MARIA RITA AGUILAR NEPOMUCENO DE OLIVEIRA

Pier Paolo Pasolini, *l'uomo arrabbiato*: um percurso para o trágico

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Fernando da Conceição Passos
Co-orientadora: Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso

CAMPINAS
2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

OL42p

Oliveira, Maria Rita Aguilar Nepomuceno de.
Pier Paolo Pasolini, l'uomo arrabbiato: um percurso para o trágico. / Maria Rita Aguilar Nepomuceno de Oliveira. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos.
Coorientador: Maria Betânia Amoroso.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Pasolini, Pier Paolo, 1922-1975. 2. Tragédia. 3. Cinema. I. Passos, Antonio Fernando da Conceição. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Pier Paolo Pasolini, l'uomo arrabbiato: a route for the tragedy."
Palavras-chave em inglês (Keywords): Pasolini, Pier Paolo, 1922-1975 ; Tragedy ; Cinema.
Titulação: Mestre em Multimeios.
Banca examinadora:
Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos.
Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.
Prof. Dr. Milton José de Almeida.
Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu (suplente)
Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus (suplente)
Data da Defesa: 19-08-2010
Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela Mestranda Maria Rita Aguilar Nepomuceno de Oliveira - RA 79302 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Presidente

Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
Titular

Prof. Dr. Milton Jose de Almeida
Titular

para Lino

Agradecimentos:

FAPESP, Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini de Bolonha, prof. Marco Antônio Bazzocchi, prof. Hervé Joubert-Laurencin, prof. Roberto Vecchi, prof. Barnaba Maj, Jaury, Maurício e Vicente Nepomuceno, Maria Luiza Fernandes, prof. Fernando Passos.

“o trágico é a irrupção do sagrado no cotidiano”

Pier Paolo Pasolini

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo levantar e analisar os aspectos trágicos do drama cinematográfico de Pier Paolo Pasolini, através da análise da sua produção artística (documentários, ficções, teatro) e também da sua vida. O primeiro capítulo apresenta a biografia do poeta, da sua formação até o início da sua atividade cinematográfica. O segundo capítulo apresenta os aspectos trágicos dos seus primeiros filmes (*Accattone*, *Mamma Roma*, *Il Vangelo secondo Matteo*, os filmes cômicos com os atores Ninetto e Totó). O terceiro capítulo expõe a sua ideia de um "teatro da palavra" e a presença dos mitos trágicos nas peças *Orgia*, *Affabulazione* e *Pilade*. O quarto capítulo expõe a sua ideia de documentário como "filme sobre um filme por fazer" e os aspectos trágicos dos filmes documentários *La Rabbia* e *Appunti per un'Orestiade africana*. O quinto capítulo desenvolve a concepção semiológica de cinema de Pasolini (o cinema como língua escrita da realidade); e também estilística (roteiro, uso do plano/contraplano, sua visão de "cinema de poesia"). O sexto capítulo articula os possíveis desdobramentos cinematográficos da tragédia como forma artística e como "estrutura de sentimento", alinhando a concepção de cinema moderno àquela de tragédia moderna. O sétimo capítulo analisa as tragédias gregas filmadas por Pasolini como ficção (*Edipo Re* e *Medea*) e a tragédia moderna filmada *Teorema*, através do levantamento de informações críticas e das evidências do trágico no cinema deste autor. Este trabalho verificou que a possibilidade de um trágico como instrumento de expressão e estrutura de sentimento se resolve em Pasolini pela poesia (a poesia media a representação do mito trágico, no teatro e no cinema). Pasolini encontra o trágico na diversidade de poeta, no escândalo da sinceridade e da autenticidade impossíveis ao homem e ao mundo "irreais" da "normalidade" "burguesa". Assim é que o trabalho apresenta e analisa a apropriação do autor dos mitos trágicos articulando-os às necessidades da estrutura de sentimento (trágica) do autor de cinema moderno de que Pasolini faz parte.

