

RECEPÇÃO & EKPHRASIS NO ENSINO DE LETRAS CLÁSSICAS

WEBERSON FERNANDES GRIZOSTE
FRANCISCO BEZERRA DOS SANTOS
(ORGS.)



Weberson Fernandes Grizoste
Revisão e Diagramação

Thaís Falcão
Capa

Esta edição foi revisada conforme as regras do Novo Acordo
Ortográfico da Língua Portuguesa

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade
do Amazonas

R294 Recepção & ekpharís no ensino de letras clássicas/
Organizadores: Weberson Fernandes Grizoste e
2021 Francisco Bezerra dos Santos. –
Manaus: Editora UEA, 2021.
175 p.: il.; 21 cm.
Inclui referências bibliográficas

978-65-87214-41-2

1. Estudos clássicos. 2. Estudos de teoria literária. I. Grizoste,
Weberson Fernandes. Org. II. Santos. Francisco Bezerra dos. Org.

CDU 1997 - 821.134.3(81)

Editora afiliada



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

*editora***UEA**

Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil
CEP 69050-010 | +55 92 3878 4463
editora.uea.edu.br | editora@uea.edu.br

OS CLÁSSICOS NA TELA DO CINEMA: O CASO DA TRAGÉDIA *ÉDIPO REI*

Francisco Bezerra dos Santos¹⁴¹

A transposição de obras literárias para o cinema há muito tempo vem ganhando o gosto do espectador e de famosos roteiristas. A versão de *Édipo rei* para o cinema demonstra a possibilidade dos diálogos entre diferentes formas de artes. A adaptação como uma forma de interpretação requer recursos diversos para a transposição de um novo formado de arte, o que não compromete o texto fonte. Diante do exposto, o objetivo principal deste trabalho é tecer considerações sobre a adaptação da peça *Édipo rei*, de Sófocles para o cinema. A comparação dar-se-á entre a obra de Sófocles e o filme de Pier Paolo Pasolini adaptado em 1967. Pasolini em uma versão moderna da peça mantém no filme a essência do texto fonte, porém com a supressão e inclusão de elementos que a linguagem fílmica pede.

Nesse sentido, este trabalho está dividido em quatro partes. Na primeira, discute-se a relação da literatura com o cinema, a fim de evidenciar as particularidades de ambas e mostrar as possibilidades da transposição de um texto literário para o cinema, bem como as diferenças e a autonomia dessas artes. Na segunda, realizou-se uma discussão sobre as características da tragédia, enfatizando os elementos que causam temor e compaixão no leitor. Na terceira, debateu-se a ideia do trágico em *Édipo rei*, de Sófocles, por este ser o texto que deu origem ao filme de Pasolini. Ainda nessa seção enfatiza-se a partir da exposição do enredo da peça os momentos que remetem à ideia do trágico. Na quarta e última parte, realizou-se o cotejo das duas obras, evidenciando as semelhanças e diferenças sem priorizar ou hierarquizar uma única forma de arte.

LITERATURA E CINEMA

Literatura e cinema são duas artes distintas, mas que podem dialogar de forma harmoniosa. As adaptações dos clássicos são bons

¹⁴¹Mestre em Letras e Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas-UEA. francisco.santos362@gmail.com

exemplos dessa relação. Conforme os estudos de Sotta (2015), uma das parcerias interartísticas mais notórias talvez seja a estabelecida entre a literatura e o cinema. Isso se comprova desde que a sétima arte veio à luz, numerosos filmes tiveram como inspiração as narrativas literárias que se transformaram em roteiros cinematográficos. A estrutura narrativa é o elemento fundamental que aproxima essas artes, já que tanto um texto em prosa quanto um filme apresentam uma história que ocorreu a alguém (personagem) em um momento (tempo) e em um local (espaço). Mesmo com esses pontos de aproximação, segundo a crítica citada, não se pode esquecer que essas duas manifestações artísticas são autônomas dotadas de regras próprias de produção e recepção, cada uma possui suas particularidades.

Desde o surgimento do cinema, a opção dos diretores e roteiristas foi seguir o modelo convencional do romance em vez das vanguardas do século XX, “mas não foi apenas o cinema que aprendeu com a literatura, o contrário também ocorreu, causando enorme influência da linguagem cinematográfica sobre grande parte dos escritores do século XX” (GUALDA, 2010, p. 205). Dentre as similaridades apresentadas por Gualda (2010) destaca-se a impressão da realidade construída mediante técnicas particulares.

Na narrativa literária, essas técnicas são usadas pelo narrador. O escritor cria uma voz para representá-lo. Temos assim, a ideia de realidade expressa pela verossimilhança efetivada por meio da linguagem, da capacidade da obra de fazer sentido. Quanto ao cinema, isso acontece mediante uma obra cinematográfica convincente que desencadeia no espectador sensações de participação afetiva e perceptiva, o que reforça a impressão da realidade. Gualda (2010) aponta ainda que uma diferença básica entre o discurso literário e o discurso fílmico é de ordem quantitativa. O que se torna uma cena pequena em um filme, corresponde a algo muito extenso no texto literário, e o contrário pode acontecer, o roteirista pode ampliar uma cena de uma passagem pequena do texto literário.

