

Édipo: uma adaptação – absorção e recriação do texto sofocleano

Gizelle Kaminski Corso*

Resumo

O presente estudo ocupa-se da tragédia de Sófocles, Édipo, e da adaptação livre para a televisão, efetuada por Gianfrancesco Guarnieri e Fernando Peixoto. Pretende comparar, por meio da aproximação e do distanciamento, o que foi preservado do texto clássico na adaptação e se houve ou não ruptura com relação ao mito sofocleano, isto é, o texto-fonte. Nessa perspectiva, as reflexões estão voltadas para a adaptação, resultado da absorção do mito de Édipo, convertido em matéria de recriação, tendo como perspectiva teórica a Literatura Comparada. Nesse sentido, analisou-se a adaptação, confrontando-a com o texto-fonte sofocleano, verificando, assim, as possíveis transformações do mito “perdas e ganhos” – o que alterou na sua diegese – e se houve ou não fidelidade quanto à tragédia. Palavras-chave: Adaptação. Tragédia. Recriação. Édipo.

1 INTRODUÇÃO

É sabido que a tragédia teve o seu auge na Grécia clássica, no entanto sua influência permaneceu latente, pois ainda em nossos dias, o teatro ático continua sendo matéria de recriação e, a exemplo disso, podemos citar a adaptação de Gianfrancesco Guarnieri e Fernando Peixoto da tragédia de Sófocles, Édipo. Aqui, a apropriação resultante da absorção atua sobre o texto-fonte sofocleano, revertendo-o em matéria de adaptação. Guarnieri e Peixoto são compreendidos como prováveis recriadores, e o texto recriado não surge apenas como reapresentação, mas como um

* Mestre em Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Paulista (Unesp); Rua Lauro Linhares, 1830, apto T2, Bloco Argentina, Cep 88036-002, Trindade, Florianópolis, SC; gikacorso@gmail.com

reaproveitamento do mito clássico, pois recriação é uma palavra que reflete sobre aquilo que já existe, que foi retomado, absorvido de uma fonte para ser recriado com uma nova forma. Segundo Carvalho (2001), a repetição nunca se pretende inocente; ela rompe e modifica um anterior, renovando-o para transformá-lo em recriação.

Perrone-Moisés (1998, p. 100, grifo do autor), em *A criação do texto literário*, diz que:

A palavra *criação* supõe o tirar do nada, o tornar existente aquilo que não existia antes. É uma palavra teológica. Assim como Deus criou o mundo a partir do Verbo, assim o autor literário instauraria um mundo novo, nascido de sua vontade e de sua palavra. [...] A palavra *criação*, aplicada ao fazer artístico, pertence ao vocabulário do idealismo romântico; presume que o artista não imita a natureza, mas cria uma outra natureza, gerada por um excesso de caráter divino e destinada a uma completude autônoma.

Ao aplicar o termo em questão com o idealismo romântico, a autora remete-nos à idéia de singularidade – originalidade –, pois, com o Romantismo (séculos XIX e XX), o conceito de criação literária configurou-se à tentativa de criação pessoal do poeta, ou seja, quanto mais fosse ele mesmo, mais originalidade possuía a obra. Os românticos repudiaram os classicistas e, para instaurar-se um caráter individualista, partiram em busca do “traço próprio”. Nesse sentido, o Romantismo trata de temas que abrangem, entre outros, o indivíduo e a sociedade. Isso não significa dizer que o caráter individualista desse período confirme originalidade nas composições, mas permite pressupor que o texto se pretende novo, pois, ao nascer do íntimo do poeta, a criação será peculiar.

2 A ADAPTAÇÃO DO MITO DE ÉDIPO – UMA ANÁLISE

Como produto de recriação, o texto, como objeto da literatura, é representado por meio da linguagem, a qual não consegue envolver fidedignamente essa representação, mas procura mencioná-la como uma realidade a ser questionada, sem uma concretude aparente. Embora o artifício da recriação nos remeta ao elemento concreto, materializado – o texto –, a obra é inicialmente recriada durante a sua lei-

tura, oscilando entre o escritor (produtor) e o leitor (receptor). A absorção, a recriação via leitura, pode reverter-se em matéria de apropriação e operar a transposição. É nesse curso que Guarnieri e Peixoto atuam. Conforme mencionam no próprio texto, o resgate da tragédia sofocleana é uma “adaptação livre baseada em Édipo”.

