes de sua esposa Hera, Zeus o confiou aos cuidados de Apolo e dos Curetes, que o criaram nas florestas do monte Parnaso. Hera, mesmo assim, descobriu o paradeiro do jovem deus e encarregou os Titãs de raptá-lo. Apesar das várias metamorfoses tentadas por Dioniso, os Titãs surpreenderam-no sob a forma de touro e o devoraram. Palas Atená conseguiu salvar-lhe o coração, que ainda palpitava. Foi esse coração que Sêmele engoliu, tornando-se grávida do segundo Dioniso. O mito tem muitas variantes, principalmente aquela, segundo a qual fora Zeus quem engolira o coração do filho, antes de fecundar Sêmele. Nesse caso, o filho de ambos se chamava Iaco, nome místico de Dioniso, Zagreu ou Baco, isto é, o jovem deus que conduzia misticamente a procissão dos iniciados nos Mistérios de Elêusis. (BRANDÃO, 2009, p.09).

Ademais, a história prossegue com o nascimento do segundo Dioniso, que não teve um nascimento normal, porque

[...] Hera, ao saber dos amores de Zeus e Sêmele, resolveu eliminá-la. Transformando-se na ama da princesa tebana, aconselhou-a a pedir ao amante que se apresentasse em todo o seu esplendor. O deus advertiu a Sêmele que semelhante pedido lhe seria funesto, mas, como havia jurado pelo rio Estige jamais contrariar-lhe os desejos, apresentou-se-lhe com

seus raios e trovões. O palácio da princesa incendiou-se e esta morreu carbonizada. Sêmele se esqueceu de que um mortal somente pode contemplar um deus com forma hierofânica e não epifânica. Na realidade, a princesa tebana não atentou para o mana de um deus! Zeus recolheu do ventre da amante o fruto inacabado de seus amores e colocou-o em sua coxa, até que se completasse a gestação normal. Nascido o filho, Zeus confiou-o aos cuidados das Ninfas e dos Sátiros do monte Nisa. Lá, em sombria gruta, cercada de frondosa vegetação, e em cujas paredes se entrelaçavam galhos de viçosas vides, donde pendiam maduros cachos de uva, vivia feliz o filho de Sêmele. Certa vez, Dioniso colheu alguns desses cachos, espremeu-lhes as frutinhas em taças de ouro e bebeu o suco em companhia de sua corte. Todos ficaram então conhecendo o novo néctar: o vinho acabava de nascer. Bebendo-o repetidas vezes, Sátiros, Ninfas e Dioniso começaram a dançar vertiginosamente, ao som dos címbalos. Embriagados do delírio báquico, todos caíram por terra semidesfalecidos. (BRANDÃO, 2009, p.10).

Portanto, historicamente, em função da vindima, era celebrada em Atenas a festa do vinho, em que os participantes, assim como faziam os partícipes das festas de Baco, embriagavam-se e dançavam disfarçados como sátiros, que eram “[...] concebidos pela imaginação popular como 'homens-bodes'. Teria nascido assim o vocábulo tragédia [...]” (BRANDÃO, 2009, p.10), que deriva de “tragoidía”= “trágos (bode) + “oidé” (canto) + “ía” (ia), que resultou no latim “tragoedia” e tragédia em português. No entanto, há uma outra corrente que acredita que tragédia foi assim denominada em função de um bode sagrado que se sacrificava a Dioniso, bode que, como explicita Brandão, “[...] era o próprio deus, no início de suas festas, pois, consoante uma lenda muito difundida, uma das últimas metamorfoses de Baco, para fugir dos Titãs, teria sido em bode, que acabou também devorado pelos filhos de Úrano e Géia. Devorado pelos Titãs, o deus ressuscita na figura de 'trágos theios', de um bode divino: é o bode paciente, o *pharmakós*, que é imolado para purificação da *pólis*.” (BRANDÃO, 2009, p.10).