Ribas (2014) diz que para entender o diálogo entre literatura e cinema é preciso compreender a intersecção entre ambas sem reforçar o estatuto de superioridade de uma sobre a outra, e não alimentar a ideia de subserviência entre elas, no sentido de que o subproduto representado pela adaptação estaria sempre em débito com o original representado pelo texto fonte.

Nessa discussão cabe ainda olhar para a recepção dessas duas linguagens artísticas, que se distinguem. No caso do livro, a leitura é feita de forma descompromissada, sendo impossível na maioria das vezes concluí-la de uma única vez. Portanto, o leitor pode voltar páginas, reler as características de uma personagem, revisitar capítulos etc. Ou seja, o leitor pode fazer sua leitura ao seu tempo e modo. Com o filme isso se torna diferente, as interrupções são mais incomuns e até mesmo impossíveis, se pensadas na apresentação em salas de cinema. Além disso, a duração média de um filme é de duas horas, não cabendo pausas. Por esses motivos, principalmente a limitação do tempo, a clareza deve tornar-se um fator fundamental para impedir a falta de compreensão (SOTTA, 2015). Em resumo, o que demoramos dias ou até semanas para ler em um livro, um roteirista pode adaptar para as telas do cinema em uma média de duas horas.

Dessa maneira, embora aproximadas pela intenção de apresentar ao leitor/espectador uma história, a literatura e o cinema mantêm também suas particularidades, uma vez que os mecanismos de funcionamento são diferentes, sendo a literatura um gênero destinado a contar histórias, ao passo que o cinema integra o gênero que além de contar, almeja também mostrar (SOTTA, 2015).

O papel do espectador enquanto destinatário desse processo interartístico é ter a percepção de compreender a especificidade de cada manifestação e compará-las de forma consciente, observando as convergências e divergências, pois a passagem de uma obra literária para um meio de múltiplas linguagens torna inviabilizada a fidelidade ao texto fonte. Entretanto, há ainda quem julgue como traição, deformação, adulteração uma interpretação feita por um roteirista de cinema.

Se estruturalmente a literatura e o cinema preservam algo em comum, para além de suas especificidades, o contato entre ambas pode crescer “quando uma obra literária é adaptada para o cinema, quando as personagens e suas peripécias trocam a narrativa pela projeção cinematográfica” (SOTTA, 2015, p. 159). É fato que as adaptações já ganharam o gosto dos diretores, roteiristas e do público, já se tornaram parte do nosso dia a dia e não se restringe apenas a transformação de um livro em um filme, é uma nova forma de linguagem que se cria, com múltiplas linguagens em um diálogo interdisciplinar.

Sobre o diálogo com outras linguagens e da pluralidade da arte cinematográfica, Sotta (2015) assevera, que se todas as construções

literárias são resultados do trabalho com o signo linguístico. O cinema, por sua vez é plural, tanto do ponto de vista dos traços que incorpora de outras artes, quanto da diversidade de elementos que mobiliza. Em síntese, “o cinema é uma arte coletiva, consequência do trabalho de um grupo de profissionais, sob a supervisão de um diretor, que dialoga com a equipe, orienta os atores, discute, modifica, analisa, aceita e refuta sugestões” (p. 156). Logo, a transposição de uma obra verbal, como um texto literário, para um sistema de signos não verbal, como o cinema, requer alterações, isso significa que o trabalho do tradutor é também criativo e que a transposição resultará em uma recriação. “Em outras palavras, alguns traços da narrativa literária necessariamente serão mantidos para que a narrativa fílmica possa ser considerada uma adaptação” (SOTTA, 2015, p. 164-165).

Enfim, a transposição de um texto literário para o cinema demanda recursos diferentes e a compreensão de que a adaptação se torna um produto autônomo. A apropriação de outras formas de artes pelo cinema mostra que a interdisciplinaridade entre as diferentes linguagens contribui para tornar a cinematografia uma arte com linguagem própria. E nesse processo dialógico entre a literatura e o cinema ambas saíram enriquecidas. Consequentemente, buscar um paralelo exato entre as duas artes faz pouco sentido, uma vez que são grandes as contribuições que uma traz à outra.

A TRAGÉDIA: BREVES CONSIDERAÇÕES

Por se tratar do gênero trágico o texto fonte que deu origem ao filme *Édipo rei*, de Pasolini, buscou-se nessa seção trazer algumas características desse gênero.

Pensar em estudos sobre o gênero trágico é quase impossível não esbarrar nas ideias de Aristóteles. As orientações presentes em sua *Poética* são importantes contribuições para os estudos da tragédia. Ao retratar conflitos de ordem simbólica, disputa política, traição sexual e situações afins, a tragédia nos convida pela compaixão a construir uma identificação com os fatos narrados. Em uma definição sucinta, Aristóteles (1993) descreve a tragédia da seguinte forma:

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia,

a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções (ARISTÓTELES, 1993, p. 8).

A partir da definição de Aristóteles (1993) fica entendido que a tragédia se refere a uma ação realizada por atores com o objetivo de provocar terror e compaixão nos espectadores/leitores, tendo por efeito a catarse, a purgação dos sentimentos. Aristóteles situa que nos primórdios esse gênero estava ligado à improvisação, e que evoluiu naturalmente pelo desenvolvimento progressivo de tudo que nela se revelava, já que “de transformação em transformação, o gênero acabou por ganhar uma forma natural e fixa” (ARISTÓTELES, 1993, p. 8).