Para a Literatura Comparada que se pratica hoje, influenciada, especialmente, pelas inestimáveis contribuições de Bakhtin, Kristeva e Barthes, recriar é também criar, reproduzir é ainda produzir — e isso faz com que o recriador, em sua produção textual, inove numa crítica de duplo caráter. Ao mesmo que revê o passado, projeta o presente já de outra perspectiva; daí porque sua literatura passa a ser tanto *significativa quanto expressão de seu tempo*, ainda que se trate de reescritura. (SOUTO, 2000, p. 199, grifo do autor).

Guarnieri e Peixoto são recriadores do mito de Édipo, reescrevem o velho com uma nova roupagem e constroem uma outra tragédia, transgredindo o literário-canônico – o texto sofocleano. Os autores compõem um texto para a televisão numa perspectiva de espetáculo (autor, tela e cenário), absorvendo o mito clássico de Édipo, pensando em descrições de imagens, atores, mencionando focalizações de câmeras e, inclusive, estabelecendo certa divisão para a peça (4 capítulos) por meio de interferências, os comerciais nos quais:

O processo de criação deste meio de comunicação, que usa o movimento, a cor, o som e a variação do espaço como recurso lingüístico, influencia decididamente a forma de redigir uma história para o veículo. Numa comparação livre entre a maneira de se expressar da televisão e do cinema, poderíamos alertar que, pelas suas próprias características, a televisão exige cortes na ação dramática para os intervalos (e isso influencia a narrativa), o que não acontece com a literatura em geral e nem no cinema, cuja ação é desenvolvida num todo. (SQUIRRA, 1995, p. 63).

3 O ÉDIPO PARA A TELA

Além de algumas rupturas visíveis, em razão de criarem um texto para a televisão com pretensões de apresentar a mesma perspectiva de espetáculo das representações gregas, percebemos que isso não pode ser confirmado, pois no

teatro não existe a possibilidade do jogo de imagens e muito menos de acontecimentos simultâneos como na televisão, porque “[...] na tragédia não cabe representar muitas partes como realizadas ao mesmo tempo, senão apenas a parte em cena, que os atores estão desempenhando.” (ARISTÓTELES, 1997, p. 47).

A peça de Sófocles é deslocada de seu espaço específico para uma nova realidade. Ao lermos a adaptação, sabemos que tudo o que é aparentemente narrado, descrito, é pretensão a ser mostrado, ou seja, a televisão, como meio de comunicação, narra/mostra tanto por meio de palavras quanto através de som/imagem. As partes do texto que poderiam ser configuradas como texto (ser de papel) são transformadas em ação, representação. Além disso, segundo Squirra (1995, p. 51), “[...] a imagem tem papel fundamental na comunicação eletrônica. É indiscutível sua força, capacidade de convencimento.”

Tanto a personagem teatral quanto a televisiva dispensam a mediação de um narrador, ou seja, a história é mostrada e não narrada, o personagem tem condições de apresentar-se e agir por conta própria. Da mesma forma, o palco das gravações televisivas não pode permanecer vazio, esse espaço deve ser preenchido pela continuidade da história, mudança de personagens, ambientes, cenas, e/ou outros recursos, como é o caso do jogo de imagens, possível à televisão.

Sabemos que a televisão, além de possuir recursos distintos daqueles existentes no teatro, tem a preocupação de “prender” a atenção de seu espectador, sem levar em consideração a audiência, buscando recheiar os espetáculos televisivos com imagens, internas e externas, para que não se tornem monótonos e sejam atrativos aos olhos do espectador. Assim:

Perigosa mas irrecusável, a televisão hoje começa a libertar-se enquanto linguagem expressiva: afasta-se gradualmente da gramática específica do teatro e mesmo dos códigos de estrutura do cinema. E adquire fisionomia própria, certamente irresistível e inesgotável, trilhando um espaço de imprevisível autonomia narrativa: um processo técnico à disposição da imaginação criativa e/ou da imediata documentação do real. (PEIXOTO, 1988, p. 9).