Palavras-chave: Tragédia, Pier Paolo Pasolini, Cinema

ABSTRACT

This research rises and analyses aspects of the tragedy in Pier Paolo Pasolini's work, through analysis of his artistic production (documentaries, fiction, drama) and also of his life. The first chapter presents biographic aspects of his personal trajectory until the beginning of his film activity. The second chapter presents tragic aspects of his first films (*Accattone*, *Mamma Roma*, *Il Vangelo secondo Matteo*, the comic films with the actors Ninetto and Totó). The third chapter exposes Pasolini's idea of a "theater of the word" and how the tragic myth appears on it. The fourth chapter lays out his idea of documentary as "a film about a film to be make" and analyse the tragic aspects of his documentaries *La Rabbia* and *Appunti per un'Orestiade Africa*. The fifth chapter develops Pasolini's idea of cinema; his semiological approach (the cinema as the written language of reality), as well as his personal film style (script, use of the “shot reverse shot” and his vision of the "cinema of poetry”). The sixth chapter articulates the possible consequences of the tragedy as an artistic form and a “feeling's structure" adapted to the cinematic instruments, aligning the concept of “modern cinema” with that of “modern tragedy”. The seventh chapter analyses the tragedies filmed by Pasolini as fiction (*Edipo Re* and *Medea*) and the filmed “modern tragedy” *Teorema*, gathering critical information and evidences of the tragic vision in Pier Paolo Pasolini's films. We noticed that the possibility of the tragedy as an instrument of expression and a structure of feeling for the cinema is solved in Pasolini's work by the poetry (is the poetry that mediates the author's representation of the tragic myth in his dramas and films). Pasolini finds the tragedy in his poet's condition of diversity, in the scandal of sincerity and in the authenticity inside the "unrealistic" situation of the *bourgeois* world and its “normality”. Thus the present Research analyses the author's ownership of the tragic myths articulating it to the feeling's structure (the tragic vision) of the authorisme in the “modern cinema” which Pasolini's work belongs.

Keywords: Tragedy, Pier Paolo Pasolini, Cinema.

Lista de abreviaturas das obras de Pier Paolo Pasolini:

PC1: Per il cinema vol. 1

PC2: Per il cinema vol. 2

SLA1: Saggi sull'letteratura e sull'arte vol. 1

SLA2: Saggi sull'letteratura e sull'arte vol. 2

SPS: Saggi sulla politica e sulla società

Teatro: Teatro

SUMÁRIO

Introdução

Pier Paolo Pasolini, nos limites da arte, nos limites do humano.....19

Capítulo 1

A vida e a formação do poeta.....23

1.1. Bolonha/ 1.2. Casarsa/ 1.3. Roma, dos camponeses aos subproletários/ 1.4.O início do cinema/ 1.5. O início da tragédia

Capítulo 2

Os primeiros filmes: o trágico na representação popular.....31

2.1. *Accattone* e *Mamma Roma*: a angústia popular/ 2.2. *Il Vangelo secondo Matteo*: Cristo e a História/ 2.3. Totó e Ninetto: o humor como mediação do mito trágico

Capítulo 3

Teatro de Pasolini.....39

3.1. Um teatro desesperado / 3.2. A utopia do teatro / 3.3. *Orgia* e a diversidade feita escândalo/ 3.4. *Affabulazione* e o mistério de Sófocles / 3.5. *Pilade* e a negação absoluta

Capítulo 4

Documentário de Pasolini.....53

4.1. “Um filme por um filme por fazer” e o tema da analogia / 4.2. *La Rabbia*, a contradição trágica da era das revoluções / 4.3. Orestes na África

Capítulo 5

O cinema segundo Pasolini.....75

5.1. A língua escrita da realidade / 5.2. Roteiro, trama e estilo / 5.3. O cinema de poesia: crise do herói, crise da ideologia / 5.4. Oposição entre plano-sequência e plano/ contraplano

Capítulo 6

Tragédia e cinema.....91

6.1.A tragédia clássica na Grécia antiga / 6.2. O trágico na narrativa clássica do cinema: a alteridade do herói / 6.3.O trágico moderno e o homem revoltado: a descoberta da poesia / 6.4. O trágico na narrativa moderna do cinema: a poesia da impossibilidade

Capítulo 7

As tragédias filmadas.....103

7.1. *Edipo Re* e a impossibilidade de ter consciência / 7.2.*Teorema* e a descoberta do olhar poético / 7.3. *Medea* e o resgate da experiência do sagrado

Conclusão.....135

Bibliografia geral 137

Publicações de Pier Paolo Pasolini no Brasil 142

Publicações sobre Pier Paolo Pasolini no Brasil 143

Filmografia de Pier Paolo Pasolini 144

Material audiovisual adicional 154

Introdução

Pier Paolo Pasolini, nos limites da arte, nos limites do humano

> "- É indiferente – disse Sócrates –, mas antes de tudo estejamos avisados contra uma infelicidade que poderia nos acontecer.
> - Que infelicidade? – perguntei.
> - A de nos tornarmos misólogos – respondeu – como alguns se tornam misantropos.
> - Não é possível, com efeito, que aconteça a alguém desgraça maior do que vir a odiar as discussões.
> - Ora, são as mesmas condições que produzem seja a misologia[1], que a misantropia[2] ."
> (Platão, *Fédon*[3])