Terry Eagleton (2013), com suas definições mais contemporâneas, acredita que não há um adjetivo que melhor defina tragédia como algo “muito triste” quando se trata da esfera mais glorificada da arte trágica. “A tragédia pode ser pungente, mas supõe-se que haja também algo de atemorizante a respeito dela, alguma característica assustadora que transtorna e atordoia. Ela é traumática e angustiante” (EAGLETON, 2013, p. 23).

Para Aristóteles (1993), a parte mais importante de uma obra trágica é a da organização dos fatos, uma vez que a tragédia é imitação, não de homens, mas de atos da vida, da felicidade e da infelicidade, nela o objetivo final que se pretende alcançar é o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma forma de ser. A tragédia consiste na imitação de uma ação e é principalmente, por meio da ação que ela imita as personagens em movimento. Os caracteres permitem qualificar o homem, porém é da ação que depende sua infelicidade ou felicidade. “Sem ação não há tragédia, mas poderá haver tragédia sem os caracteres” (ARISTÓTELES, 1993, p. 11).

A despeito das partes que compõem a tragédia, baseado em Aristóteles (1993) tem-se: o prólogo, o epílogo, o êxodo e o canto coral. Conforme ainda o autor, independente do espetáculo, a fábula deve ser realizada de forma que o público ao presenciar os fatos sinta arrepios e compaixão. O poeta deve nos proporcionar prazer de sentir compaixão ou temor por meio da imitação, tais emoções devem ser advindas dos fatos. Na concepção de Nietzsche (2014), quem melhor expressou esses sentimentos de compaixão e temor foi Sófocles. O destino imerecido de suas personagens, os enigmas da vida humana, o verdadeiramente aterrador era sua musa trágica. Nas obras de Sófocles

a catarse, principal elemento da tragédia, aparece como o sentimento necessário de consonância no mundo da dissonância. O sofrimento, a origem da tragédia, transfigura-se nele: passa a ser compreendido como algo sagrado.

Um dos questionamentos feitos por Terry Eagleton (2013), em seus estudos é “Por que a tragédia gera prazer?” O que representa uma das mais antigas perguntas filosóficas, não havendo escassez de respostas. Para o crítico, a tragédia gera prazer, porque purifica uma emoção excessiva e agradável por si só, porque sentimos prazer na mimese, até nas representações de desastres, porque a arte trágica modela o sofrimento em um padrão significativo, “controlando-o enquanto o torna agradavelmente inteligível; ou porque ela coloca nossos insignificantes problemas na perspectiva de castigo” (EAGLETON, 2013, p. 237). É com a firmeza do espírito humano que nos deleitamos diante de uma calamidade torturante ou encontramos uma satisfação em aprender a verdade e conhecer o pior. Em síntese: “Deleitamo-nos com a tragédia, porque ver a desventura do outro é uma fonte de prazer cruel para nós, porque gostamos de nos compadecer das vítimas, o que também sempre é, em algum nível, um agradável exercício de autopiedade” (EAGLETON, 2013, p. 238).

A tragédia se torna satisfatória porque permite o observador se entregar às fantasias destrutivas sem correr o perigo de ser prejudicado, liberando os prazeres da pulsão da morte sob um pretexto culturalmente respeitável. Essa alegria libidinal, comprova que existe, de fato, algum valor no sofrimento. Encontramos satisfação moral a que a tragédia nos submete, por isso achamos deleitoso ser tão intensamente estimulados, por mais terrível que seja a natureza do estímulo.

Nietzsche (2014), em *Introdução à tragédia de Sófocles*, assegura que a tragédia deve ser acompanhada da reflexão, uma vez que esta representa os conflitos profundos entre a vida e o pensar. A reflexão na tragédia vai ao encontro do coro, um conceito representado por uma poderosa massa sensível. O coro abandona o estreito círculo da ação para se estender sobre o passado e o futuro, sobre as características humanas em geral, para extrair os grandes resultados da vida. Tudo isso ocorre com o poder da fantasia, com liberdade lírica, acompanhada do ritmo e da música. O coro purifica a poesia dramática, quando separa a reflexão da ação.

A linguagem lírica do coro possibilita ao poeta elevar toda a linguagem poética. “Ele traz serenidade à obra de arte, interrompendo a violência dos afetos. O ânimo do espectador deve conservar sua liberdade em meio às ações de maior impacto” (NIETZSCHE, 2014 p. 29-30). O coro como parte importante da tragédia é visto de forma idealizável. Aristóteles (1993), também vê importância no coro quando diz que deve ser considerado como um dos atores; deve constituir parte do todo e ser associado à ação. Deve ser lembrado, não obstante, que a progressiva perda de importância do coro, cujo ápice se dá com Eurípedes, é um dos indícios, para Nietzsche, da “morte da tragédia”.

Quanto à duração de uma obra trágica, em Aristóteles (1993) é visto que a tragédia empenha-se na medida do possível, em não extrapolar o tempo de uma revolução solar, ou pouco mais. Para o autor, quanto mais abrangente for a fábula, tanto mais agradável será, desde que não se perca em clareza. Em súplica, a peça extensa o suficiente é aquela que, no transcorrer dos acontecimentos produzidos de acordo com a verossimilhança e a necessidade, torne em infortúnio a felicidade da personagem principal ou inversamente a faça transitar do infortúnio para a felicidade.