A adaptação de Guarnieri e Peixoto do mito de Édipo é um exemplo de reescrita via recriação. A reescrita vem por meio da releitura, e da mesma forma que pode provocar rupturas – contrariar e/ou reinventar determinada diegese –,

pode apresentar uma proposta nova, partindo de perspectivas não-incidentais no texto. A absorção e a apropriação constituem, no texto, uma mortalha tecida em fios que se confundem e se mesclam constantemente, até mesmo em nós que, às vezes, pretendem-se impossíveis de ser desatados. Segundo Carvalho (2001, p. 54):

Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa.

Embora seja uma adaptação para a televisão, o texto de Guarnieri e Peixoto não apenas reproduz o mito¹ de Édipo, suscitando uma relação intertextual, configurando-o em espaço e tempo distintos, mas absorve-o para recriá-lo a fim de deixá-lo com uma nova “cara”, fazendo com que, ao mesmo tempo em que se afaste do velho, alterando-o, aproxime-se dele, resgatando-o.

É inegável, portanto, que o mito eterniza-se justamente pela repetida ação do registro, seja oral, seja escrito – o que faz com que Aristóteles afirme ser o mito como que a alma da tragédia. Ou seja, na arte trágica clássica greco-latina (e nas reescrituras que a tomam por fonte), sem motivo mítico não há história a ser representada e/ou narrada, conforme o modo de apropriação. (SOUTO, 2000, p. 73).

Como adaptadores, Guarnieri e Peixoto respeitam a essência do mito, trazendo à tona a mesma problemática levantada na tragédia sofocleana, a maldição dos labdácidas, porém de maneira um tanto distinta: alteram cenário, nomes de alguns personagens e desafiam as linhas do espaço e do tempo.

Segundo fontes míticas, Édipo, filho de Laio e Jocasta, reis de Tebas, é perseguido pelo oráculo de Delfos, o qual anunciara que ele mataria o pai e se casaria com a mãe. Tentando evitar isso, Laio abandonou o menino após o nascimento, mandando atá-lo pelos tornozelos (daí a explicação de seu nome; em grego *Oidípous* = “pé inchado”), entregando-o a um pastor para que o levasse a uma serra deserta. O pastor, com pena dele, levou-o para Corinto e o entregou aos Reis da cidade, Mérope e Pólipo, que o criaram como se fosse seu filho. Édi-

po, ao crescer, consultou o oráculo e vendo o que lhe profetizava, saiu de Corinto para não matar Pólibo. Na viagem, encontrou Laio e o assassinou sem saber que era o seu pai. Ao passar por Tebas, decifrou o enigma da Esfinge, libertando a cidade do monstro; recebeu como prêmio o trono, consagrando-se Rei de Tebas e casando-se, em seguida, com Jocasta.

Na adaptação, a base da diegese é praticamente a mesma, porém com “roupagens” distintas, ou seja, Édipo é o dono de uma fazenda que está alastrada por uma epidemia; Créon, seu cunhado, preocupado, decide consultar o adivinho Tirésias para compreender o porquê de tal mal assolar o campo. O Profeta Tirésias (atuando como oráculo e como adivinho) conta que a peste é castigo, e apenas terá fim quando se descobrir o assassino de Laios. Créon informa Édipo das predições do adivinho e o orienta a conversar com Tirésias. O Profeta diz que Édipo é o responsável por manchar a cidade. Édipo não acredita e imagina ser uma maquinação de Créon e Tirésias para se apossarem das terras e das riquezas, mas, aos poucos, os fatos vão se desenrolando e Édipo descobre ser quem procurava. Como punição, fura os próprios olhos com um crucifixo.

Toda a “realidade” grega descrita por Sófocles, em Édipo (429-425 a.C.), é rompida na adaptação de Gianfrancesco Guarnieri e Fernando Peixoto. O palácio onde vivem Creonte, Jocasta, Édipo e os filhos é substituído por uma casa de fazenda; a cidade de Tebas não é mencionada, e o ambiente descrito permite-nos compreender que a cena se passa em uma cidadezinha do interior, no campo. Além dessas rupturas aparentes, não podemos nos esquecer de que essa adaptação é um texto pensado e composto para a televisão, e, segundo Guarnieri (1988, p. 9, grifo nosso):

A televisão é hoje um dos mais fascinantes instrumentos de expressão dramática: sua vigorosa força de comunicação invade as casas, buscando o espectador em sua solidão ou na intimidade de sua vida privada, à qual ela acrescenta uma presença imposta ou escolhida, mas instigante e transformadora. Certamente encerra valores controvertidos e contraditórios: pode constituir-se numa influência de libertação ou de escravidão. **Diante dela o espectador mantém sua potencialidade de prazer e reflexão crítica ou então é massacrado e narcotizado por imagens que o anestesiaram e reduzem à triste condição de vítima passiva de um diabólico mecanismo de massificação e anulação da personalidade.**

