

Da dramaturgia ao cinema: *Édipo Rei*

Helena Bonito Couto Pereira

Maria Luiza Guarnieri Atik

Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM

Resumo:

A impossibilidade do ressurgimento da tragédia clássica grega na sociedade contemporânea não impede uma releitura do espírito trágico presente no pensamento moderno. O foco central deste estudo é analisar como Pasolini re-atualiza a tragédia Édipo Rei, de Sófocles (420 a. C.), por meio da linguagem fílmica nos anos 60 e quais os mecanismos que utiliza no processo de trans-codificação do texto teatral.

Palavras-chave: tragédia; cinema; trans-codificação/transposição; Sófocles; Pasolini.

Abstract:

The impossibility of a reappearance of classical Greek tragedy in contemporary society is not a hindrance to the re-reading of the tragic spirit present in modern thought. The central focus of this study is the analysis of Pasolini's re-actualization of Sophocles' tragedy Oedipus the King (420 B. C.) by means of cinematic language in the sixties and of the devices used by him to trans-code the theatrical text.

Keywords: tragedy; cinema; trans-coding/transposition; Sophocles; Pasolini.

A tragédia como forma teatral não é universal, afirma George Steiner. Trata-se de uma noção que teve sua origem na Grécia e cujo desenvolvimento passou a fazer parte de toda a tradição ocidental. Da Antigüidade até a época de Shakespeare e Racine, a tragédia evoluiu e se cristalizou enquanto gênero.

Para Steiner, contudo, qualquer enumeração de obras do teatro trágico contemporâneo se assemelha ao índice de um manual de mitologia grega e, como exemplo, destaca os seguintes títulos: *Antígona*, *Medéia*, *Electra*, *Orfeu*, *Édipo Rei*. Muitas vezes, assinala o crítico, nos deparamos com títulos novos, porém estes servem apenas para encobrir um tema antigo. *La máquina infernal* de Cocteau, por exemplo, retoma a catástrofe de Édipo. *As Moscas*, de Sartre, e *A reunião de família*, de Eliot, são variações em torno da trilogia *Oréstia* de Ésquilo (Steiner, 1991, pp. 269, 270).

Ao detectar e determinar as causas do declínio e da morte da tragédia, Steiner prevê como remota a possibilidade do ressurgimento do teatro trágico na atualidade. *La mitología clásica lleva a un pasado muerto. Las metafísicas del cristianismo y el marxismo son anti-trágicas. He aquí, en esencia, el dilema de la tragedia moderna* (1991, p. 269).

A impossibilidade do ressurgimento da tragédia grega na sociedade hodierna, não impede, todavia, uma releitura do espírito trágico ou uma reatualização dos elementos contidos na tragédia.

Não pretendemos aqui discutir a vasta produção teórica em torno da tragédia ou do espírito trágico presente no pensamento moderno. O objetivo deste estudo é examinar como o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini re-atualiza a tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles (420 a.C.), por meio da linguagem fílmica na década de 1960 e quais as estratégias discursivas, ou os mecanismos de que se vale, para operar a transcodificação do texto-matriz num novo paradigma.

Considerada por Aristóteles, em sua *Poética*, como uma das obras mais bem acabadas da literatura grega, na forma e no conteúdo, o texto de Sófocles

altera bastante as versões anteriores do mito de Édipo. A mudança principal diz respeito ao deslocamento dos dois episódios causadores da ruína do herói: a tragédia inicia depois da ocorrência do parricídio e do incesto. A

investigação do assassinato de Laio e, num segundo momento, a indagação sobre a própria identidade, por parte de Édipo, ocupam lugar central na peça. A questão de não ser quem se pensa que é e o poder de forças enigmáticas na constituição do destino substituem o tema da maldição familiar, presente em obras anteriores (Vieira, 2004, p.18).

O texto de Sófocles inicia-se com um diálogo entre Édipo e o sacerdote, na iminência do retorno de Creonte, que havia partido para Delfos, para tentar descobrir como se poderia “devolver a paz a Tebas” devastada pela peste. Quando a ação se desencadeia, já está próxima do seu desfecho, que ocorre com a resolução do enigma quanto ao culpado dos males que acometem a cidade.