Na Grécia, como observa Brandão, as correntes religiosas confluem para um ponto em comum: “[...] sede de conhecimento contemplativo (*gnôsis*), purificação da vontade para receber o divino (*kátharsis*) e libertação desta vida 'geradora', que se estiola em nascimentos e mortes, para uma vida de imortalidade (*athanasía*).” (BRANDÃO, 2009, p.11), mas esses aspectos religiosos, bastante populares, chocavam-se brutalmente com a aristocracia e religião oficial da *pólis*, assim, os deuses olímpicos sentiam-se ameaçados pelo Estado e vice-versa. Em função disso, os devotos de Dioniso ao caírem desfalecidos e embriagados nas celebrações, acreditavam sair de si mesmos em uma espécie de êxtase e o sair de si implicava na superação da condição humana, isto é,

[...] implicava num mergulho em Dioniso e este no seu adorador pelo processo do [...] entusiasmo. O homem, simples mortal, [...] em *êxtase* e *entusiasmo*, comungando com a imortalidade, tornava-se, [...] 'anér', isto é, um *herói*, um varão que ultrapassou o [...] 'métron', a medida de cada um. Tendo ultrapassado o métron, o *anér* é, ipso facto, um [...] 'hypocrités', quer dizer, *aquele que responde* em êxtase e entusiasmo, isto é, o ATOR, *um outro*. (BRANDÃO, 2009, p.11).

Neste contexto, a ultrapassagem do métron pelo hypocrités é uma “[...] 'démeseure', uma [...] 'hybris'; isto é, uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais, o que provoca a [...] 'némesis', o ciúme divino: o *anér*, o ator, o herói, torna-se êmulo dos deuses.” (BRANDÃO, 2009, p.11). Assim, surgirá uma punição, pois o que o hypocrités fizer, estará fazendo contra si mesmo, como no caso de Édipo, por exemplo, ou seja, “mais um passo e fechar-se-ão sobre eles as garras da [...] 'moira', o destino cego.” (BRANDÃO, 2009, p.11) e, dessa forma, dá-se o enquadramento trágico, portanto, a tragédia só ocorre quando ultrapassa-se o métron, a medida de cada um.

Aristóteles, em sua *Arte Poética*, distingue claramente a tragédia da epopeia, além disso, define a tragédia como a representação de uma 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. Chamo linguagem exornada a que tem ritmo, melodia e canto; e atavio adequado, o serem umas partes executadas com simples metrificação e as outras, cantadas.” (ARISTÓTELES, 2003, p.24), além disso, divide a arte da moral com a mimese e a catarse, sendo a tragédia, definida por Brandão, como “[...] a imitação de realidades dolorosas, porquanto sua matéria-prima é o mito, em sua forma bruta. Acontece, todavia, que essa mesma tragédia nos proporciona deleite, prazer, entusiasmo.” (BRANDÃO, 2009, p.13), que, quase sempre, apresentam desfechos trágicos e infelizes.

Desse modo, os desfechos dolorosos, trágicos, são mimese para Aristóteles, pois a “imitação” (mimese), que é apresentada por via poética, não é real, se constitui num plano artificial, mimético, que são “[...] valores pegados à realidade, pois arte é uma realidade artificial.” (BRANDÃO, 2009, p.13), que não é moral ou imoral, é, simplesmente, arte. Além disso, Aristóteles considera que, em função do terror e da compaixão, principalmente, a tragédia desperte uma catarse, que significa em linguagem médica grega, purgação ou purificação, bastante condizente com tais emoções, terror e piedade, compaixão e não abrange todas as emoções humanas ou uma gama delas.

Assim sendo, a matéria-prima da tragédia é a mitologia, pois

[...] todos os mitos são, em sua forma bruta, horríveis e, por isso mesmo, atráxicos. O poeta terá, pois, de introduzir, de aliviar essa matéria bruta com o terror e a piedade, para torná-los esteticamente operantes. As paixões arrancadas assim de sua natureza bruta alcançam pureza artística, tornando-se, na expressão do Estagirita, uma alegria sem tristeza. Destarte, os sentimentos em bruto da realidade passam por uma filtragem e a tragédia 'purificada' vai provocar no espectador sentimentos compatíveis com a razão. Assim poderá Aristóteles afirmar que a tragédia, suscitando terror e piedade, opera a purgação própria a tais emoções, por meio de um equilíbrio que confere aos sentimentos um estado de pureza desvinculado do real vivido. (BRANDÃO, 2009, p.13-4).