Por meio de suas palavras, Guarnieri está atentando para o caráter catártico que a televisão, como fonte de prazer, pode provocar no seu espectador. Assim, o espectador pode envolver-se com o personagem e até mesmo com o ator, não diluindo realidade/ficção, a ponto de sofrer emocionalmente e atribuir-lhe vida humana, rompendo as barreiras do real e do imaginário. Esse efeito ocorre em virtude da *kathársis* (purgação, purificação) e do *pathos* (emoção, sofrimento). Evidenciada por Aristóteles pela primeira vez em sua *Poética*, a *kathársis* tem por efeito a purificação dos sentimentos, tanto sofrimento quanto alívio das tensões causadas no espectador. Já o *pathos* (do grego = experiência, emoção, sofrimento), hodiernamente é mais empregado por meio de seu derivado “patético”, o qual representa as comoções e os enternecimentos causados no coração.

Sendo assim, a catarse se fortalece com a encenação, tanto no teatro como na televisão, conectando platéia e ator(es) por meio da identificação das emoções de terror e compaixão. Todavia, nem sempre a televisão é compreendida como fonte catártica de identificação de seus espectadores; é o que nos aponta Caughie (2000, p. 125) dizendo que o prazer (purificação) está mais “[...] em assistir à encenação do que o prazer mais sedutor de se perder na fantasia da identificação.” A identificação de que fala Caughie é a que Aristóteles considera obrigatória para que se processe a comoção na tragédia.

O herói trágico não apenas deve transgredir uma lei, mas pertencer à aristocracia ou ser filho de um deus para que sua desmedida (*hybris*²) gere a catarse nos espectadores (se não nos impressiona, não é trágico). Édipo-Rei e o Édipo-Fazendeiro configuram-se a esses termos; são homens trágicos e conflituados, vitimados pelo destino, e cometem *hybris* no momento em que assassinam Laios (parricídio) e casam-se com Jocasta, ultrapassando, segundo Lesky (1976, p. 86), “os limites do lícito”. Se Édipo vê o homem inserido na ordem divina do mundo, Sófocles, em contrapartida, apresenta-o em constante conflito com essa ordem, opondo-a a sua vontade, carregando a tragédia de *hybris*.

O texto adaptado, ademais de apresentar algumas aproximações com o mito, afasta-se dele à medida que os adaptadores não o iniciam com a fala de Édipo (como acontece na tragédia), mas inserem outros personagens para estabelecer uma meta-diegese, ou seja, uma história dentro de outra. Em um galpão de fazenda, no interior, ambiente preparado para uma festa, dois cantadores irão cantar/narrar o mito de Édipo ao público presente na festa. Bem como Ulisses

contou suas aventuras na corte do Rei Alcínoo, assim os cantadores darão partida ao mito sofocleano. Guarnieri e Peixoto armam uma pré-diegese, uma espécie de prólogo, não permitem que o texto vá se configurando por si próprio como em Sófocles, mas criam uma introdução para o que será representado:

CANTADOR – Pois veja, patrão, que já me veio à memória uma estória muito boa pra ocasião. Estória de muito antigamente e de tempo e lugar tão distante que nem sei onde se passa. Mas cabe tão bem nesse momento que até podia se passar aqui, nestas mesmas paragens. E pra facilitá o entendimento eu peço que todo mundo veja com jeito e cara dos que estão presentes os personagens do meu conto. Com vosso perdão e licença do poeta antigo, aqui vai:

Dedilha a viola e canta:

Oiêi, oiái, quem chora, quem treme de pavor?
Dizei, dizei agora, de onde vem tamanha dor?
Numa grande fazenda perdida num fim de mundo de sertão
Há muita gente aflita, chora até mesmo o patrão!
Oiêi, oiái, quem chora, quem treme de pavor? [...]
(GUARNIERI, 1988, p. 134).