A cena inicial se passa na frente do palácio de Édipo. Diante de uma multidão, prostrada, em atitude suplicante, Édipo se dirige ao sacerdote para saber o motivo do inesperado acontecimento. Neste momento, dá-se o início do prólogo, o qual fornece dados prévios elucidativos do enredo da peça. Ao longo da tragédia, os fatos se desenrolam linearmente, mantendo o clima de tensão até o desfecho.

Do ponto de vista estrutural, Sófocles se utiliza de todos os recursos formais da tragédia clássica para a elaboração de *Édipo Rei*, que são constituídos pelo prólogo, párodo (entrada do coro), 1º episódio, 1º estásimo (ou “diálogo lírico”), 2º episódio, 2º estásimo, 3º episódio, 3º estásimo, 4º episódio, 4º estásimo, êxodo.

Quanto ao desenrolar dos acontecimentos, toda a ação se passa em menos de um dia e consiste: “na busca do assassino de Laio; na consulta ao oráculo de Apolo; no interrogatório do profeta Tirésias; no interrogatório das testemunhas: os pastores coríntio e tebano; no suicídio de Jocasta; no desespero de Édipo, vazando seus olhos e saindo para o exílio”. (Costa, 1988, p.55)

Como se constata, o ponto de partida da tragédia sofocliana é a busca do assassino de Laio, responsável pelas iniquidades que maculam o solo tebano. Édipo, na condição de chefe de Estado e na qualidade de grande decifrador de enigmas, se lançará à tarefa de descobrir sua identidade. A busca trágica do matador de Laio reverte-se na progressiva destruição de Édipo.



Ao longo do texto, tem-se o desvelar do mito.

[...] presente e passado são revelados concomitantemente. Édipo vê a si próprio e vê o culpado. Ele que, no passado, foi o salvador de Tebas, no presente é a praga de Tebas, por que ele é o culpado; como a imagem do espelho, são uma e única pessoa. [...] Assim, a ação trágica caracteriza-se por sua ambigüidade: o triunfo de Édipo é a sua destruição e o lamento de Tebas é a exaltação de Édipo (Costa, 1988, p.56).

E como ocorre o desvelar do mito na transposição da peça teatral para o texto fílmico de Pasolini?

Em linhas gerais, a adaptação de um texto teatral para texto fílmico parece pouco problemática, em razão das analogias entre ambos, quanto ao caráter de representação, à duração temporal e à estruturação dos diálogos. Tais facilidades, entretanto, podem mascarar diferenças radicais no tocante à ação e ao espaço. Como observa Noriega (2000, p. 60), o espetáculo teatral evidencia sempre seu caráter de representação, ao passo que o texto fílmico pauta-se por um alto grau de realismo, em que se busca a maior verossimilhança possível, como se a câmera registrasse uma realidade preexistente, justamente para negar esse mesmo caráter de representação. Assim, na configuração do espaço e na seqüência das ações residem os maiores desafios para a transcodificação de um texto teatral. O exame de uma obra transcodificada deve nortear-se pelo resultado estético alcançado, ou seja, pela qualidade inerente ao texto de chegada, independentemente de seus vínculos com o texto de partida. A discussão em torno da fidelidade ou da autonomia de um filme em relação à peça que lhe deu origem torna-se fator secundário, face à indagação sobre os componentes estéticos e temáticos presentes no filme. Além disso, importa apreciar o que essa nova versão acrescenta, seja em termos da intencionalidade ou visão de mundo de seu autor, seja em termos das possíveis interpretações que o filme suscita na comunidade artística e intelectual a que se dirige.

Em *De la literatura al cine*, José Noriega, ao tratar das adaptações de textos teatrais para o cinema, destaca dois procedimentos: adaptação integral e adaptação livre. A adaptação integral – fiel ao original literário – ocorre quando

el conjunto del texto teatral ha sido plasmado en el fílmico. La realización cinematográfica no opera entonces sobre el texto (fuera de elementos como la prosodia y la dirección de actores), sino sobre la organización en actos y escenas y sobre las didascalias que ha establecido el autor literario, en orden a crear un texto fílmico; existe la voluntad de “servir al texto”, de plasmar en celuloide las cualidades dramáticas de la obra tal y como han sido expresadas por el autor (2000:73).

