



4 *Édipo Rei: considerações sobre a versão de Pasolini para a obra de Sófocles*

Paulo Henrique Alcântara*

* Doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). Professor adjunto da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia desde 2014. Antes, foi professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Filiado aos seguintes grupos de pesquisa: Cinema e Audiovisual: Memória e Processos de Formação Cultural (UESB); Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD-Universidade de Brasília); e Dramaturgia: Mídias, Teoria, Crítica e Criação (Dramatis-UFBA). É dramaturgo e encenador. Email: phc.alcantara@gmail.com.

Resumo

Este artigo está voltado para uma reflexão acerca da transposição para o cinema, assinada pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1976), do clássico *Édipo Rei*, de Sófocles (496-406 a.C). Assim como viria a fazer com outro texto do teatro grego, *Medéia*, de Eurípedes, Pasolini direciona seu olhar sobre a produção teatral da Grécia Antiga para dela extrair elementos que serviram como referência de seus roteiros cinematográficos. Examinaremos, portanto, como se deu esta releitura – há quem prefira chamar de recriação – para a tela e quais os seus componentes. Veremos como se processa o diálogo entre teatro e sétima arte segundo um dos maiores e mais expressivos artistas italianos do século passado.

Palavras-chave: Teatro, Cinema, Dramaturgia, *Édipo-Rei*, Pasolini.

Abstract

The following article reflects about the cinema adaptation of Sophocles' (496-406 a.C) classic play *Oedipus the King*, made by the Italian filmmaker Pier Paolo Pasolini (1922-1976). As well as he would later do with another Greek play (Euripides' *Medea*), Pasolini aims his vision on Ancient Greece's theatre to extract elements that would become references for his screenplays. Ergo we will examine how such reinterpretation for the screen happened – although there are those who prefer calling it a recreation – and its components. We will see how the conversation between theatre and cinema happens, according to one of the greatest and most significant Italian artists from the previous century.

Keywords: Theatre, Cinema, Dramaturgy, *Oedipus The King*, Pasolini.



No dia do enterro do cineasta Pier Paolo Pasolini, assassinado em 2 de novembro de 1975, o escritor Alberto Moravia afirmou que haviam matado um poeta. Morto brutalmente, cresceu sob a égide do fascismo, tornando-se um homem combativo, adversário da Igreja e da política partidária. Seu pensamento sempre esteve associado a polêmicas, advindas, muitas vezes, de suas criações. Mas foi no cinema que ele encontrou a melhor forma de expressão para suas ideias, as quais foram difundidas com o revestimento da poesia que sempre o acompanhou. Ao lado de diretores importantes, como Roberto Rossellini e Federico Fellini, não subjugou sua arte aos ditames das leis de mercado e instaurou um olhar cinematográfico original, corajoso e contestador.

Sua opção por adaptar uma das maiores tragédias já escritas, *Édipo Rei*, do dramaturgo grego Sófocles, pode ser explicada, em parte, ao examinarmos o percurso desse criador cuja trajetória no cinema foi respaldada pelo suporte de livros importantes da literatura mundial, como é o caso de *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio. Ele mesmo foi autor de romances e poemas, mas foi na telona que sua arte ganhou maior evidência. Pasolini viu em *Édipo Rei* rico material, em consonância com a maneira pela qual ele funda sua

filmografia, marcada por um discurso intenso, impregnada de situações-limite e atitudes transgressoras. A peça traz em seus diálogos uma escrita tomada de poesia, que emerge ao longo de uma trama rica do ponto de vista da intriga e do desenho das personagens, as quais agem em meio a um enredo repleto de revelações, intensos conflitos e uma sucessão de acontecimentos. Kathrin Rosenfield (2002, p. 9) explica os fundamentos que levaram ao surgimento da forma trágica:

A tragédia põe em cena um fundo lendário muito antigo, plasmado em ciclos míticos relatando episódios ligados à fundação das cidades [...]. Na época clássica, os poetas retomam os mitos antigos, isolando alguns episódios da frouxa integração narrativa oral. Nessa reescritura, o passado remoto da lenda heróica transforma-se em pano de fundo para uma reflexão sobre problemas atuais.