No trecho, nota-se que a flauta e a lira dos poemas líricos são substituídos pelo dedilhar da viola, e o termo “estória” configura a idéia de verossimilhança, de que o que será narrado não precisa ter comprometimento com a verdade, com o que realmente aconteceu. A linguagem, carregada de um sotaque “caboclo”, uma marca regionalista, não tem pretensões de despertar o riso, mas pode conferir índole inferior – submissão – a alguns personagens, no caso os Cantadores. Embora a adaptação apresente um personagem-mensageiro e apenas uma intervenção do Coro, são os Cantadores que desempenham melhor o papel, anunciando os acontecimentos, narrando e interferindo na narrativa, ora atuando como Coro, ora como Mensageiros.

O Corifeu, chefe do Coro e membro de destaque dos coristas, ou seja, um dos elementos básicos da tragédia juntamente com os atores e o Coro, não aparece na adaptação do texto de Sófocles. Já o Coro intervém uma vez na adaptação, rogando a Deus para que livre a população da peste e para que seja revelado o assassino de Laio, na tentativa de evitar as mortes assoladas pela

peste. Após esses comentários, não aparece mais e cede espaço aos Cantadores, que acabam desempenhando também essa função, além de serem os mediadores da história, atuando entre o supostamente real (são os personagens da festa na fazenda – a cena que antecede à narração) e a meta-ficção (narram a história de Édipo).

O Cantador segue apresentando seus versos em *off* (parte constituída somente de informações em áudio, não aparecendo a imagem de quem fala, no caso a voz do Cantador acompanhada de outras imagens) e aqui, surge a primeira problemática do mito também cunhada por Sófocles, em Édipo:

CANTADOR (*Off*)

No seco das plantas da tragédia o astro

Só água de choro dá de beber ao chão [...]

Cada cama só tem a morte por lastro

É a grande epidemia que assola o sertão!

Oiêi, oiái, quem chora, quem treme de pavor! [...]

(GUARNIERI, 1988, p. 134, grifo nosso).

Após o canto desse verso, apresenta-se o diálogo de uma família que está enfrentando a epidemia. Em seguida, vêm os primeiros créditos (registro dos profissionais responsáveis para a realização do programa), e mais algumas imagens, interrompidas pelo “comercial”. Durante todo esse trecho inicial, Édipo ainda não entrara em cena.

No elenco, os adaptadores inserem alguns personagens (os dois cantadores, o dono da fazenda, pai, mãe), e expõem que os mesmos atores que representarão a história de Édipo interpretarão os donos e moradores da fazenda e família.

Podemos dizer que o texto, como adaptação, sofreu algumas metamorfoses e rupturas que o diferem e o afastam de uma pretensa e total fidelidade; podemos citar, como exemplo, o início da tragédia sofocleana. Édipo surge à entrada do palácio e indaga um sacerdote acerca de tal mal – a peste.

ÉDIPO (*surgindo à entrada do palácio e dirigindo-se à multidão aterrorizada pela peste que grassa na cidade*)

Ó meus filhos, ó novos descendentes do antigo Cadmo, por que razão estais assim, diante de mim, com esses ramos de suplicante?

Toda a cidade está cheia de trenos e de lamentações! E achei, meus

filhos, que não deviam ser outros a informar-me, que devia vir eu mesmo, eu, o Édipo célebre entre todos os homens. Vamos, falas tu, é velho, porque é conveniente que fales tu em nome deles. Que há então? Que esperança e que receio vos trouxe aqui? Estai seguros de que vos hei-de socorrer; seria um homem sem piedade se me não comovesse essa vossa atitude. (SÓFOCLES, 1988, p. 11).

Na adaptação, Édipo apenas entra em cena no segundo capítulo, e a Esfinge³, monstro que assolava a entrada de Tebas, e que tem suma importância na tragédia, não atuando como personagem, mas como elemento do mito, é praticamente descartada. No mito, Édipo triunfa perante a Esfinge, tornando-se Rei da cidade de Tebas por meio do discurso, rejeitando a força como elemento de conquista. Parafraseando Souto (2000), Édipo se desprende dos elementos homéricos – força e coragem – deixando de lado as armas e astúcia dos guerreiros Aquiles, Ulisses, Heitor para vencer o monstro com o pensamento, assumindo feições de homem político. E isso se confirma no seguinte trecho:

ÉDIPO

Por que razão não encontrei nenhum meio de salvar os cidadãos, quando ela aí estava, essa cadela, com as suas palavras obscuras? Não era um homem qualquer que tinha a obrigação de explicar o enigma, mas sim os adivinhos. Nada fizeste, nem pelos augúrios das aves, nem por uma revelação dos deuses. E fui eu, Édipo, que chegava sem nada saber, quem venceu a Esfinge pela agudeza do espírito e sem auxílio das aves dos augúrios. E é esse homem que tentas derrubar, com a esperança de te sentares no mesmo trono, junto de Creonte. (SÓFOCLES, 1988, p. 31).