Ademais, Aristóteles delimita o caráter do herói trágico e a causa de sua transformação, pois, como ele aponta,

Como a estrutura da tragédia mais bela tem de ser complexa e não simples e ela deve consistir na imitação de fatos inspiradores de temor e pena – característica própria de tal imitação – em primeiro lugar é claro que não cabe mostrar homens honestos passando de felizes a infelizes (isso não inspira temor nem pena, senão indignação); nem os refuges do infortúnio à felicidade (isso é o que há de menos trágico; falta-lhe todo o necessário, pois não inspira nem simpatia humana, nem pena, nem temor); tampouco o indivíduo perverso em extremo tombando da felicidade no infortúnio; semelhante composição, embora pudesse despertar simpatia humana, não pena, nem temor; de tais sentimentos, um experimentamos com relação ao infortúnio não merecido; o outro, com relação a alguém semelhante a nós; a pena, com relação a quem não merece o seu infortúnio; o temor, com relação ao nosso semelhante; assim, o resultado não será nem pena, nem temor. (ARISTÓTELES, 2003, p.31-2).

Neste contexto, a mudança de uma boa à má fortuna não constitui, necessariamente, um desfecho trágico, mas precisa distinguir o “conflito trágico fechado”, que acontece, por exemplo, em **Édipo Rei** e **Antígona**, e a “situação trágica”, presente em **Alceste**, **Filoctetes**, **Íon**, **Helena**, **Oréstia** etc., pois o trágico não necessita estar presente no fecho da peça, mas no cerne da tragédia.

Em se tratando de **Édipo Rei**, há uma crença em uma maldição familiar estabelecida em um guénos, em um grupo de pessoas ligadas por laços de sangue em sagrado, pais, filhos, netos, irmãos, ou em profano, cunhados, sobrinhos e tios, onde uma falta cometida por um membro do guénos recairia sobre a linhagem inteira, assim, no guénos de Édipo, haveria a maldição dos labdácias, pois, como explicita Brandão, labdácida era uma

[...] designação generalizante dos ancestrais de Édipo, pelo fato de Laio, pai de Édipo, ser filho de Lábdaco, rei de Tebas, e neto de Cadmo,

fundador lendário da cidade. Na realidade a maldição dos labdácidas se inicia com Laio. Consoante a lenda, quando Lábdaco morreu, Laio era muito jovem e, dessa maneira, a regência foi entregue a um seu parente, Lico. Este foi assassinado por Zeto e Anfião, que se apoderaram do reino de Tebas. Laio fugiu para a corte de Pélops, na Élide. Observe-se de passagem, que também Pélops é um grande amaldiçoado dos deuses, por causa dos crimes de seu pai Tântalo, a que se somaram os cometidos pelo próprio Pélops... Na corte de Pélops, Laio, esquecendo a sacralidade da hospitalidade, deixou-se dominar por uma amizade 'contra naturam' por Crisipo, filho do rei. Raptou o jovem príncipe, inaugurando, destarte, na Grécia, ao menos mitologicamente, a [...] pederastia. Amaldiçoado por Pélops, Laio, após a morte de Anfião e Zeto, foi feito rei de Tebas, casando-se com Epicasta, como lhe chama Homero, ou Jocasta, segundo os trágicos. (BRANDÃO, 2009, p.39).

Neste contexto, diante do casamento de Laio e Jocasta e da posterior ausência de filhos, que consistia em uma catástrofe religiosa, social e política, o casal consultou o Oráculo de Delfos, que sentenciou: se lhes nascesse um filho, este mataria o genitor e desposaria a mãe, no entanto, um ano após a revelação do oráculo, nascia o filho de Jocasta e Laio, porém, com o temor da profecia,

[...] os reis de Tebas entregaram-no a um pastor, para que o matasse. Este atou-o pelos tornozelos a uma árvore, no monte Citerão. Apiedado, todavia, da criança, o pastor tebano acabou por entregá-la a um seu colega de Corinto, cujos reis Pólipo e Mérope também não tinham filhos. Os soberanos de Corinto criaram e educaram o menino, como se fora seu filho, tendo-lhe dado o nome de Édipo, que quer dizer pés inchados, em consequência da inflamação provocada pelas cordas que o prendiam à árvore. Com vinte e um anos, ouvindo dizer que não era filho legítimo dos reis de Corinto, foi consultar o Oráculo de Delfos. A resposta do Oráculo foi a mesma de vinte e dois anos atrás: 'matarás teu pai e desposarás tua mãe'. Édipo não mais volta a Corinto, mas toma o caminho de Tebas... (BRANDÃO, 2009, p.39).