Esta pesquisa, patrocinada pela FAPESP, desenvolvida dentro do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP, levou-me à Itália para pesquisar nos arquivos Pasolini da Cinemateca de Bolonha e para conhecer os seus pórticos, os temporais e as flores de Casarsa, as ruínas e os rostos de Roma. Tive a oportunidade de dialogar com pesquisadores italianos, franceses e japoneses. Foi confortante descobrir como o pensamento de Pasolini é polêmico não só aqui, enigmática contradição, viva e presente. Expus as minhas ideias para o mundo, cruzadas e exemplificadas pelas do autor e é com prazer que divido um pedaço disso com o leitor.

Este projeto começa com a análise de *Medea* na monografia de conclusão do curso de graduação em cinema da UFF. Foi uma feliz coincidência que me levou de uma tragédia grega qualquer recriada no cinema, ao autor. O que era só uma paixão por *Teorema* se desenvolveu em grandes e inesperadas proporções. Pasolini era muito mais trágico do que pensei inicialmente.

Medea era instigante, me apresentou tantos problemas, fui resolvendo aos poucos. De *Medea* até *Edipo Re* e *Appunti per un'Orestiade africana*, foi um salto, Pasolini tinha percorrido os três célebres poetas gregos Eurípides, Sófocles e Ésquilo. Das primeiras tímidas analogias entre Pasolini e a tragédia, revelaram-se profundas e inumeráveis relações. Seus versos, dramas, filmes e documentários; sua

[1] Misologia: neologismo para o horror ao raciocínio, às ciências e às palavras. Misólogo: aquele que é inimigo da cultura, nutre ódio às ideias

[2] Misantropia: ódio ao ser humano ou à humanidade em geral. Misantropo: antônimo de altruísta ou filantropo.

[3] *In* PASOLINI, 1982, p. 161

pessoa, seu país e tempo. Tudo instiga e apaixona porque cresce. Depois do enigma dissolvido, abrem-se sempre novos enigmas.

Mas a criação e a individualidade de um autor são puro mistério. E definir o mistério por trás da criação de um autor, arrogância. Neste trabalho exponho os resultados, para mim surpreendentes, dos inúmeros encontros de Pasolini e a tragédia, com a tentativa, nem sempre satisfeita, de expandir do universo autoral de Pasolini para o do cinema como instrumento expressivo de forma geral.

As implicações trágicas da narrativa cinematográfica de Pier Paolo Pasolini, suas reconfigurações do mito grego e das formas e concepções do trágico humano, testemunham uma teoria desdobrada em prática poética. A tragédia moderna, que acumula divergências históricas na literatura clássica, quando atualizada para o cinema, impõe outras indagações: a tragédia no cinema é o "limite do drama"?[4] Existe uma produção cinematográfica que possa ser caracterizada como trágica para além do conteúdo de "drama trágico"? Existe um trágico cinematográfico?

No discurso de Pasolini para o experimentalismo no cinema, procurei o recurso narrativo que caracterizasse a produção cinematográfica de autor como trágica. Os pressupostos da tragédia moderna em Pasolini condicionam também as especificidades narrativas, estilísticas e os fatores sociais do trágico no cinema de autor: a nostalgia do clássico, a crise do racionalismo ideológico, a metafísica da revolta.

O capítulo um aborda os aspectos biográficos: da formação em Letras na universidade de Bologna até o início da atividade de poeta e crítico literário; as atividades como professor e marxista em Casarsa; para, em Roma, iniciar a atividade cinematográfica.

O capítulo dois aborda as primeiras obras cinematográficas do autor, *Accattone* (em português *Desajuste Social*) e *Mamma Roma* (em português idem, *Mamma Roma*) e sua inspiração nacional-popular; *Il Vangelo secondo Matteo* (em português *O Evangelho segundo São Mateus*) e as relações entre Cristo e a História; a fase humorista com a dupla Ninetto e Totó; até a virada de 1966 que o conduz à representação do mito trágico.

[4] No limite da pergunta "por que razão?", que orienta o autor dramático, aparece o trágico. (STAIGER, 1975)

O capítulo três aborda a experiência de drama teatral do autor, reconhecendo a origem dos mitos trágicos que florescem em seus dramas cinematográficos, na obsessão pela experiência do sagrado e da transgressão, da diversidade e do conflito geracional, dentro do seu "teatro da palavra".