Em contrapartida, o Édipo retratado na adaptação não precisou muito da inteligência para conquistar o poder, e muito menos da força, mas fez bom uso da coragem. Vejamos o fragmento em que Édipo conversa com Tirésias:

ÉDIPO – Quem, esse? (*apontando para Tirésias.*) Diz aí, ô Profeta! Quando invadiram essas terras, quando queriam expulsar vocês daqui, o que é que você fez? Que é que você disse pra esse povo, com toda a tua adivinhação? Nada! Alguma coisa pra salvar essa gente? Não, nada! Fui eu, que vim de fora, que expulsei os ladrões. **Não precisei interpretar nem a voz dos pássaros nem a voz de Deus.**

Usei a cabeça! A coragem! E agora, pra que é que você está querendo me acusar [...] Pra que se revoltem contra mim? E você possa dominar esse povo junto com Créó? (GUARNIERI, 1988, p. 144).

Outra ruptura encontrada na adaptação em relação ao texto-fonte sofocleano deve-se ao fato de os adaptadores iniciarem o segundo capítulo com uma procissão. Vejamos a descrição das imagens:

4^a. Campo. Exterior. Dia.

Os trabalhadores da fazenda, homens, mulheres e crianças em procissão. Há estandartes, santos, imagens religiosas, defumadores, misturados com instrumentos de trabalho que os homens carregam. Velas acesas. Cachorros correm junto à procissão. Os passos arrastados levantam pó. (GUARNIERI, 1988, p. 135).

A presença de santos, defumadores e imagens religiosas apenas intensifica a omissão dos deuses pagãos mitológicos e oráculos, ajustando-se a uma realidade compatível com a do sertão. De Zeus passa-se à Deus, e dos demais deuses passa-se aos santos, os possíveis mediadores entre os homens e o poder divino/Divino.

A interferência divina que encontramos na peça de Sófocles, embora não tão intensa quanto nas tragédias de Ésquilo (o qual venerava os deuses), e tampouco tão “descompromissada” como nas tragédias de Eurípedes (o qual os desrespeitava abertamente, sem temor⁵), mas liberal, que permitia um certo confronto, possível revolta dos personagens contra os deuses, é substituída, como vimos na adaptação, pelo culto cristão.

Em Sófocles, ao revés, 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 conseqüências, e os deuses agem, mas sua atuação é à distância, por meio de adivinhos e de oráculos: Tirésias e o Oráculo de Delfos têm sempre um encontro marcado com os heróis de Sófocles. [...] Sófocles é da época em que a crença na *pólis*, isto é, no coletivo, foi substituída pela fé no individual, no homem. É que o “logos” nas mãos do grande Sócrates há de erguer-se como um farol para iluminar o indivíduo. (BRANDÃO, 1985, p. 42-43).

4 CONCLUSÃO

Sófocles viveu no momento que Péricles (461-429 a.C.) governou a cidade de Atenas. O tragediógrafo grego enfoca em suas tragédias o humano e a cidadania, refletindo o momento específico: o fortalecimento da democracia pelas reformas de Clístenes e as disputas de poder e lutas internas. A época de Sófocles é o período que foi compreendido como a passagem do mito à razão, daí se explica o porquê de os deuses pagãos perderem um pouco de sua supremacia. Embora a tragédia sofocleana seja permeada pela crença na justiça divina, “respeitando” a vontade dos deuses e a previsão dos oráculos, sua visão é mais voltada para o humano. O herói de Sófocles não é submisso e apresenta suas razões, erguendo a voz e defendendo seus próprios pontos de vista, sem medo de desafiar o poder do destino e agir de acordo com suas vontades. No entanto:

O destino, menos ligado à idéia de justiça, não deixa, nem por isso, de ser soberano. Pode-se até dizer que o tema de *Édipo rei* é somente o triunfo de um destino que os deuses haviam anunciado, e que o homem não conseguiu evitar. Não precisamos de muitos comentários para que se revele, aos olhos de todos, essa ostensiva vitória do destino. Tanto o coro quanto os personagens, no pouco que dizem ao evocar a vida de Édipo, falam sempre do seu “destino”, ou de seu “quinhão”. E quando o coro comenta a desastrosa notícia, declara que não pode mais considerar nenhum homem feliz diante do exemplo de Édipo, do *daimon* de Édipo (1194). Ele próprio exclama então: “Ó meu destino (*daimon*), onde foste precipitar-te?” (1311). (ROMILLY, 1998, p. 149, grifo do autor).