A partir do exposto, a tragédia retrata temas diversos como imitação de uma ação importante que faz com que o leitor/espectador se identifique com os fatos narrados. O efeito da tragédia é a purgação diante das cenas de terror e compaixão. A satisfação da tragédia é suscitada porque permite o observador se entregar aos fatos sem correr perigo de ser prejudicado, o que faz gerar o exercício de autopiedade. Nesse viés, é importante destacar que a tragédia vem sempre acompanhada de reflexão e em mão dupla com o coro, este último de acordo com Aristóteles equivale a um personagem por sua importância. Por fim, o que foi discutido aqui em termos de características da tragédia será esmiuçado melhor no texto de Sófocles, *Édipo rei*, na seção que segue.

ÉDIPO REI: A IDEIA DO TRÁGICO

Édipo rei, na concepção de Aristóteles, trata-se de uma das mais belas tragédias já escritas. Baseado no mito de Édipo, o texto de Sófocles tem como tema principal uma maldição familiar. Laio une-se em matrimônio com a bela Jocasta, mas antes de tudo isso acontecer, Laio foi vítima de uma maldição feita por Pélope, rei de Élida. Segundo

a maldição confessada pelo Oráculo de Delfos, Laio seria assassinado pelo próprio filho que desposaria a mãe. Esse é o elemento principal do texto que guiará todas as peripécias das personagens.

A felicidade que segue entre o casal parece contradizer a maldição. Com o nascimento de Édipo, prevendo o cumprimento da profecia, Laio ordena a um pastor que mate a criança. Sem coragem de cometer o assassinato, o pastor entrega o infante a um companheiro que leva a criança à Políbio, rei de Corinto. Nomeado de Édipo (pés inchados) por Políbio, a criança é cercada de amor pela nova família. A paz reina em Corinto e em Tebas por longos anos. A revolução na trama acontece quando Édipo já jovem fica perturbado com a afirmação de um bêbado de que não é filho de sangue dos reis de Corinto. Amargurado, decide procurar o Oráculo de Apolo. Eis que é revelado o pior dos destinos, o futuro lhe reserva um duplo crime, o parricídio e o incesto.

Parte da profecia será cumprida, quando ainda perturbado pelas palavras do Oráculo, Édipo foge do lar que acreditava ser o seu, desvia e foge para Tebas. É na encruzilhada de Megas, onde as estradas de Tebas e Dáulis se bifurcam que Édipo em meio a uma confusão e no alto de irritação comete o parricídio. No entendimento de Aristóteles (1993), na tragédia forçosamente, o crime comete-se com conhecimento de causa, ou por ignorância. Ainda para o autor, a mais bela tragédia é aquela cuja composição deve ser complexa. Todavia, o autor adverte que não é conveniente mostrar pessoas de bem passar da felicidade para o infortúnio. Nem convém representar o homem mau, passando do crime à prosperidade. O autor também se refere ao homem completamente perverso, que na tragédia não deve tombar da felicidade ao infortúnio. Outro caso é o que não merece tornar-se infortunado. Todas essas características se opõem ao elemento trágico em *Édipo rei*, uma vez que a peça atem-se, segundo Santana e Hobbs (2018) ao intermediário. Édipo é o modelo de homem que não se distingue muito pela virtude e justiça. Chega à adversidade por ter cometido algum erro, mas não por maldade ou vício. Logo, a roda da fortuna deve girar não da adversidade à prosperidade, ao contrário, deve-se sair da prosperidade para a adversidade (ARISTÓTELES, 1993).

Voltemos ao enredo da peça para compreendermos como outros elementos trágicos se desencadeiam na narrativa. Em Tebas reina o medo, a Esfinge descrita como um monstro metade mulher,

metade leão propõe enigmas aos passantes. Com o desconhecimento das respostas, são devorados pelo monstro. Creonte, governante de Tebas vendo tal calamidade e na tentativa de salvar a cidade oferece como prêmio para aquele que livrar a cidade de tal infortúnio, o trono de Tebas e a mão da rainha viúva, Jocasta. Édipo que caminha em direção à cidade se depara com a criatura, a qual lhe propõe o enigma: “Qual é o animal que de manhã tem quatro pés, ao meio-dia tem dois e ao entardecer três?”, a resposta representa as três fases da vida humana e é respondido por Édipo. Enfim, Tebas fica livre de seu mal. Édipo recebe então, o duplo prêmio: a coroa e a rainha. Eis a segunda parte da profecia que acaba de se cumprir.

Além de assassino do próprio pai, torna-se também o marido de sua mãe. Eagleton (2013) enxerga o incesto como uma forma de ironia em que as coisas se compõem de forma monstruosa e essa compreensão reflete-se na parca economia da forma trágica, como se o incesto levasse essa tensa estrutura de contradições ao ponto de autoparódia. O autor acrescenta também que o incesto é uma forma de conservar as coisas em família revelando, desse modo, terrível deformidade que essa comunidade pode gerar. Aristóteles talvez já soubesse disso quando afirmou na *Poética* que a tragédia é principalmente uma questão de família. Conforme ainda Eagleton (2013):

O incesto, no entanto, é também um enigma de afinidade e alteridade, identidade e diferença, definindo o ponto em que um resvala na direção do outro. Intimidade excessiva resulta, ironicamente, em distanciamento – seja porque derruba o elemento diferenciador da lei entre aqueles envolvidos, seja porque o fato de estar perto demais das fontes da própria identidade implica enfrentar uma alteridade traumática, que ali esperando, à espreita. Fundir-se com o pai ou a mãe é chegar próximo demais das fontes-tabu da própria identidade e, como Édipo, ficar cegado pelo excesso de luz. É só com o estabelecimento de uma distância de nós mesmos, assim como em qualquer ato de conhecimento, que podemos nos conhecer pelo que somos; mas existe nisso o risco de uma outra espécie de estranhamento (EAGLETON, 2013, p. 230).