Posteriormente, Tebas encontrava-se assolada por uma esfinge, que ficava na entrada da cidade, e devorava aqueles que não conseguiam responder-lhe um enigma, além disso, Laio deslocara-se de sua cidade para consultar-se com o Oráculo de Delfos e Édipo seguia caminho para Tebas quando encontraram-se e, por motivos religiosos, lutaram e Édipo acabou por matar Laio, o pai que desconhecia, e a sua comitiva. Desse modo, diante do posto vago no trono de Tebas, Édipo teve o trono e, conseqüentemente, a mão de Jocasta, a mãe que ele também desconhecia, união da qual resultam quatro filhos: Etéocles, Polinice, Antígona e Ismene.

Assim, passado muitos anos, uma peste assola Tebas, pois “[...] as sementes não mais germinam no seio da terra. O povo vem súplice pedir a Édipo, que outrora livrara a

cidade da Esfinge, que o salve também agora.” (BRANDÃO, 2009, p.40) e, nesse ponto, inicia-se a obra de Sófocles, **Édipo Rei**, que Pasolini traduziria cinematograficamente em 1967.

O texto de Sófocles, como dito anteriormente, inicia com um grupo de pessoas ajoelhadas em frente ao palácio de Édipo, solicitando que o decifrador de enigmas, o próprio Édipo, que respondera ao enigma (o que é que primeiro anda em quatro, depois em dois e acaba por andar em três?), proposto pela esfinge, consiga achar a causa das iniquidades que assolam Tebas, no entanto, a busca da causa, maldição conseguida em função do assassinato de Laio, resultará na descoberta de sua identidade e na sua repentina destruição, afinal, Édipo se descobrirá assassino de seu pai, marido de sua mãe e irmão de seus filhos, após atender ao suplício do sacerdote de Zeus:

[...] Nada tinhas ouvido da boca de nenhum de nós, não havias recebido nenhuma instrução: foi pela ajuda de um deus – todos dizem, todos pensam assim – que soubeste reerguer nossa fortuna. Pois bem! Ainda desta vez, poderoso Édipo, amado por todos aqui, a teus pés imploramos. Descobre para nós um socorro. Que a voz de um deus te inspire ou que um mortal te instrua, não importa! (SÓFOCLES, 2010, p.07).

Basicamente, a obra de Sófocles se divide em 11 partes. Ainda no Prólogo, Édipo não sabe o motivo de tanta gente se reunir na porta do palácio real: a “peste”. Após o suplício do povo, Édipo promete tomar providências, auge da ironia trágica na obra de Sófocles, assim, no Párodos, o coro pede pelo fim do flagelo que assolara Tebas. Ademais, no Primeiro Episódio, sabe-se que a “peste” inundara a cidade, pois ela abriga o assassino de Laio e, assim, fora amaldiçoada, e a verdade é revelada pelo adivinho Tirésias: Édipo é o assassino do pai e o marido da própria mãe!

Em função do aparente absurdo, no Primeiro Estásimo, o coro fica indeciso, pois só os deuses sabem de tudo. No Segundo Episódio, Jocasta revela a Édipo que, no passado, o oráculo predissera que, se Laio e ela tivessem um filho, ele mataria o pai e se casaria com a própria mãe. Então, no Segundo Estásimo, o coro lamenta e faz apologia à religião, tão desacreditada entre os sofistas.

Além disso, o Terceiro Episódio consiste na chegada do servo do rei de Corinto, Pólipo, e a revelação de que Édipo não era filho natural de Pólipo e Mérope, desse modo, Jocasta entende o que ocorrera... O coro reafirma a fé e a fidelidade aos oráculos no Terceiro Estásimo e no Quarto Episódio, Édipo compreende tudo que ocorrera e descobre sua origem, que, fatalmente, lhe revelará a tragédia, e, em função disso, o coro, no Quarto Estásimo, mostra como o destino foi caprichoso com Édipo.