Édipo, ao perceber que está preso ao destino, tem coragem de infligir a si mesmo o castigo que aplicaria em outro. Seu destino já está traçado, mas mesmo assim, Édipo intenta ser livre para escolher sua própria sorte, lutando, inutilmente, contra as forças divinas, fazendo com que o discurso se volte contra quem o emite, o que intensifica a expressão poética do texto. Assim, o Édipo sofocleano, para expiar sua culpa, perfura os olhos com os alfinetes do vestido de Jocasta, enquanto que o Édipo-Fazendeiro, criado por Guarnieri e Peixoto,

golpeia os próprios olhos com um crucifixo – a punição com o símbolo da imagem de Cristo pregado na cruz, o que não deixa de ser a representação de um sofrimento com outro; se “Cristo morreu na cruz para nos salvar”, Édipo, para livrar a cidade da peste e da maldição pelo assassinato de Laio, sacrifica os próprios olhos com o maior símbolo da representação do sofrimento no cristianismo.

Destarte, distinções entre a peça e a representação televisiva surgem não apenas pela substituição dos objetos aplicados no castigo (alfinetes por crucifixo), mas pelo modo de apresentação da cena em que Édipo perfura os olhos, pois no período ático era praticamente inviável de se representar uma cena dessas em palco, em virtude das limitações, como falta de recursos cênicos e efeitos, o que poderia comprometer a verossimilhança; desse modo, na tragédia de Sófocles, Édipo priva seus olhos da visão nos bastidores, no quarto materno. Os espectadores conheciam a cena por meio da solução utilizada pelos tragediógrafos: a do relato feito por intermédio de um arauto ou mensageiro que descrevia todas as ações dos personagens (especialmente as de morte, assassinato, e/ou o suicídio de Jocasta seguido pelo ato de punição de Édipo) não representadas em cena para o público presente. A platéia não assistia aos assassinatos que aconteciam dentro dos palácios, mas presenciava os confrontos entre os personagens. Já na adaptação, a punição de Édipo é visualizada em cena, mas o ato, diante dos espectadores, deixa subentendida a idéia do que realmente acontece: Édipo dá as costas para a câmera, e, olhando para o Sol, golpeia várias vezes os próprios olhos.

Embora não esteja mencionado na adaptação, o fato de Édipo voltar-se para o Sol no momento de sua punição, remete-nos ao deus Hélio⁶, o Sol, o qual era conhecido como o olho que vigiava o mundo e que tudo via, mas que também tinha a função de iluminar a terra. Édipo porta-se diante do Sol para “redimir-se” de seu crime, mostrando para o “Olho do céu” que o verdadeiro assassino de Laio realmente estava cumprindo com sua própria palavra, “castrando” os olhos da visão, sem nenhum pudor. Essa punição de Édipo não é seguida pela narração de um arauto, mensageiro, e muito menos pelas intervenções do coro como acontece na tragédia de Sófocles, mas a última cena apresenta Édipo ajoelhado, com os olhos vazados, cercado por Créo, Capataz, mensageiro e outros.

40. Frente do galpão. Exterior. Dia

Correm todos para Édipo que está de joelhos, os olhos vazados. Segura ainda o crucifixo com que se feriu. Todos o cercam. Créo quer socorrê-lo quando Édipo tomba estendido no chão. Créo ajoelha-se ao lado dele, pega o crucifixo e coloca no pescoço, levantando-se a seguir. (GUARNIERI, 1988, p. 158).

A ação de Créon de pegar o crucifixo que Édipo usava e colocá-lo no seu pescoço pode significar a troca do poder, pois na tragédia sofocleana é Creonte quem sucede Édipo no trono de Tebas. Isso não está explicitado na adaptação, no entanto é o que sabemos do futuro de Édipo, que será vagar até a cidade de Colona em busca de uma morte tranqüila, para, depois, descansar no reino dos mortos (Hades).