Existe algo de autofrustrante ou impensável acerca das relações humanas, do qual o incesto é apenas um exemplo bizarro. Ter filhas com a mãe e filhos como irmãos reflete um enigma embutido

nesses tipos de relação. Há um sentido de distanciamento no âmago do eu que é impiedosamente indiferente a isso e, no entanto, sem isso não poderia haver fala, tampouco identidade. É o ponto cego que nos consente ver, assim como Édipo só vê realmente quando perde a visão (EAGLETON, 2013).

Da relação incestuosa de Édipo e Jocasta nascem quatro filhos: Etéocles, Polínice, Ismênia e Antígona. Diante dos acontecimentos, a cidade de Tebas prospera sob o comando do forasteiro. Toda essa situação muda quando uma peste assola a cidade. Para saber o motivo de tal desgraça, Édipo envia seu cunhado Creonte ao Oráculo de Apolo. Esse representa o momento em que se dará início sua angústia. Sófocles inicia sua peça a partir desse episódio em que os moradores da cidade pedem ao rei Édipo uma solução. Ao regressar de Delfos, Creonte vem com as respostas que todos queriam saber. Segundo o Oráculo, a peste é um castigo divino porque a cidade abriga em seu seio um criminoso. Édipo incita o povo que não abriguem tal criminoso. As terríveis palavras proferidas por Édipo recairão sobre ele mesmo sem saber sua origem e seu duplo crime.

As investigações correm em ritmo acelerado. Tirésias, o velho adivinho é a primeira pessoa a quem Édipo recorre, com a insistência do rei ele acaba por revelar: “Afirmo que o assassino que procuras é tu mesmo!” (SÓFOCLES, 2005, p. 39). O círculo trágico se fecha com a chegada de um mensageiro de Corinto que vem trazer a notícia da morte de Políbio, em vez de tranquilizar o rei, acaba por fornecer a verdade, a chave de todo o mistério. Édipo foi entregue pelo mesmo mensageiro à Políbio ainda recém-nascido enjeitado pelo soberano de Tebas. O reconhecimento, como nos mostra a *Poética* se dar a partir da reviravolta, que é o que acontece em *Édipo rei* quando o mensageiro chega para noticiar a morte de Políbio, que o herói julgava ser seu pai.

Acreditando que a notícia iria confortá-lo da angústia que sentia de cometer parricídio e desposar sua própria mãe, pelo contrário, com o desencadeamento dos fatos, Édipo descobre que era filho de Laio e havia desposado sua própria mãe. Édipo passa da prosperidade à adversidade. Seu destino se cumpre como foi dito três vezes pelo Oráculo. A primeira vez a Laio, o que levou a mandar matar o filho, a segunda vez é dito a Édipo, e por fim, a terceira vez é dito a Creonte.

Jocasta é quem primeiro compreende o desfecho trágico e como punição suicida-se. Para Édipo a punição é a cegueira e o exílio. Ao saber, pune-se como indivíduo porque matara o pai e desposara a

mãe, crimes que clamam por punição. Édipo, mestre dos enigmas, elabora suas equações e equivalências apenas para descobrir que, no processo, reduziu a si mesmo a zero, exclui-se do cálculo, diminuindo-se da imponente figura da majestade para a não entidade de um pobre exilado. O incestuoso é deslocado; é o coringa no baralho que rompe a ordem simbólica de parentesco, mas expressa suas contradições latentes e, encarna a verdade proibida do próprio reino do qual foi expulso (EAGLETON, 2013).

Dodds citado por Eagleton (2013) enxerga valor em *Édipo rei* no sentido de que o protagonista, apesar de ser “subjetivamente inocente”, aceita a responsabilidade por todas as suas ações, inclusive aquelas que são “objetivamente mais terríveis”. É verdade que entre os antigos gregos não prevaleciam nossas próprias distinções, por vezes simplistas, entre culpa e inocência, ação e determinação. Não lhe ocorreu imaginar que um parricídio incestuoso pudesse ser isentado de corrupção simplesmente por causa de sua ignorância. Do mesmo modo, é, sem dúvida, perverso encontrar o valor mais profundo de um drama no fato de que seu herói aceita a responsabilidade por aquilo de que não tem culpa. “Édipo é, com certeza, um bode expiatório sacrificial, que, ao término, assume o peso dos pecados da comunidade” (EAGLETON, 2013, pp. 64-65).

A peça termina com Édipo e seu povo, só que com uma significativa diferença. Antes era rei aclamado e poderoso, no final é um criminoso cego exilado por si mesmo. O coro, cuja importância já havia sido descrita por Aristóteles expõe as duas faces de Édipo:

Concidadãos de Tebas, pátria nossa! Vede bem Édipo, decifrador dos terríveis enigmas! Quem não invejava a sorte de tão poderoso homem? E agora vede, em que abismo de desgraças submergiu! Por isso, não tenhamos por feliz homem algum, até que tenha alcançado, sem conhecer doloroso destino, o último de seus dias (SÓFOCLES, 2005, p. 77).