Assim, tragédia consumada, o Êxodo anuncia o suicídio de Jocasta e o modo que Édipo se pune: cega os próprios olhos com um broche da mãe/esposa e, indiretamente, o coro final indica a maldição familiar que arrebatou Édipo e que esmagará seus descendentes, afinal, como salienta Hélio Pellegrino, em *Édipo e a paixão*, a personagem escutara do oráculo uma previsão terrível, “[...] seria parricida e incestuoso e, de seu matrimônio com a mãe, lhe nasceria uma prole nefanda.” (PELLEGRINO, 2009, p.352).

Em linhas gerais, Pasolini transcodifica a obra de Sófocles para o cinema, mas o tempo e o espaço sofrem deslocamentos, dados importantes, pois “a frequência, o ritmo, a ordem e a razão das mudanças espaciais garantem a unidade, o movimento e a veracidade do narrado, ao mesmo tempo que 'tornam sensível o escoar do tempo, ritmando-o'. Além de integrado ao tempo, o espaço associa-se, pois, em maior ou menor grau, às personagens e ao narrador, com seus pontos de vista, seu olhar, sua 'câmera', que enfoca e recorta a realidade.” (PELLEGRINI, 2003, p.25), além disso, Pasolini inclui duas sequências, uma anterior ao prólogo e outra posterior ao epílogo, ambas com cenas que se passam na Itália, mas em períodos diferentes, com um intervalo de duas décadas.

O filme de Pasolini inicia com uma música marcial e a imagem de indicação para a cidade de Tebas. Posteriormente, enfoca-se um casarão de estilo italiano onde serão destacadas duas janelas e se espreitará um parto. Discretamente, a câmera focaliza o momento íntimo, deixando transparecer a penumbra que assola o quarto e a contradição efetua-se, afinal, não há luz quando se vê uma mulher a dar à luz, assim, como aponta Tereza Barbosa, em *Sófocles, Sêneca e Pasolini*, há a sugestão de 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).” (BARBOSA, 2001, p.100).

Portanto, a cena é reveladora, pois, apesar do nascimento, da aparente satisfação das parteiras, que auxiliam o parto, a mãe não toca seu filho e não esboça nenhuma reação positiva, de alívio e/ou comoção, ou seja, “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.” (BARBOSA, 2001, p.100). Ademais, a “não fidelidade” ao texto sofocleano continua com a cena seguinte, a de um piquenique no bosque, aprazível como a imagem que Sófocles descreve em **Édipo em Colono**:

Neste lugar de bons corcéis terás  
o paradeiro mais belo, estrangeiro,  
que existe na terra: Colono, a clara.  
Aqui o rouxinol, constante hóspede,  
entoa sempre o canto harmonioso  
no fundo destes vales muito verdes;  
seu ninho é feito na hera sombria,  
inviolável ramagem do deus,  
compacta proteção ao mesmo tempo  
contra o calor do sol e contra o vento  
de todas as tempestades; aqui  
vagueia o próprio deus dos bacanais,  
Dioniso, quando ele vem prestar  
o culto às divindades que o nutriram.  
Aqui, graças ao orvalho do céu,  
florescem por incontáveis manhãs,  
em cachos muito belos, os narcisos,  
essas coroas desde priscas eras  
das Grandes Deusas, bem como o açafão  
de reflexos dourados.  
(SÓFOCLES, 1998, p.141).

Inicialmente, a mãe deixa seu filho sozinho na grama e vai se divertir com as demais mulheres que a acompanham, assim, a atmosfera cênica prenuncia a frase final de Édipo no filme: “A vida termina onde começa”. Em seguida, vemos Jocasta amamentar seu filho, no entanto, a cena é significativa em função da expressão enigmática de Jocasta, pois esse trecho anuncia a história do mito, o prólogo da tragédia, por meio das feições da mãe de Édipo já que em seu rosto pode se ler: “[...] a história que vocês verão será um mito de prazer, angústia, perplexidade, tristeza e evasão.” (BARBOSA, 2001, p.101). Além disso, por meio do olhar da câmera, a criança, do colo da mãe, percebe o céu, as árvores, a paisagem e sem saber contempla em silêncio o local de sua existência e morte, algo similar à consideração de Francis Vanoye, em **Ensaio sobre a análise fílmica**, já que em cinema, “existe outra forma de focalização mental, a voz interior: ouve-se o que o personagem pensa, mas ou se vê o personagem mudo, ou não se percebem as palavras que saem de sua boca.” (VANOYE, 1994, p.47).