Oedipous: an adaptation – absorption and recreation of Sofocle’s text

Abstract

The aim of this study is to analyze the tragedy Oedipus, written by Sofocles, and the free adaptation for television, written by Gianfrancesco Guarnieri and Fernando Peixoto. By approximation and detachment, it is analyzed what was preserved from the classical text in the adaptation and whether there was or not rupture concerning Sofocles’ myth, namely, the source-text. In this perspective, the reflections are turned to the adaptation, a result from the absorption of Oedipus’ myth, converted in material of recreation, having as theoretical perspective the Comparative Literature. Thus, the adaptation is analyzed with Sofocles’ source-text, verifying possible transformations of the myth (“gains and losses”) – what have changed in the story – and whether there was or not fidelity regarding the tragedy.

Keywords: Adaptation. Tragedy. Recreation. Oedipous.

Notas explicativas

- ¹ A literatura aproveita-se do manancial mítico para reproduzir-se, pois o mito, compreendido como fábula, é uma espécie de narrativa de significação simbólica e refere-se, em geral, a deuses que encarnam as forças da natureza. O mito também atenta para um caráter coletivo das narrativas que evocam os tempos heróicos, desempenhando importante papel na formação da civilização, servindo constantemente como fonte de recriação.
- ² Atitude arrogante do personagem, o qual se projeta como superior.
- ³ Monstro com cabeça de mulher, corpo de leoa e asas de rapina. Para punir o amor criminoso de Laio por Crisipo, filho de Pélops, Hera mandou o monstro contra Tebas. A Esfinge parou numa montanha próxima à cidade e passou a assolar a região devorando aqueles que não conseguiam decifrar os enigmas que propunha. Édipo foi o único que conseguiu decifrá-la, fazendo com que ela indignada se suicidasse, lançando-se do alto de um rochedo.
- ⁴ O número quatro refere-se ao quarto conjunto de imagens já apresentadas até então.
- ⁵ Nas tragédias de Eurípedes não há comprometimento de obediência servil aos deuses, em virtude do crescimento da Filosofia. Os deuses eram compreendidos como forças inexplicáveis; tudo o que o homem não sabia explicar era consolidado aos deuses. Com o progresso da Filosofia grega, começaram a surgir explicações acerca de diversas questões, assim, a crença nos deuses foi perdendo força, e acabou por refletir-se, também, no teatro grego.
- ⁶ Hélio: Sol em grego, é o deus que anda em uma carruagem que nos aparece como o sol, surgindo no Oriente, atravessando o céu, desaparecendo no Ocidente e então circundava a terra pelo rio-deus Oceano em uma grande taça. Tinha em volta da cabeça raios de luz em vez de cabelos e seu percurso pelo céu era feito num carro de fogo puxado por cavalos velocíssimos.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

_____. **A poética clássica**. Tradução Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BARTHES, Roland. **Le degré zero de l'écriture: nouveaux essais critiques**. Ed. du Seuil, 1972.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 1985.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2001.

_____. **O próprio e o alheio**: Ensaio de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CAUGHIE, John; CORSEUIL, Anelise Reich. **Estudos culturais**: palco, tela e página. Florianópolis: Insular, 2000.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Teatro de Gianfrancesco Guarnieri**: textos para a televisão: São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Debates; v. 32).

NITRINI, Sandra M. **Literatura Comparada**. São Paulo: Edusp, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1993.

_____. **Flores da escrivanhinha**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROMILLY, Jaqueline de. **A tragédia grega**. Brasília: UNB, 1998.

SÓFOCLES. **Édipo**. Tradução Agostinho da Silva. Chile: Editora América do Sul Ltda, 1988.

SOUTO, Andrea do Roccio. **A dramaturgia e sua trajetória milenar**: das Medéias clássicas à Gota d'água brasileira. São Leopoldo: Unisinos, 1998.

_____. **Édipo rei, do palco à tela**: reescrituras. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada)–Instituto de Letras, Ufrgs, Porto Alegre, 2000.

SQUIRRA, Sebastião. **Aprender telejornalismo**: produção e técnica. São Paulo: Brasiliense, 1995.

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

Recebido em 20 de julho de 2007

Aceito em 9 de novembro de 2007