O capítulo quatro aborda a concepção de Pasolini de documentário: o conceito de "filme por um filme por fazer" (entre a ficção e o documentário), a representação etnográfica do Terceiro Mundo e a análise dos documentários *La Rabbia* (em português *A Raiva*) e *Appunti per un'Orestiade africana* (em português *Apontamentos para uma Oréstia africana*) que caracteriza o uso da câmera como instrumento de luta política.

O capítulo cinco apresenta a semiologia de Pasolini em relação ao processo criativo das ficções: sua concepção de estilo, sua opção pelo uso do plano e contraplano, sua ideia de um "cinema de poesia", resposta formalista à impossibilidade de analisar racionalmente os conflitos dramáticos do seu tempo.

O capítulo seis localiza a permanência e a transformação da ideia de tragédia antiga na modernidade, na relação com a forma artística do drama cinematográfico e como "estrutura de sentimento", grega e moderna, ligada às "condições sociais e psicológicas precisas".[5] Com o intuito de fundamentar teoricamente a relação entre o cinema de autor e o trágico moderno para a análise das tragédias filmadas como ficção pelo autor.

O capítulo sete analisa a adaptação das tragédias cinematográficas de ficção de Pasolini de forma cronológica: o conflito geracional e a sublimação da fatalidade pela poesia em *Edipo Re* (*em português Édipo Rei*), em 1967; o sagrado moderno e a sua função poética em *Teorema*, em 1968; e a paixão carnal como substituição à ideia de sagrado antiga em *Medea* (em português *Medeia, a feiticeira do amor*), em 1969.

Com esta estrutura, visamos encontrar uma representação do trágico em domínio formal e temático como exposição da revolta moderna do autor em sua representação dos problemas do seu tempo. Evidenciando as contradições vividas em sua experiência pessoal, Pasolini traduz em diferentes formas

[5] "A expressão de um tipo particular de experiência humana, ligada a condições sociais e psicológicas definidas" (VERNANT, 1999, p. 8).

de expressão (cinema, teatro, poesia) seu sonho de classicismo e humanismo no meio do furor passional da era das revoluções de que foi testemunha.

A raiva do autor, *l'uomo arrabbiato*[6], é a passionalidade que institui sua condição de poeta, de quem está no mundo por estoicismo e faz filmes e escreve poesias por prazer, *abgioia*[7], um misto de alegria e dor que produzem um destaque do poeta da realidade – e em vez de retirar o "amor à vida, acrescenta"[8], como se tocado pela flauta dos sátiros de Dionísio. O poeta, encantado pelo "deus que não consola" da modernidade, soa sua trombeta da razão, e seus limites, em uma elegia sem nenhuma utilidade senão a de metaforizar o horror e a beleza do mundo irrompendo, trágicas, no cotidiano.

Por isso Pasolini distinguia: contestação de revolução; raiva de revolta histórica "útil"; o revoltado do revolucionário. O revoltado é aquele que não se adequou a nenhuma "raiva catalogada", não cedeu à voz da esperança e mantém a tensão do desespero na sua relação afirmativa com o mundo como o herói grego, ele tem o corpo na luta e é consciente. A sua revolta contra o mundo, justifica-se em seu profundo amor à vida. Diferente de quem assume outra forma de moralismo, "e em vez de ter às suas costas os dogmas católicos do conformismo burguês, tem os dogmas da ideologia marxista".[9]

---

[6] Homem *arrabbiato* é como o próprio autor se define em entrevista a Giorgio Bocca. *L'arrabbiato sono io*. ***Il Giorno***, 19 julho 1966 (PASOLINI, SPS, pp. 1.590-1.596). E também como homem *arrabbiato*, ele se declara no documentário de 1966 – e é traduzido para o francês como homem *enragé* no documentário *Pasolini l'enragé*, de Jean-André Fieschi, 1966. Em português a tradução para o homem *irritado* carece de substância intelectual que o conceito pressupunha em Pasolini, por isso traduzimos por o homem revoltado, incluindo assim a história da revolta de Albert Camus (CAMUS, 2008) a que acreditamos iluminar o pensamento e a obra de Pasolini. Ainda que o livro seja traduzido para o italiano como *L'uomo in rivolta.*

[7] *Abgioia*, conceito pasoliniano para a tomada de posição poética e política de vitalidade*, in Pasolini l'enragé*, 1966. "A mesma alegria apesar da fome, do cansaço, do medo que Pasolini define como *abgioia*, mistura de dor e jogo, expressão física da irrenunciabilidade da vida dentro da tragicidade da existência" HUBERMAN, Didi, *Abgioia. Danser l'affrontement*. Conferência *Pasolini/ De Martino: scienza dei gesti e danza dei conflitti*, Roma, Villa Medici, 20 fev. 2010, *in* MATTAZZI, Isabella. *Luce, buio. Didi-Huberman, Una allegoria politica rischiarata dalle lucciole*. ***Il manifesto*****,** 20 fev. 2010.