No caso da adaptação livre, os elementos do texto teatral servem como ponto de partida para a construção do discurso fílmico, que terá um alto grau de autonomia em relação ao texto-matriz. Quanto aos processos da adaptação livre, estes podem ocorrer em três níveis distintos:

a) sobre el texto, cuyos diálogos se modifican, resumen, concentran, amplían o eliminan, etc.; b) sobre la organización y estructura dramática, que desaparece en parte o por completo; y c) sobre el espacio-tiempo, que sufre una transformación en orden a establecer nuevas coordenadas (Noriega, 2000:75).

Na versão cinematográfica de *Édipo Rei* de Pasolini, o tempo e o espaço sofrem um deslocamento. A inclusão de dois segmentos (ou seqüências), um anterior ao prólogo e outro posterior ao epílogo do texto-matriz, nos 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. Assim, à estrutura linear da tragédia, contrapõe-se a circularidade temporal do discurso fílmico.

Por outro lado, ao trazer para a atualidade o prólogo e o epílogo do filme, Pasolini não apenas propõe o sentido do mito clássico em outro espaço, como coloca em questão a perplexidade do ser humano frente a um destino incerto e nebuloso. A explicitação da permanência do mito reitera-se, do ponto de vista estético, por meio da tomada panorâmica com que se inicia o filme: em um espaço aberto, a câmera percorre um extenso gramado e focaliza lentamente o renque de árvores que o delimita, até que as copas das árvores sejam vistas em *contraplongée*, ou seja, de baixo para cima, proporcionando-se ao espectador, o ponto de vista das personagens que atuam nesse campo. A mesma seqüência (campo-árvores-copa das árvores) repete-se no epílogo, como se comenta adiante.



O primeiro segmento do filme tem a função de um prólogo moderno. Nas cenas iniciais, uma jovem mãe de classe média vai a um piquenique no já referido campo, com suas amigas. Ela intercala momentos de cuidado, como o de amamentar o bebê, com momentos de descontração. Quando a mãe retorna à cidade, há uma ruptura no desenrolar dos acontecimentos, com a focalização em primeiro plano do carrinho do bebê e ao lado um soldado, o qual será posteriormente identificado como o pai da criança. Subitamente, duas mensagens invadem a tela, em letreiros que evocam os do cinema mudo: no futuro, o menino ocupará o lugar do pai e a mãe será a primeira coisa a ser roubada pelo filho. As cenas subseqüentes revelam o cotidiano dessa jovem e, dentre elas, destaca-se a noite em que deixa o bebê em casa, sozinho, e vai para uma festa em companhia do marido. A criança acorda, chora e procura pelos pais, mas em vão. A cena subseqüente enfoca o pai amarrando os pés do filho. Nesta cena, que fecha o primeiro segmento da narrativa fílmica, ocorrem as primeiras alusões ao texto sofocliano: o desconhecimento de Édipo em relação às raízes de sua existência – *Oidípous*, “o de pés inchados”- e a sua exclusão da linhagem real e coxa dos Labdácidas.

No segundo segmento narrativo, dá-se o início da releitura do texto de Sófocles por Pasolini, a qual, ao mesmo tempo em que se configura como uma adaptação livre pela repetição, supressão, acréscimos ou deslocamentos de cenas e diálogos, re-propõe a tensão entre as provações anunciadas por Apolo e a mutilação que o herói inflige a si mesmo.

Em contraste com a paisagem urbana do vilarejo, próximo ao campo verdejante com árvores frondosas, o segundo segmento abre-se com um corte abrupto que nos remete a um cenário árido, sobre cujo solo arenoso e pedregoso, um pastor carrega um bebê com os pés e mãos atados a uma vara. Os acontecimentos, que se sucedem, obedecem a uma lógica linear e cronológica, que podem ser assim sintetizados: um pastor recebe a ordem de matar o bebê, mas não a cumpre; outro pastor encontra este bebê e o leva para Corinto, onde Políbio e Merope o adotam, dando-lhe o nome de Édipo.