Em outro texto sobre a tragédia e, mais especificamente, sobre *Édipo Rei*, o diretor teatral Flávio Rangel (1976, p. 103) ressalta o alto teor dramático da obra: “A técnica inquisitiva que Sófocles utiliza nesta peça talvez seja sua melhor qualidade. A maioria das frases de Édipo é de interrogação: as respostas vão formando o mosaico do



intrincado enredo.” O autor tanto revela um forte conteúdo humanista quanto apresenta conotações políticas, que muito interessavam ao crítico e polêmico Pasolini. Capaz de despertar terror e piedade, elementos imprescindíveis para uma tragédia configurar-se como tal, segundo Aristóteles, *Édipo* traz a pulsão trágica do teatro, prestando-se também a um rico material para o cinema. Assim também percebeu o cineasta, transpondo para a tela esta que é reconhecida como uma das maiores criações da história da humanidade.

Não por acaso, Sófocles é o poeta mais mencionado por Aristóteles na *Poética*, na qual adota *Édipo* como modelo ideal de tragédia. Anatol Rosenfeld (2009, p. 82) também ressalta que a peça reflete um dramaturgo que

não ensina a resignação, e sim a atitude serena de homem que conhece sua fragilidade. O homem que sabe limitar-se pode conquistar a calma, mas este não é o herói trágico, que ultrapassa limites, movido por forças desmedidas.

Além da excelência do seu aspecto formal, trata das surpresas do destino sobre as consequências que acarretam todos os atos. Segundo Junito de Souza Brandão (2009, p. 42), em Sófocles, “o teatro é essencialmente antropocêntrico e teosférico, quer dizer, o herói é dotado de vontade, de uma vontade livre para agir, pouco

importa quais sejam as consequências.”

A trama tem início com um pedido do Rei de Tebas, Édipo. Ele solicita a seu cunhado Creonte, irmão de sua mulher Jocasta, que vá se consultar com o oráculo de Apolo em busca da razão de uma peste misteriosa em Tebas. Ao retornar, Creonte revela o veredito do oráculo: a peste é resultado de um castigo dos deuses, pois na cidade habita o assassino do primeiro marido de Jocasta, Laio, o antigo rei. Édipo, então, conclama o povo a buscar pelo criminoso e sobre ele lança uma maldição. Começa uma investigação, e, no decorrer da narrativa, emergem acontecimentos passados que explicam a sina do protagonista.

Ao longo das cenas, a descoberta de como se deu a morte de Laio acontece por meio da revelação de antigas profecias. Uma delas, relatada ao próprio Laio, advertia-o de que, se um dia tivesse um filho, seria morto por este, e sua mulher com ele casaria. Temendo o destino, o pai de Édipo o afasta do lar. Ele é entregue, ainda criança, a um pastor no monte Citeron. Contudo, o pastor não segue as ordens do rei de assassinar o menino e o deixa com outro pastor, que, por sua vez, o entrega ao rei, Pôlibo, de Corinto, por quem é criado.

Já crescido, Édipo também ouve a profecia de que mataria



seu pai e casaria com sua mãe. Para reverter tal previsão, foge da casa de seus pais adotivos e segue para Tebas. Na estrada, desentende-se com a comitiva do Rei Laio, que é morto por ele. Quando chega a Tebas, Édipo decifra o enigma proposto por um monstro feminino alado denominado Esfinge, cujas garras vinham destruindo todos aqueles que não elucidavam a sua proposição. Édipo consegue livrar a cidade deste mal e, como recompensa, desposa Jocasta, viúva de Laio, sem saber ser ela sua mãe. Com Jocasta, tem quatro filhos: Eteócles, Polinices, Antígona e Ismene.