Posteriormente, com Édipo um pouco maior e diante do olhar ameaçador do pai, são impressas na tela os dizeres: “Tu estás aqui para ocupar meu lugar no mundo, enviar-me ao nada. E a primeira coisa que me roubarás será ela, a mulher que amo... Pois já me roubas seu amor.” Desse modo, os dizeres marcam a passagem das imagens modernas, na cidade, na Itália, que são abruptamente cortadas para o deserto, no Marrocos, por um rápido movimento de câmera, “[...] que percorre uma paisagem árida e agressiva, conduzir-se-á o olhar do expectante para um princípio mais remoto que o de Sófocles.” (BARBOSA, 2001, p.103).

Em seguida, Édipo surge amarrado pelas mãos e pelos pés em uma vara como um animal de caça, levado por um pastor que o abandona e, mais adiante, é desamarrado e entregue ao rei de Corinto, que o cria como filho. Entretanto, muitos anos depois, em uma discussão em um jogo, um rapaz lhe diz que ele, Édipo, é “filho falso”, em função disso e de alguns sonhos que tivera, Édipo diz ao rei de Corinto e sua mulher, os pais que lhe criaram, que irá até o Santuário de Apolo falar com o Oráculo.

Assim sendo, o Oráculo diz a Édipo que ele iria assassinar o pai e se deitar com a mãe, dizeres que perturbam o juízo de Édipo, que, em seguida, chora e se desespera no caminho para Tebas, como observa Barbosa:

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. (BARBOSA, 2001, p.103).

No caminho para Tebas, Édipo se desentende com a comitiva de Laio e os mata um a um, com exceção do pastor/servo de Laio que o levava embora ainda criança e o abandonara no deserto, e diante da morte dos acompanhantes do rei de Tebas, o servo foge e se esconde. A cena é bastante significativa, pois, além de ser parte fundamental na tragédia, é adaptada de forma magnífica por Pasolini, como é amplamente apontado por Barbosa em três tópicos, que evocam a lucidez e a cegueira da personagem central:

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 sequência, 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 chamavam 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*). Pasolini aqui se faz de um didatismo exemplar. (BARBOSA, 2001, p.103-4).

Na sequência, um mensageiro leva Édipo ao encontro do profeta Tirésias, cego e tocador de flauta, e eis que surge, novamente, os dizeres: “Os outros, teus compatriotas e irmãos, sofrem, choram em busca da salvação, e tu, que estás cego e sozinho, cantas... Como gostaria de ser tu! Tu cantas o que está mais além do destino.” É também o mesmo mensageiro que o leva em direção à esfinge, que assolava a cidade, e Édipo a liquida com imensa facilidade sem, ao menos, responder ao enigma e, em função disso, Barbosa aponta que na obra de Pasolini a esfinge, monstro dos enigmas,

[...] 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. (BARBOSA, 2001, p.104).

Assim sendo, o mensageiro anuncia com felicidade e entusiasmo que a esfinge fora liquidada e, como recompensa, Édipo é coroado rei de Tebas e, conseqüentemente, esposo da rainha Jocasta. Anos depois, diante de uma peste que assolava Tebas, o povo implora uma solução para Édipo, aquele que os salvara antes da esfinge, e Édipo, preocupado, conta que enviara Creonte, seu cunhado, para o Santuário de Apolo para descobrir o que deveria ser feito, assim, Creonte retorna juntamente com os dizeres impressos na tela: “Deus, que traga um destino de salvação!”. Além disso, Creonte revela que o oráculo dissera que não mais deveria viver em Tebas um homem amaldiçoado e sem remédio, isto é, era preciso saber quem matara Laio para a cidade livrar-se da peste, logo, Édipo manda buscar a única testemunha da morte de Laio, o pastor que, por

piedade, salvara sua vida. No entanto, antes da vinda do pastor, Tirésias é chamado e diz que Édipo é o único culpado por tudo, em função do dito de Tirésias e com a posterior revelação da história de Laio e o filho, revelada por Jocasta, Édipo concluiu o desfecho de sua própria história. Porém, atordoado e corroído pela incerteza, interroga o servo que lhe levou criança ao Monte Citerão e o criado lhe confessa que, por piedade, lhe poupou a vida.