[8] PASOLINI, SPS, p. 96

[9] PASOLINI, SPS, p. 96

Capítulo 1

A vida e a formação do poeta

1.1.Bolonha

> ""Para Roberto Longhi, a quem devo minha 'fulguração figurativa' ""
> (abertura de *Mamma Roma*, PASOLINI, PC1, p.153)

Pier Paolo Pasolini nasceu na cidade de Bolonha, província da Emília-Romana, no norte da Itália, em 5 de março de 1922. Seu pai era militar, sua mãe professora. Passou a juventude na "cidade dos pórticos", apesar das inúmeras mudanças consequentes do trabalho do pai. E das inúmeras férias na cidadezinha da família materna, Casarsa della Delizia, *paesino*[10] de temporais e flores, que o familiarizou com os camponeses e a natureza, exilou a família durante a guerra, quando Bolonha foi bombardeada.

Pasolini pensou em ser pintor e crítico de arte na juventude[11]. Exerceu a pintura de forma apaixonada, influenciando a construção imagética dos seus filmes[12], o que Pasolini denomina "fulguração figurativa" (materialização "fulminante" da visão estética, representação imagética). As aulas de História da Arte com o mestre Roberto Longhi e sua projeção de fotografias em branco e preto de detalhes dos quadros de autores de diferentes "mundos formais" têm influência definitiva na atividade de crítico da estilística na literatura.[13]

A intenção inicial era formar-se em história da Arte com o professor Roberto Longhi, mas a guerra o fez perder os manuscritos com a proposta de um estudo sobre a "pintura italiana de hoje".[14] A tese de graduação do jovem Pier Paolo se intitulou: "Antologia da lírica Pascoliana"[15] e foi apresentada ao

[10] Em português: vilarejo.

[11] NALDINI, 2001, p. LXI

[12] Entre as influências mais diretas estão: Piero della Francesca, Giotto (a quem dedica um episódio em *Il Decameron*), Caravaggio e os maneiristas Pontormo e Rosso Fiorentino (recriados em *La Ricotta*).

[13] Ocasionalmente escreve também textos críticos sobre a pintura, e sua estilística para o cinema. O seu trabalho de crítico de literatura foi mais reconhecido, como veremos a seguir.

[14] "Em 12 de agosto [1942] Pasolini escreveu de Casarsa para Longhi pedindo-lhe orientação na tese de graduação, propondo três hipóteses de pesquisa: "a Monalisa Nua [de Salai e de Da Vinci], Pomponio Amalteo [pintor veneto que vive e morre no Friuli], ou a pintura italiana de hoje (a que já estou bem preparado, de forma aprofundada e quase apaixonada)". Longhi, que provavelmente compreendeu muito bem as inclinações do aluno, o aconselha a terceira hipótese, suscitando a reação entusiasmada de Pasolini". TRENTO, Dario *in* FERRARI, Davide *et al.*, 1998, p. 61 e também *in* NALDINI, 1989, p.45)

[15] Estes comentários são retomados no ensaio de abertura da revista *Officina*, em 1955, e nos ensaios da segunda parte de *Passione e Ideologia* – "de Pascoli aos neo-experimentais".

professor Carlo Calcaterra[16] em 26 de novembro de 1945, data do seu diploma de Letras.

1.2. Casarsa

Casarsa era apenas o lugar das férias, mas com os bombardeios, em 1943 a família Pasolini se transferiu para lá. A guerra também chegou ali, e as crianças do vilarejo rural ficaram sem escola. O pai foi para a África, onde é preso político dos ingleses. O irmão foi para a guerrilha, onde morreu assassinado. Pasolini e a mãe se transferiram para um outro vilarejo, Versuta, onde improvisaram uma pequena escola em casa. A mãe Susanna ensina os menores e o filho Pier Paolo, os maiores. Em 1948 Pasolini se torna professor de Letras na escola média de Valvasone, perto de Casarsa.