Um corte temporal abrupto remete o espectador à adolescência de Édipo e outro ao início de sua vida adulta. Da mesma forma que as cenas anteriores, os acontecimentos se sucedem dentro de uma lógica linear e cronológica. A antecipação do trágico se dá por meio de insinuações, pesadelos e pelo vaticínio do oráculo. As cenas comentadas a seguir, sintetizam a antecipação do trágico. Ao trapacear em um jogo, Édipo ouve insinuações sobre o fato de não ser filho de seus pais. Já adulto, um dia revela a eles seus pesadelos e a intenção de ir consultar o oráculo no templo de Apolo. Em Corinto, ouve do oráculo que “assassinarás teu pai e farás amor com tua mãe”, e que não deve contaminar as pessoas com sua presença. Segue viagem e envolve-se em uma briga com um grupo de desconhecidos, assassinando quase todos. Adiante, mata a esfinge que causava grandes transtornos ao povo de Tebas e é levado à presença de Jocasta – representada, no filme, pela mesma atriz que protagonizou as cenas iniciais. Desposa Jocasta e torna-se o rei de Tebas.

Os dois segmentos iniciais têm a duração de 56 minutos. Inesperadamente, sucedem-se dois letreiros, semelhantes aos que apareceram no início do filme, indicando: “Fine primo tempo” e “Secondo tempo”.

Por outro lado, ao presentificar o passado de Édipo no segundo segmento, Pasolini, em contraposição a tragédia de Sófocles, antecipa para o espectador o desvelamento do mito.

A virtude de Sófocles, ao apresentar, o mito, é preservar o mistério final, focalizando a tragédia em nível mais profundo ou anterior a qualquer racionalização. Sófocles inicia a peça pelo final do mito, isto é, aparece o último episódio decisivo na vida de Édipo. Quando se propõe a buscar o assassino de Laio, Édipo inicia a busca da realidade oculta de seu próprio passado (Costa, 1988, p.56).

O último episódio decisivo na vida de Édipo é introduzido somente no terceiro segmento do filme de Pasolini, quando há o resgate propriamente do texto teatral de Sófocles. É a partir deste momento que abre a possibilidade de um confronto mais direto entre as duas narrativas, a trágica e a fílmica. Até então, alguns conjuntos de episódios que se revelam por meio de diálogos, no teatro, haviam-se tornado ações representadas, no filme, ou seja, a transposição efetuou ampliações espaciais e expandiu a duração temporal. Desde o nascimento do bebê, nas primeiras



cenar contextualizadas na cidade italiana de Bolonha, nos anos 40, as ações remetem-nos a fatos que, no texto de origem, são informados pelo sacerdote, pelo coro ou pelos próprios protagonistas.

Constata-se que Pasolini introduz modificações substanciais na transcodificação do texto-matriz, principalmente no que diz respeito à unidade de tempo, espaço e ação. As ações não se sucedem em único dia, 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.

No início do terceiro segmento, quando o roteiro do filme conflui para o texto teatral, os diálogos tornam-se praticamente literais, sendo suprimidos, no filme, apenas os que teriam por função transmitir informações aos espectadores. Assim, a partir do retorno de Creonte, os diálogos transpõem-se diretamente do texto de Sófocles.

Quanto ao coro, esse desempenhava funções específicas nas tragédias clássicas. Segundo Patrice Pavis, o coro era composto “por forças (*actantes*) não individualizadas e frequentemente abstratas”, que representavam “interesses morais ou políticos superiores”. Cabia ao coro narrar feitos passados e presentes, bem como explicitar momentos importantes da tragédia. Sua função e forma, contudo, variam ao longo do tempo. Assim, “a partir do momento em que as respostas do coro passam a ser dadas por um, depois por vários protagonistas, a forma dramática (diálogo) passa a ser a norma, e o coro não é mais senão uma instância que comenta (advertências, conselhos, súplica)” (Pavis, 1999, p.73).

Costa e Remédios, ao analisarem a função do coro em *Édipo Rei* de Sófocles, assinalam que

o coro formado pelos cidadãos tebanos representa o ponto de vista e a fé de Tebas como um todo. É o coro que mantém o equilíbrio entre Édipo e as outras personagens, sublinhando os progressos na luta entre eles. É uma personagem porque existe como entidade viva e participa da ação de procura que a peça representa. Sua principal função, além de marcar os estágios da ação dramática, é executar a parte do sofrer e do perceber no ritmo trágico (1988, p. 58).