Ao final, ciente de sua maldição, reconhecendo-se assassino involuntário do pai, amante inocentemente incestuoso da mãe, Édipo termina por cegar a si mesmo. Parte para o exílio em Colono com sua filha Antígona, e Jocasta se enforca. A tragédia de Édipo não pôde ser evitada. Mesmo tendo respondido o enigma da Esfinge, ele foi incapaz de desfazer a intrincada trama de seu destino. No fim da peça, desesperado, sua atitude extrema de furar os olhos é típica do herói trágico, condição que Lígia Costa e Maria Luíza Remédios (1988, p. 56-57) explicam:

Surpreendido pela desgraça – constatação de que ele e o culpado são a mesma pessoa, foi capaz de sentir os laços existentes entre ele e os cidadãos de Tebas, para cuja salvação eram necessários o

seu sacrifício e a sua morte. É o verdadeiro herói trágico por sua falta de individualidade, isto é, pelo fato de o seu destino não ser um destino individual, mas ser o destino da família dos Labdácidas.

Este personagem tão significativo, detentor de uma história que o torna antológico no teatro, ganhou corpo e voz também nas telas. Assim como fez Pasolini levando *Édipo Rei* para o cinema, a passagem de uma obra teatral para o meio audiovisual pode suscitar várias questões em torno da visão de um roteirista/diretor sobre a narrativa originalmente composta por outro autor. É possível perceber nesta relação um entrecruzamento de linguagens, com romances e peças fornecendo rico material cinematográfico e televisivo.

O filme de Pasolini se aproxima da matriz de Sófocles no que tange não só a permanecer fiel aos acontecimentos, ainda que invertendo a ordem como estes são mostrados, mas também na grandiloquência das cenas, exibidas num estilo similar a um grande ritual levado ao cinema. O diretor opta por um tom quase operístico, tornando a produção parecida, na atmosfera cinematográfica, a um momento teatral. O diretor ressaltou na história de Édipo, representado por Franco Citti, a grandeza que merecia ser transposta



para a tela em cores fortes, fugindo do naturalismo que a reduziria a uma mera trama policial.

Na estrutura dramática de Sófocles, os acontecimentos anteriores ao começo dessa procura pelo assassino de Laio surgem paulatinamente ao longo das cenas, sendo esclarecidos gradativamente episódios remotos. Pasolini, ao contrário, não os revela ao público tal qual é feito na peça. Opera-se no roteiro cinematográfico uma inversão. Diferentemente do original grego, o filme tem início com Édipo criança e segue acompanhando seus passos. O que para o espectador do teatro se desvela como o passado de Édipo, já visto como rei de Tebas ao abrir das cortinas, Pasolini expõe como o desenrolar linear, cronológico da vida do personagem: infância; expulso por Laio; adotado pelo rei de Corinto, Pólipo, e sua esposa, Mérope; fuga para tentar escapar da profecia que o apresentava como assassino do próprio pai e esposo da própria mãe; morte de Laio e assim por diante. É na etapa final da película que Édipo, rei de Tebas e casado com Jocasta (interpretada por Silvana Mangano), ordena a investigação, momento este que, ao contrário do filme, deflagra o início da peça.

Pasolini, portanto, mostra, sucessivamente, todas as peripécias que marcaram a vida do protagonista, da infância até a

vida adulta, tornando o espectador cúmplice da sua sina em fugir do destino e, por ironia trágica, termina por encontrá-lo. Peter Szondi (2003, p. 38-39) explica tratar-se *Édipo Rei* de um texto no qual os fatos fundamentais que o explicam já aconteceram quando do seu começo:

Sófocles pôde renunciar à apresentação épica de acontecimentos tão distantes entre si porque se interessava menos pelos próprios acontecimentos e mais exclusivamente por sua tragicidade. Porém esta não está vinculada a particularidades e se destaca do decurso do tempo. [...] Os espectadores atenienses conheciam o mito, não era necessário que lhes fosse apresentado. O único a quem resta conhecê-lo é o próprio Édipo – e ele só o pôde no fim, depois de o mito ter sido sua vida. Desse modo a exposição torna-se supérflua, e a análise, a própria ação. O Édipo que se vê e, não obstante, é cego forma como que o centro vazio de um mundo que está ciente de seu destino, cujos mensageiros conquistam gradualmente seu íntimo para preenchê-lo com sua horrível verdade.