Neste período, estuda, pinta e escreve muito – poemas, contos, cartas... Nos romances póstumos *Atti impuri* e *Amado mio*, relata as primeiras experiências homossexuais. Publica o seu primeiro livro, *Poesie a Casarsa*, todo composto em dialeto, em 1942. Em 1945 funda a Academia de Língua Friulana.[17] A experiência do dialeto friulano, vivo na cultura camponesa, se faz poesia e militância.

Entre 1942 e 1943, Pasolini se torna redator-chefe da revista organizada pela faculdade *Il Setaccio*. Com os amigos da universidade planeja uma revista *Eredi* que "deveria representar a continuidade da poesia clássica filtrada pela poesia moderna de Ungaretti, Montale, Sereni"[18]. O anti-fascismo de Pasolini começa a tomar forma nestas experiências de crítica literária, mas ainda não é uma leitura política e histórica para toda a sociedade.

Em 1946, no artigo publicado no jornal *Libertà*, o legado do decadentismo[19] é compreendido na

[16] Introdução de BAZZOCCHI, *in* PASOLINI, 1993.

[17] A "Academiuta di lenga Furlana" foi dedicada ao irmão morto no mesmo ano, Guido, e foi construída pelo pai que retorna da África, sobre a parte da casa que se encontrava em ruínas pelos bombardeamentos que a atingiram. A Academia teve também uma revista ("Stroligùt", em português algo como "enluarado") e uma atividade de militância regionalista.

[18] *Eredi*, em português: herdeiros. A revista não sai pela restrição do governo ao uso de papel, consequente da escassez da guerra. Os amigos que compunham a ideia, Francesco Leonetti, Roberto Roversi, Luciano Serra, se reunirão na revista *Officina*, em 1955 (SERRA *in* NALDINI, 2001, p. LVIII)

[19] O conteúdo por trás da forma artística de tantos "decadentes", enumerados por Pasolini como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Kierkegaard, Freud... representam a luz "desta nova civilização excessivamente consciente, desesperada, mas não menos apta a sugerir um novo sentido da dignidade humana". E o nome decadência não espelharia a verdade: "jamais em toda história do espírito humano foi verificada tanta coragem, levada às extremas consequências, tanta impetuosa coerência de indagação interior, e, por fim, tanta audácia em suportar a ruína feita dentro de si mesmo, por si mesmo" (Artigo *In margine all'esistenzialismo*, PASOLINI, SPS, p. 30)

"recuperação do mundo histórico", em que a "surda e insustentável consciência da impotência da condição humana" se resolve através da poesia. Contaminado pelas leituras de Proust e Rimbaud,[20] o jovem intelectual Pasolini equivale decadentismo e existencialismo.[21] O "dever" das jovens e futuras gerações seria recuperar o materialismo, " fonte mais verdadeira e profunda da nossa condição de homens modernos", e historicizar o decadentismo.[22]

O "Narciso doente"[23] só se cura em 1948, quando é nomeado secretário da célula do Partido Comunista Italiano (PCI) de Casarsa. Na revista *Officina*, de 1955, composta pelo mesmo grupo de amigos que planejou a revista *Eredi*, o historicismo das leituras de Benedetto Croce e Antonio Gramsci inspiram a releitura do espírito do decadentismo do século anterior: esperanças na racionalidade da História, na memória da Resistência de 1944[24] e na atuação no PCI – de quem é representante em congressos em Paris e Moscou.

1.3. Roma: dos camponeses aos subproletários

> "A federação do PCI de Pordenone deliberou em 26 de outubro a expulsão do Partido do Doutor Pier Paolo Pasolini de Casarsa por indignidade moral. Inspirada pelos fatos que determinaram um grave procedimento disciplinar do poeta Pasolini, pelas destrutivas influências de certas correntes ideológicas e filosóficas de Gide, Sartre e outros tantos exaltados poetas e literatos, que querem passar por progressistas, e que na verdade refletem os aspectos mais destrutivos da geração burguesa".
> (***L'Unità***, 29 de outubro de 1949)

> "... compreendam bem que falar de desvio ideológico é uma estupidez. Apesar de vocês, continuo e continuarei comunista no sentido mais verdadeiro do termo"

[20] A descoberta de Rimbaud pela leitura do seu poema "Bateau Ivre", em 1939, no último ano da escola, marca a trajetória do poeta.