Pasolini suprime a presença do coro em sua releitura do texto-matriz. Para manter a dramaticidade do texto e o ritmo trágico, recorre a outros procedimentos; gestos, expressões faciais e olhares, em primeiro plano e em *close up*, revelam a intensidade dos sentimentos das personagens, ao mesmo tempo em que o jogo entre a visão turva do herói, logo após consultar o oráculo, em contraste com a intensidade da luz solar plasma, visualmente, a trajetória trágica de Édipo, que vai de cego à não-cego, de inocente a culpado, da glória à desonra.

Por outro lado, como nos aponta Trajano Vieira, uma particularidade da versão de Sófocles do mito de Édipo, diz respeito ao oráculo. Somente na tragédia de Sófocles encontram-se três oráculos, que se manifestam em momentos diferentes:

Num passado remoto, o de Laio, citado por Jocasta; num passado mais recente, o que prevê o parricídio e o incesto, na consulta de Édipo a Delfos; no presente da ação dramática, o proferido a Creon, através do qual se esclarece o motivo da peste tebana (Vieira, 2004, p. 19) .

No discurso fílmico de Pasolini, manifesta-se diretamente apenas a sequência da consulta de Édipo ao oráculo de Delfos, logo após a saída da casa dos pais. Com relação a “delfos”, parece-nos oportuno destacar que, embora ainda se ignore a etimologia desse termo, os gregos sempre o “relacionaram com (*delphús*), útero, a cavidade misteriosa, para onde descia a Pítia, para tocar o *omphalós*”, ou seja, o umbigo, o centro do mundo, “antes de responder às perguntas dos consulentes. Cavidade se diz em grego (*stónion*), que significa tanto a *cavidade* quanto *vagina*, daí ser o *omphalós* tão ‘carregado de sentido genital’. A descida ao útero de Delfos, à ‘cavidade’, onde profetizava a Pítia e o fato de a mesma tocar o *omphalós*, ali representado por uma pedra, configuravam, de per si, uma “união física” da sacerdotisa com Apolo”. (FERREIRA, 2007)

Como assinala Vernant, “um dos modos normais de comunicação entre os deuses e os homens na sociedade grega é o vaticínio oracular” (1999, p. 278). No discurso fílmico de Pasolini, do ponto de vista estético, efeitos os mais surpreendentes cercam toda a circunstância e a representação desse oráculo. Ao invés de permanecer no interior de um templo, o oráculo é uma personagem



feminina que se encontra ao ar livre, em meio a um terreno árido, à sombra da única árvore, e é reverenciada, ritualisticamente e à distância, por uma multidão submissa. Em trajes negros, tem a face parcialmente encoberta por uma espécie de capacete duplo, com duas máscaras, uma acima da outra, que terminam em uma longa cabeleira rústica. Como se não bastasse o estranhamento causado por sua aparência, o oráculo age e se movimenta de modo imprevisível, come, grita, ri, e enuncia a Édipo, em meio a gargalhadas, que ele matará o próprio pai e fará amor com a própria mãe.



Pasolini dessacraliza a figura da pitonisa ou da sacerdotisa. Na sequência fílmica, promove-se um rebaixamento dos valores da cultura grega, que se processa mediante imagens distorcidas do mundo revisitado. Do ponto de vista do rebaixamento, surge o grotesco, ou seja, tudo que é elevado, espiritual é transferido para o plano material e corporal.

O mesmo ocorre em relação à caracterização da esfinge. No filme de Pasolini, Édipo se depara com uma figura masculina, cuja máscara enorme envolta em uma cabeleira é semelhante à da pitonisa.



A Esfinge, em *Édipo Rei* de Pasolini

Diferentemente do que se relata na peça, no filme a esfinge não apresenta nenhum enigma, limitando-se a afirmar ao protagonista até ser morta por ele: “O abismo está dentro de você”. Como assinala Vernant, “o enigma proposto pela Esfinge tem uma resposta, que era ‘o homem’. O enigma proposto por Édipo tem uma resposta, que é ele próprio”, E a seguir, retomando Aristóteles, Vernant acrescenta que “os dois elementos essenciais que são, na tragédia grega, a *peripécia*, isto é, a inversão da situação da personagem, e o *reconhecimento*, isto é, a descoberta da identidade, estão reunidos no *Édipo*” (1999, p. 279). Embora a *peripécia* e o *reconhecimento* não possam ser apreendidos na estrutura da narrativa fílmica, na releitura de Pasolini mantém-se a duplicidade da figura de Édipo: divino purificador e salvador de sua cidade; mácula abominável que o povo tebano rejeita e exila.