A ADAPTAÇÃO DE *ÉDIPO REI* PARA O CINEMA

O processo de adaptação do texto clássico de Sófocles, *Édipo rei* para o cinema mostra a possibilidade do diálogo de duas formas de artes autônomas em um processo intersemiótico carregado de outros elementos migratórios. A morte da tragédia não impediu a adaptação do texto para as telas do cinema. A narrativa fílmica de Pier Paolo Pasolini, *Édipo rei* filmada em 1967 reatualiza os elementos da tragédia. Com uma curta obra, porém impactante, Pasolini ainda hoje causa efeito de estranheza por meio de seus filmes. Ao adaptar textos clássicos como *Édipo rei* (1967), *Medéia* (1969), *O Decameron* (1971), entre outros, produz um encontro estratégico entre o clássico e elementos distantes da estética cinematográfica dominante com atores amadores e locações naturais. Diante desse contexto, nesta seção discute-se os recursos utilizados para a adaptação de uma obra clássica para a cinematografia. O cotejo entre as duas formas de artes dar-se-á sem hierarquização.

A primeira lição que aprendi na feitura desse trabalho foi que a partir do momento que um texto literário é adaptado para outro suporte, torna-se uma nova forma de arte. Isso acontece com o filme de Pasolini, sua versão fílmica da tragédia sofocliana incorpora outros elementos artísticos, sofre cortes e deslocamentos. Conforme Pereira e Atik (2008), num primeiro momento a adaptação de um texto teatral para o texto fílmico é um tanto problemática em razão das analogias entre ambos, o caráter de representação, a duração temporal e a estruturação dos diálogos, sem falar no espaço e ação. Gualda (2010) corrobora com essa assertiva ao dizer que a questão da adaptação para o cinema nunca foi uma atividade pacífica. Por um lado, os literatos alegam a falta de fidelidade ao original ou à distância semiótica entre as duas linguagens. Por outro, os cinéfilos argumentam que deve existir liberdade em qualquer trabalho de criação. O adaptador, por “mais fiel que seja à obra de partida, suprime certos episódios para ampliar outros que lhe parecem bem mais interessantes a seus propósitos, já que a fidelidade é impossibilitada pelos diferentes meios de expressão do romance e do filme” (GUALDA, 2010, p.214).

Em *Édipo rei*, de Pasolini o primeiro contraste visível está relacionado com a ordem dos acontecimentos. A tragédia sofocliana é iniciada com o apelo dos moradores de Tebas ao então rei Édipo para que descubra o motivo da peste que assola a cidade. Temos a personagem principal no auge, um rei destemido e aclamado. Na narrativa fílmica, uma sequência cronológica é incluída para melhor

entendimento do público. De acordo com Pereira e Atik (2008), a estrutura linear da tragédia, contrapõe-se a circularidade temporal do discurso fílmico. No filme de Pasolini, o tempo e o espaço sofrem um deslocamento. A inclusão de duas sequências, uma anterior ao prólogo e outra posterior ao epílogo do texto fonte, remetem a cenas que se desenrolam na cidade de Bolonha (Itália), em dois períodos distintos: as primeiras cenas, por volta de 1940; e as demais, posteriores ao epílogo, duas décadas mais tarde (PEREIRA, ATIK, 2008).

O início do filme apresenta uma jovem mãe com suas amigas em um piquenique. A personagem refere-se a bela Jocasta. Diante de um cenário natural é apresentado Édipo, aquele que segundo a profecia matará o pai e desposará a mãe. Portanto, as cenas iniciais não correspondem exatamente ao desfecho do livro. A ordem dos acontecimentos é alterada. Segundo Sotta (2015):

o texto literário quando, transposto para o cinema, pode sofrer alterações no tempo e no espaço nos quais a história se desenrola. O ritmo certamente será modificado, uma vez que o cinema possui uma duração de certa forma determinada, enquanto a narrativa literária pode protelar os fatos e utilizar com maior facilidade momentos reflexivos e digressivos, aguçando, dessa maneira, a expectativa do leitor e criando a tensão para os pontos fortes da história (SOTTA, 2005, p. 170).

No primeiro segmento do filme é feita a apresentação das personagens principais. Jocasta (imagem 1), Laio (imagem 2). As cenas que o marido sai para a festa com sua esposa e deixam a criança sozinha em casa e o barulho dos fogos – elementos que aludem à modernidade – não estão presentes no texto literário, pode-se considerá-las como parte da adaptação. Desse modo, como sugere Pereira e Atik (2008), na configuração do espaço e na sequência das ações residem os maiores desafios para a transcodificação de um texto literário. Assim, o exame de um texto transcodificado deve nortear-se pelo resultado estético alcançado, pela qualidade própria ao texto de chegada, independente de sua relação com o texto de partida. Ainda para os autores, é secundária a discussão em torno da fidelidade ou da autonomia de um filme em relação ao texto que lhe deu origem. Além disso, é preciso observar o que a nova versão acrescenta em termos de intencionalidade ou visão de mundo do autor.