[21] "Então os existencialistas deveriam, do nosso ponto de vista, recuperar aos olhos de seus contemporâneos o materialismo que foi apenas provisoriamente superado por uma reação do idealismo com Croce, e que ao contrário continua sendo a fonte mais verdadeira e profunda da nossa condição de homens modernos" (*Ibidem*, p. 31)

[22] "Não penso no materialismo tornado moda insolente e amena, cujas imagens estão nas fotografias dos velhos jornais. Penso no materialismo que consentiu o progresso científico incrível deste século, pelo qual o mundo mudou realmente diante dos olhos dos vivos e cujas dúvidas ocasionais devem estar apenas no passado; penso no materialismo que inventou a filologia e a glotologia, ampliando infinitamente o campo das indagações históricas e literárias, abrindo mundos desconhecidos como o mundo do romance; penso no materialismo que destruiu os mitos da religião, colocando o cristianismo dentro do limite de uma alta e inelutável necessidade humana; penso no materialismo que tornou possível Marx e as teorias sociais" (*Ibidem*, p. 32)

[23] *Ibidem*, p. LXXII

[24] "Quando o mundo vivia ainda 1944 e devia ainda renascer (...)/porque vivi em 1944 , e sei" (Poema "Il piagnisteo di cui parlava Marx" (o lamento de que falava Marx), PASOLINI, 1976, p.83)

(PASOLINI in GERARD, 1981, p. 21)

Em janeiro de 1950 Pasolini foi expulso do Partido Comunista por acusação de exploração sexual de menores. Ele perde o trabalho de professor de literatura na escola média de Valvasone. Foge para Roma com a mãe em uma manhã de inverno "como num romance."[25]

Os primeiros tempos romanos são sem dinheiro ou trabalho. A renda surpreendentemente baixa choca mãe e filho. A mãe trabalha nos serviços de uma casa de família no gueto judeu romano, onde Pasolini aluga um quarto. Depois de um ano, em 1951, consegue uma vaga como professor em escola média privada no bairro de Ciampino. Eles se transferem para a distante periferia de Rebibbia, uma das *borgate*[26] da periferia de Roma, quando chega também o pai, Carlos Alberto, que doente e alcoolizado, já não exerce autoridade sobre a família. A periferia foi uma necessidade, só mais tarde percebe a importância desses anos de sofrimento, nasce o homem cívico e consciente da sua identidade social,[27] dá-se a aceitação e maturidade da sua opção sexual.

Em 1955, Pasolini publica *Ragazzi di Vita* (em português *Meninos de Vida*), romance ambientado na *borgate* de dona Olympia[28] em que as personagens, meninos de vida, são representadas sem mediação psicológica.[29] Acusado de "caráter pornográfico", o livro foi censurado e depois liberado, além de receber críticas da direita e da esquerda.[30] Mais um escândalo, mais um processo judiciário, depois daquele que o trouxe a Roma, absolvido por falta de provas.

O poeta dialetal transferiu seu idílio poético do dialeto friulano para o da gíria e do dialeto romanesco;

---

[25] "vivi aquela página de romance, a única da minha vida: o resto, vivi dentro uma lírica, como todo obsessivo" (Poema "Poeta delle ceneri" *in* PASOLINI, 1993, p. 2.061)

[26] Periferias feitas ou de barracas ou de grandes conjuntos habitacionais construídos pelo governo fascista nos anos 30

[27] "Ah, dias de Rebibbia/ que eu acreditava perdidos em uma luz/ de necessidade e que agora sei assim livres! (…) alegre, violento, revolucionário/ no coração e na língua. Um homem florescia" – ele escreve em 1957, no poema "Il pianto della scavatrice", em *Le ceneri di Gramsci*, para os dias do "exílio" na periferia (PASOLINI, 1999, pp 35-36).

[28] Dona Olympia fica em Monteverde, bairro que conhece por frequentar a casa de Attilio Bertolucci e para onde se transfere com a mãe em 1959, depois da morte do pai e do reconhecimento profissional

[29] "O elemento que define as protagonistas dos romances romanos [de Pasolini] é a total ausência de vida interior, ou então o florescer de poucos sentimentos elementares na consciência (…) uma humanidade primitiva, composta apenas de força física, em que os comportamentos são ditados por necessidades elementares (a fome, a sexualidade), sem que tenham nunca uma elaboração mental. Parecem ter recentemente se diferenciado da paisagem de entulho, lixo, ferro-velho e objetos usados que os circundam e de que estão ávidos para vender e ganhar com eles qualquer coisa." (BAZZOCCHI, 2009, pp. 15-16)

[30] "Pasolini foi obrigado a afrontar a ferocidade com que atacaram o romance a imprensa fascista, católica-negra, intelectual, acadêmica, e também as reações dos amigos comunistas" (NALDINI, 2001, p. LXXXIII)

da religião camponesa para a subcultura das *borgate*. O episódio do resgate da andorinha pelos meninos camponeses no lago friulano do Pacher[31] é transcriado em Roma.[32] O amado Friuli queima ao sol meridional: o lago do Pacher se torna o famoso rio romano Tevere e o tímido camponês Erio que salva a andorinha, o menino de vida romano Riccetto, protagonista de *Ragazzi di Vita*. A transposição é um exemplo da fundamental coincidência dos dois universos na vontade estética do autor[33] e serve ao poeta marxista de oposição à cultura burguesa.