O último segmento do filme se reporta ao primeiro. A brusca ruptura espaço-temporal traz Édipo para o tempo presente, na companhia de Ângelo, o jovem que, na Antigüidade, acompanhava Tirésias. Subitamente, um Édipo já cego, que caminhava diante das muralhas de Tebas, trajando um manto marrom, torna-se um cego de casaco marrom, caminhando pelas ruas de uma cidade italiana dos anos 60. Passa por uma praça bastante movimentada, diferente da modesta pracinha do segmento inicial do filme, percorre uma região industrial na periferia da cidade, e dirige-se lentamente ao campo, onde reencontra as árvores, na mesma disposição espacial do início do filme.

Se por um lado o mesmo movimento panorâmico da câmera focalizando a copa das árvores encerra o filme, reafirmando a circularidade temporal do discurso fílmico, por outro, estar em Bolonha é chegar à realidade do tempo presente com o estigma da cegueira. É retornar ao ventre materno, ou ainda, ao isolamento reflexivo.

Guiado pelo jovem Ângelo, pelas ruas da cidade, a cena final do filme de Pasolini nos remete, ainda, ao início da tragédia de *Édipo em Colono*, que aborda o drama de um velho, miserável, errante e cego, indignado com a ambição que corrói os membros de sua família em Tebas e que conta apenas com a ajuda de sua filha Antígona, que lhe serve de guia.



Em *Édipo Rei*, Apolo preside a tragédia, a exigir do protagonista a reparação da *díke*; em *Édipo em Colono*, o cego ancião será recebido no bosque consagrado às Eumênides, que acolherão o sofredor no seio da natureza. Édipo, que no auge de sua glória se fazia com orgulho somente guiar pela luz, como o próprio Apolo, e que após cegar-se cumpre seu périplo de expiação, purga-se da *adikía* reintegrando-se ao *lógos* cósmico. (FERRAZ, 2008)

Quanto ao cineasta Pasolini, algumas considerações merecem ser destacadas, para uma maior compreensão de sua postura frente às demandas do mercado cinematográfico, bem como em relação às questões ideológicas dos anos 50 e 60.

Pasolini consagrou-se como cineasta sintonizado com os problemas sócio-econômicos e políticos de seu tempo, e talvez seja esse o traço de sua filmografia mais relevante para a afirmação de seu papel e de sua posição individual em um conjunto significativo de grandes cineastas como Federico Fellini, Michelangelo Antonioni e Lucchino Visconti, entre outros. O *Evangelho segundo São Mateus* (1964), havia causado enorme impacto, levando Pasolini a esmerar-se na criação de soluções inesperadas e cada vez mais poéticas.

Talvez cause estranheza o fato de ter realizado em 1967 essa adaptação cinematográfica da tragédia *Édipo Rei*, adotando como referência o texto de Sófocles, que consistia em uma versão bastante diferente de outras que circularam anteriormente. Diversos fatores, nem sempre associados diretamente entre si, explicam a entrada de Pasolini pelos meandros da dramaturgia clássica. O primeiro deles decorre de circunstâncias biográficas. Poeta e crítico desde a juventude, nos anos 50 Pasolini fixou residência em Roma e entrou no mundo do cinema, inicialmente como roteirista. É inegável sua familiaridade com textos clássicos, pois em 1959, foi contratado por Vittorio Gassman para traduzir as tragédias de Ésquilo. Como observa Amoroso, *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"* (id., p. 56).

Sempre atento às questões ideológicas de seu tempo, Pasolini ficou profundamente abalado ao tomar conhecimento das atrocidades do regime stalinista e logo percebeu que os filmes não deveriam submeter-se ao esquematismo proposto

pela estética marxista (Amoroso, 2002, pp. 44-45). Seus primeiros filmes, no início dos anos 60, já revelam seu distanciamento em relação ao neo-realismo, que foi a corrente predominante no cinema de seu país, por meio de componentes míticos que superam o caráter quase que exclusivamente documental do neo-realismo (idem, pp. 30-31).