Além da subversão no percurso narrativo de Sófocles, o diretor capta as cenas violentas, envolvendo fatalidades, como Laio sendo apunhalado pelo filho Édipo e Jocasta enforcada. No filme, os mortos são expostos, mas, na Grécia Antiga, as tragédias não podiam



mostrar as cenas em que estes eram vitimados. A notícia de crimes e acidentes era relatada pela figura do mensageiro ou de outros personagens. Demais escolhas também afastam a abordagem de Pasolini do texto original e estas são aqui apresentadas com uma ponderação: é próprio a uma adaptação mostrar-se enquanto releitura; por isso, ao transpor uma peça para o cinema, roteiristas e cineastas (os transcriadores, como já foram chamados) precisam “trair”, muitas vezes, a obra que lhes serviu de referência para esta melhor se adequar ao outro meio. Ambos, teatro e cinema, possuem leis próprias. Muitas vezes, para que um livro ou texto dramático encontrem sua melhor expressão na tela, é necessária a recriação, a reinvenção, com o afastamento dos códigos originais para melhor se ajustar à outra expressão, à linguagem de um veículo diverso. Randal Johnson (2002, p. 40) envereda por esta discussão considerando que:

O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra literária originária. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que

frequentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda.

Pasolini não atende a essa fidelidade ao original criticada por Johnson e provoca outras alterações na sua reescritura fílmica: ele mostra Édipo e Jocasta mantendo uma relação sexual quando já sabiam que a convivência de ambos se configurava como um incesto. Além disso, suprime o coro, cuja função na tragédia consiste em comentar os acontecimentos e, por vezes, interceder junto aos protagonistas. É próprio do coro se voltar para o público e lançar reflexões paralelas aos acontecimentos. Pasolini abre mão desse recurso, deixando as cenas do seu *Édipo* com um fluxo ininterrupto, sem tal intervenção.

O cineasta rege seu filme atendendo ao que lhe é próprio enquanto linguagem, constituída pela força primeira das imagens. As cenas acontecem com diálogos curtos e sucintos. Pasolini extrai das falas de Sófocles as informações essenciais, substituindo a torrente de palavras por longos silêncios. Ele não coloca simplesmente Édipo na tela reproduzido ou decalcado da peça de Sófocles, mas elege com a sua câmera um olhar, possível entre muitos, sobre a criatura grega, tornando-a também sua, mediante os seus enquadramentos. Pasolini



revela, assim, saber que textos e imagens deslizam de um

suporte para outro, intensificando-se o intercâmbio entre os diferentes meios, o que ocasiona mudanças de significado dos objetos que se deslocam, exigindo mudanças nos protocolos de leitura (FIGUEIREDO, 2010, p.62).

Pasolini encontra em *Édipo Rei* uma criação suscetível a múltiplas interpretações, exemplo da força de um texto que, no final dos anos 1960, ainda fornecia para o cinema dados para uma versão instigante, surpreendente, repleta de reviravoltas. Sófocles nos legou uma dramaturgia da fragilidade dos seres, da impotência humana face ao destino e às vicissitudes da vida, e Pasolini soube traduzir bem esse clássico, traindo-o para melhor atualizá-lo para sua época. Como bem definiu o encenador brasileiro Flávio Rangel (1976, p. 106), responsável por uma encenação da peça em 1967, mesmo ano do filme, “séculos depois a humanidade, assim como Édipo, segue em busca de sua identidade.” No final do filme, o cineasta parece querer sublinhar essa força atemporal e universal da obra. Assistimos a um Édipo cego, vagando por Roma no período em que foram realizadas as filmagens, confundindo-se com o homem de todos os tempos, sujeito à tragédia da sua existência, ao absurdo que, muitas

vezes, constitui-se no ato de viver.

Referências

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- COSTA, Lígia Militz da & REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. *A Tragédia: estrutura & história*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas Migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio: 7 Letras, 2010.
- JOHNSON, Randal. “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas”. In: PELLEGRINI et al. (Org). *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- RANGEL, Flávio. “Édipo Rei – um espelho de muitas imagens”. In: SÓFOCLES. *Édipo Rei*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- ROSENFELD, Anatol. *A Arte do Teatro: aulas de 1968*. São Paulo: Publifolha, 2009.
- ROSENFELD, Kathrin H. *Sófocles & Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.