Imagem 1: Laio



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

Imagem 2: Jocasta



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

A paisagem urbana apresentada no início do filme é substituída por um cenário árido e cheio de pedras. Os acontecimentos que se sucedem é parte de uma lógica linear e cronológica. Um dos momentos que gera a catarse no espectador inicia com a visualização de uma cena um tanto tocante: um bebê prestes a ser morto carregado por um pastor em uma vara (imagem 3). Igual ao texto fonte, no filme aquele que seria o algoz se compadece e não mata a criança. Encontrada por outro pastor, a criança é levada para Corinto e adotada por Políbio e Merope que lhe dão o nome Édipo.

Imagem 3: Édipo carregado para ser morto



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

Imagem 4: Édipo Adulto



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

Um salto temporal mostra a adolescência e o início da vida adulta de Édipo (imagem 4). Em seu estudo intitulado *Da dramaturgia ao cinema: Édipo rei*, Pereira e Atik (2008) constataam que Pasolini introduz modificações substanciais na transcodificação do texto fonte, sobretudo no que tange à unidade de tempo, espaço e ação. As ações não ocorrem em um único dia – como ocorre no texto trágico –, e o

confronto entre Édipo e as personagens se dá em diferentes espaços: em ambientes internos do palácio de Tebas ou fora de suas muralhas.

Assim sendo, a adaptação de Pasolini consiste, por conseguinte, em tomar o texto fonte e ajustá-lo a outro suporte, usando os recursos próprios da nova mídia, buscando correspondências e fazendo as modificações necessárias. Nessa conjuntura, por conta de diversas transformações, perdas e ganhos que o texto fonte sofrerá, a obra adaptada resultará sempre em uma recriação (SOTTA, 2015, p. 161).

No texto de Sófocles é dado grande destaque para a figura do Oráculo que é mencionado três vezes na narrativa. Na adaptação de Pasolini, segundo Pereira e Atik (2008), do ponto de vista estético, efeitos surpreendentes cercam a representação do Oráculo. De fato, o Oráculo é uma personagem feminina que se encontra ao ar livre à sombra de uma árvore reverenciada por uma multidão. A vestimenta é composta de trajes negros, uma máscara acompanhada de uma cabeleira. E de forma zombeteira anuncia a Édipo o seu destino desgraçado. De características sagradas, Pasolini transforma o Oráculo (imagem 5 e 6) em uma figura extremamente grotesca. Nessa parte do filme, Pasolini renuncia o estatuto de fidelidade do texto fonte, acrescentando elementos outros. Gualda (2010) argumenta que a noção de fidelidade do filme em relação ao texto literário é a-histórica, subjetiva e redutora, sobretudo, quando as obras são de contextos históricos diferentes. De tal modo, as releituras vão além dos textos (re)lidos. Elas representam os paradigmas e modos de representação de uma sociedade em um tempo histórico. Trazem à tona as condições de produção de cada adaptação (RIBAS, 2014).

Imagem 5: Oráculo de delfos



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

Imagem 6: Oráculo de delfos



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

Outra personagem que sofre modificações por Pasolini em seu filme é a Esfinge. Na peça sofocliana a Esfinge é descrita como um monstro metade mulher, metade leão, que sentada sobre uma rocha propõe enigmas aos andantes. No filme, a caracterização da personagem em um espaço árido destoa das características apresentadas na obra. Com uma máscara enorme e uma grande cabeleira (imagem 7 e 8) se apresenta de forma diferenciada, ficando a critério do espectador a interpretação do enigma. Diante da Esfinge ele não ouve a famosa frase: “Qual é o animal que de manhã tem quatro pés, ao meio-dia tem dois, e ao entardecer três?” A pergunta se volta para Édipo: “Há um enigma em tua vida, qual é?”.

A resposta do enigma ele só saberá mais tarde ao longo dos acontecimentos, conseqüentemente, ao invés de responder o enigma e a Esfinge se atirar no abismo, o que temos é Édipo enfurecido arremessando a Esfinge, que o diz: “o abismo em que você me joga está dentro de você”. As falas incluídas por Pasolini são cheias de significado, e em algumas ocasiões a adaptação cede lugar ao silêncio, o que representa o estado reflexivo das personagens.

Imagem 7: A Esfinge



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

Imagem 8: A Esfinge



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

As modificações feitas por Pasolini nas personagens Esfinge e Oráculo estão relacionadas com os diversos recursos que demanda uma adaptação de um texto literário para a narrativa fílmica. As obras sofrem modificações, leves ou radicais. Essas transformações são de responsabilidades dos adaptadores e delas dependem o sucesso ou o fracasso das adaptações (SOTTA, 2015). Essas modificações se estendem também à inclusão de cenas eróticas. Em alguns momentos tais cenas chocam o espectador diante de um relacionamento incestuoso.

De acordo com Pereira e Atik (2008), a inclusão das cenas de amor, quando ambos já desconfiam do cumprimento da profecia é um aspecto em que o filme se distânciava da peça, sem que, se perca a intensidade da tragédia. A supressão do coro também deve ser aqui enfatizada. Na tragédia, o coro possibilita a elevação da linguagem poética. No filme, o coro é substituído por outras formas de reflexão como o silêncio, a intensidade nas falas das personagens etc. O autor consegue com maestria manter o caráter trágico mesmo sem a presença do coro. Nesse sentido, “a produção de uma adaptação é fruto do desejo do tradutor de reler, alterar, transformar, a seu modo, uma determinada obra. É dele o papel de seleção do que deverá ser aproveitado ou não da obra tomada como ponto de partida” (SOTTA, 2015, p. 161).