Por outro lado, não era menor seu inconformismo face à sociedade italiana, que considerava uma das piores da Europa (cf. Amoroso, pp. 26-27). Nesse sentido, e com base em sua aversão à massificação, é que se pode tentar compreender suas opções temáticas e estéticas na segunda metade dos anos 60, época da produção de *Édipo rei*. Em 1966, como relata Amoroso, Pasolini declarou-se assustado e incomodado com a invasão da cultura de massa, o que o levou a buscar outras soluções:

não quis 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*, *Medéia*, filmes mais aristocráticos e difíceis, que seriam portanto dificilmente desfrutáveis. (Apud Sitti, W., 2001, p XCIX)

Assim, as palavras do cineasta esclarecem suas motivações ao optar pela recriação de textos da Antigüidade, como *Édipo* ou *Medéia*, que não seriam facilmente manipulados para o consumo de massa. Nesse sentido se compreende o exagero de determinadas caracterizações, como se comentou acima, ou ainda o ritmo intencionalmente arrastado do filme, mais lento ainda ao representar o período de “peregrinação” do protagonista pelas áridas planícies em tons de areia e sépia. Os encontros com grupos de personagens – os que procuravam o oráculo, os que fugiam da esfinge, os que levavam seus mortos para cremar – em nenhum momento diminuem a solidão cósmica do protagonista, nem o desviam de seu caminho. Representa-se, de modo extremamente breve, o período de seu reinado ao lado de Jocasta. A inclusão de cenas de amor, quando para ambos já está quase impossível ignorar o conjunto de indícios do parricídio e do incesto, constitui outro aspecto em que a narrativa fílmica se distancia da teatral, sem que, contudo, se perca a intensidade da tragédia ou a perplexidade ante os desígnios a que o ser humano está exposto.



Tanto a tematização de um destino implacável, quanto as soluções estéticas adotadas no filme, reiteram o objetivo de Pasolini de compor uma obra artística que permanecesse refratária a qualquer investida por parte do cinema convencional, precavendo-se, desse modo, contra os riscos da mercantilização ou massificação.

Ficha Técnica:

PASOLINI, Pier Paolo. *Édipo Rei (Oedipus Rex)* - [Itália](#), [Morrocos](#), [1967](#);

Gênero: [Drama](#)

Duração: 119 min.

Tipo: Longa-metragem / Colorido

Produtora(s): [Arco Film](#), [Somafis](#)

Diretor: [Pier Paolo Pasolini](#)

Elenco: [Silvana Mangano](#), [Franco Citti](#), [Alida Valli](#), [Carmelo Bene](#), [Julian Beck](#), [Luciano Bartoli](#), [Francesco Leonetti](#), [Ahmed Belhachmi](#), [Giovanni Ivan Scrutuglia](#), [Giandomenico Davoli](#), [Ninetto Davoli](#), [Laura Betti](#), [Pier Paolo Pasolini](#), [Isabel Ruth](#)

Referências bibliográficas:

AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

COSTA, Lígia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A Tragédia. Estrutura & história*. São Paulo: Ática, 1988.

FERRAZ, Antônio M. www.ciencialit.letras.ufrj.br/entrelugares/programacao.htm. acesso em julho de 2008.

FERREIRA, Odsseon.

www.templodeapolo.net/Mitologia/mitologia_grega/3ger_div/mitologia_grega_3ger_div.html (Ref. Bibliográfica: BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. II, Petrópolis: Vozes, 2004), acesso em julho de 2008.

JORGE, M. A. C. & FERREIRA, N. P. *Freud, criador da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

NORIEGA SÁNCHEZ, José Luis. *De la literatura al cine*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2000.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SITTI, W. e ZABAGLI, F. *Pasolini per il cinema*. V.I. Milano: Merodoani Mondadori, 2001.

SÓFOCLES. *Édipo Rei* Trad. Domingos Paschoal Cegalla. 3ª edição. Rio de Janeiro: DIFEL, 2005.

STEINER, George. *La Muerte de la tragedia*. Venezuela: Monte Avila Editores, 2ª edição, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre; NAQUET, Pierre vidal. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIEIRA, Trajano. *Édipo rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VIEIRA, Trajano. "Entre a razão e o daímon". In: *Édipo Rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