Neste contexto, Jocasta se enforca e Édipo, na tentativa de se punir e de não mais ver a realidade, cega seus dois olhos e pede que lhe exilem bem longe. Diante de sua cegueira, o mensageiro lhe dá uma flauta, como a de Tirésias, e, num corte súbito de cena, reaparece em uma cidade moderna, em uma escadaria acompanhando Édipo, que cego, toca em uma praça movimentada, assim, Ângelo, o mensageiro, serve de guia ao andante Édipo.

O fim de Édipo, guiado por Ângelo, proposto por Pasolini, em muito lembra o início de **Antígona**, quando o ancião Édipo é guiado pela filha Antígona, sua irmã e um dos frutos de sua impura união com Jocasta:

Meu pai, desventurado Édipo, já vejo  
as torres protetoras da cidade ao longe;  
este lugar é certamente consagrado;  
há por aqui muitos loureiros, oliveiras  
e também parreiras, e sob essa folhagem  
os rouxinóis de um coro alado estão cantando  
harmoniosamente. Senta logo aqui,  
repousa nesta pedra gasta; teu caminho  
foi muito longo para o ancião que és.  
(SÓFOCLES, 1998, p.103)

Com base nisso, Ângelo aproxima-se da irmã/filha de Édipo, figura primordial na obra sofocleana, pois, como analisa Pellegrino,

Cego, banido de Tebas, reduzido à condição de mendigo, o velho rei, pelas mãos de sua filha Antígona, vagou pelos campos gregos, condenado a assumir sua condição de nascido, embora dela quisesse fugir pela cegueira. Fora dos muros de Tebas, expulso da cidade-mãe, Édipo afinal nasceu, na pobreza e na errância. Seus passos no mundo escuro só eram possíveis pelo amor de Antígona, sua filha, sua irmã e, agora, sua mãe. Através da guia, que era sua luz, também nascida do ventre de Jocasta, pôde Édipo viver uma experiência que, por sua figuração materna, lhe permitiu o resgate final da rainha de Tebas. Sua relação simbólica com Jocasta, passo a passo, foi construída e tornada possível — através de Antígona. Édipo, pela escuridão do útero, salvou-se da morte. Pela escuridão da cegueira, tentou fazer do espaço do mundo uma tumba uterina. O cuidado de Antígona, entretanto, puxou-o para a luz — Antígona era a mãe que o queria nascido. Jocasta era a escuridão da cegueira. Uma simbolizava a vida. Outra representava a morte. (PELLEGRINO, 2009,

p.374-5).

Portanto, como vemos, Pasolini lança mão de uma narração circular em sua tradução do texto de Sófocles, utilizando-se de um prólogo e de um epílogo atual, em que as cenas são trazidas para a atualidade dos anos 60, isto é, Pasolini ambienta o mito clássico em outro espaço, contemporâneo, mas sem diminuir a atemporalidade do mito edipiano e nem a excepcionalidade da tragédia sofocleana ao evidenciar Édipo caminhando pela cidade, tocando uma música triste e flagrando-o em frente ao casarão onde nascera no início do filme, agora já desgastado pelo tempo, e se dirigindo ao bosque, em que a tragédia se anunciara, rememorando sua existência em sua última e significativa fala: “A vida termina onde começa”.

## REFERÊNCIAS

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

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

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2003.

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**: cinema e literatura no Brasil. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Sófocles, Sêneca e Pasolini. **Aletria**, Belo Horizonte, v.8, p.99-108, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

BUESCU, Helena Carvalhão. **Grande Angular**: comparatismo e práticas de comparação. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Manoel Odorico Mendes. São Paulo: Atena Editora, 2009.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de

Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

PASOLINI, Pier Paulo. **Édipo Rei**. Itália, 1967, 104 min., colorido.

PELLEGRINI, Tânia. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução e Prefácio de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona. Tradução e apresentação de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **Édipo Rei**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2010.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2010.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003.