Em diálogo com o texto teatral, Pasolini mantém falas e desfechos e também a figura dupla de Édipo. De um lado decifrador de enigma e rei aclamado, de outro um criminoso subjugado pela própria culpa. As cenas do suicídio de Jocasta são tão intensas quanto o momento em que Édipo vaza os próprios olhos. Na última parte do filme, em que Édipo é exilado e guiado por um jovem, há uma ruptura do espaço-temporal. Édipo e seu guia são transportados para outro cenário: as ruas de uma cidade italiana dos anos 60 (imagem 9 e 10). Conforme os estudos de Pereira e Atik (2008), a cena final do filme de Pasolini remete-nos ao início da tragédia de *Édipo em Colono*.

Imagem 9: Édipo sendo exilado



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

Imagem 10: Personagens em outro contexto



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

Para o espectador que assiste ao filme em questão esperando encontrar os fatos tal qual está no livro, pode ser um tanto frustrante, já que as imagens e os acréscimos são diferentes das encontradas na obra literária. Portanto, a adaptação não deve ser vista como inferior

ou como secundária. É preciso enquanto espectador perceber que se trata de artes distintas e autônomas, em que as mudanças são inevitáveis quando se passa uma obra do meio linguístico para o visual. Em suma, o filme *Édipo rei*, de Pasolini é um espaço que pode ser muito explorado pelos variados recursos intersemióticos empregados para a representação nas telas do cinema de um texto clássico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das discussões aqui presentes, conclui-se que o diálogo entre a literatura e o cinema preserva a estrutura da narrativa, elemento que aproxima essas duas artes. Mesmo com pontos de aproximação, reitera-se a autonomia de ambas. Quanto às diferenças presentes entre essas artes, enfatiza-se que trata-se de uma questão quantitativa e na tentativa de compreender essa relação é preciso olhar para o processo intersemiótico da adaptação sem hierarquização, haja vista que o procedimento de recepção também é diferenciado. Enquanto a obra literária é apreciada ao tempo do leitor, o cinema tem um tempo máximo de duas horas. Nesse sentido, aproximadas pela mesma intenção de desenvolver uma narrativa, ambas preservam suas especificidades.

A despeito dos aspectos da tragédia enfatizados nesse trabalho, compreende-se melhor sua estrutura a partir das concepções de Aristóteles. Com o objetivo principal de suscitar temor e compaixão aos leitores/espectadores, vimos que os temas da tragédia são diversos: disputas políticas, traição sexual, conflitos de ordem simbólica e outros temas. A partir dos estudos de Eagleton, depreende-se que os temas mais sórdidos apresentados na tragédia causam no leitor/espectador fontes de prazer. Esse prazer presente no texto trágico reside no processo de purificação dos sentimentos e emoções. A mimese é a responsável pelo prazer advindo da tragédia porque permite ao observador se entregar às fantasias sem correr perigo.

Além das características da tragédia, é importante lembrar que na peça a ideia do trágico em *Édipo rei*, consiste especificamente no parricídio e no incesto. Édipo chega à adversidade por meio de um erro e não por maldade. O assassinato do pai é o primeiro passo para o cumprimento da profecia. Quanto ao incesto, uma forma de ironia na obra, revela um caráter monstruoso de manter as coisas em família. O

círculo trágico da obra se fecha com a descoberta da origem e do duplo crime cometidos por Édipo.

A adaptação de uma tragédia tão complexa como *Édipo rei*, realizada por Pasolini surpreende em trazer à tona em plena modernidade aspectos da tragédia na linguagem cinematográfica. Em seu filme, modificações foram feitas no processo de transposição para outro formato de arte. A título de exemplo, as principais modificações são feitas no tempo e no espaço, isso porque a estrutura linear da tragédia contrapõe-se a circularidade da narrativa fílmica. Em linhas gerais, Pasolini usa o texto de Sófocles como base e ajusta para o formato do cinema usando recursos próprios da cinematografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- C. P. Sotta. (2015) “A literatura e o cinema: convergências e divergências”. In: **Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Editora UNESP. Cultura Acadêmica, pg. 156-230.
- E. Souza. (1993) **Aristóteles, Poética**. São Paulo: Ars Poética.
- P.P. Pasolini (1967). **Édipo Rei**. Direção e produção de Pier Paolo Pasolini. Itália, Morrocos: Arco Film, Somafis.
- F. Nietzsche (2014) **Introdução à tragédia de Sófocles**. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- H. B. C. Pereira, M. L. G Atik (2008) “Da dramaturgia ao cinema: *Édipo Rei*?”. **Revista Eutomia nº 02**. pg.198-212.
- J. B. de Melo e Souza (2005) **Sófocles, Édipo rei**. e-Books Brasil.
- J. Melville. (2005) **Sófocles, Édipo rei e Antígona**. São Paulo: Martin Claret.
- L.C. Gualda (2010) “Literatura e Cinema: elo e confronto”. **Matrizes. nº 2**. p.201-220.
- M. C. C. Ribas (2014) “Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação” **Alceu n.28**, pp. 117-128.
- N. G. Santana, J.F.N. Hobbus (2018) “Édipo rei: análise a partir da Poética De Aristóteles”. **Revista Seminário de História da Arte nº 07**, pg.1-26.
- T. Eagleton (2013) **Doce violência: a ideia do trágico**. São Paulo: Editora da UNESP.