Com a ajuda de Attilio Bertolucci, assina o contrato editorial para a curadoria de uma antologia da poesia dialetal que será publicada em 1955.[34] Quando publicados *Ragazzi di Vita*, 1955, e o livro de poesias *Le Ceneri di Gramsci*, 1957, Pasolini é reconhecido pela crítica e pelo público. Não demora a se tornar entre os intelectuais romanos mensageiro poético da periferia: conhece sua realidade, seu dialeto e tem muitos amigos.

1.4. O início do cinema

Pasolini inicia sua experiência cinematográfica como roteirista e ajudante de diálogos e argumentos nos filmes de Mauro Bolognini, Mario Soldati, Federico Fellini, entre outros. Como diretor estreia com *Accattone*, em 1961, e tem como assistente de direção Bernardo Bertolucci, o jovem filho do poeta e amigo Attilio Bertolucci.

Para ajudar no orçamento, Pasolini se cadastra no sindicato dos figurantes dos estúdios *Cinecittà* e, depois de esperar dois meses, trabalha como figurante por duas noites.[35] Tornar-se cineasta é um dos desejos da juventude em Bolonha impossibilitados pela guerra.[36] A presença de elementos cinematográficos na sua narrativa dos anos 50 reflete essa antiga paixão pelo cinema, por exemplo nos

---

31 O conto "La rondinella del Pacher", depois recolhido na coletânea de escritos friulanos *Un paese di temporali e primuli* (PASOLINI, 1993)

32 Primeiro no conto "Il ferrobedò" e depois no encerrramento do primeiro capítulo de *Ragazzi di Vita*

33 SICILIANO, 2005, p. 44

34 Com o título *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare* (PASOLINI, 1992)

35 NALDINI, 2001, LXXX

36 "Quando tinha a idade de vocês e estudava em Bolonha, amava muito o cinema e tinha a ideia de vir estudar aqui mesmo no *Centro Sperimentale*. Depois veio a guerra e eu tive que renunciar. A minha paixão pelo cinema é um dos elementos de formação cultural biográfica mais importantes e é toda uma vida que penso no cinema." (PASOLINI, PC2, p. 2847);"quando garoto pensava em ser diretor. Depois esqueci...teve a guerra no meio, e tantas daquelas coisas, que esqueci. A primeira vocação para fazer cinema foi renunciada tantos anos; e por acaso ele voltou na minha vida, a velha paixão renasceu, e eu pude realizá-la..." (PASOLINI, PC2, p. 2.803)

trechos: a cena erótica de *Amado mio* (em português *Amado Meu, precedido de Atos impuros* PASOLINI, 1982, p. 178),[37] o conto "Studi sulla vita di Testaccio" (PASOLINI, 2005, p.80) e o capítulo de *Ragazzi di Vita*, "Il bagno sull'Aniene" (PASOLINI, 1976, p. 159).[38]

Em 1954 começa a elaborar roteiros de cinema. O envolvimento com a roteirização se dá através da parceria com Giorgio Bassani na elaboração do roteiro de *La Donna del Fiume*[39], 1954, dirigido por Mario Soldati, e também de *Il Prigioniero della Montagna*, 1955, dirigido por Luis Trenker.[40] Escreveu os textos dos documentários *Manon Finestra 2*, 1956, e *Grigio*, 1957, de Ermanno Olmi; dos curtas-metragens *Ignoti alla città*, 1958; *Stendalì*, 1960; *La canta delle marane*, 1961, de Cecilia Mangini; e *Il Mago*, 1958, de Mario Gallo – para quem faz argumento e roteiro do longa *Caschi d'oro*, 1960.

Colaborou em roteiros que permanecem inéditos, entre eles a adaptação cinematográfica de *I promessi sposi*, de Manzoni, em 1960, e *Viaggio con Anita*, 1957-1958, escrito junto com Fellini[41] – para quem além de escrever os diálogos da prostituta Cabíria, *Le notti di Cabiria*, 1957, colaborou no roteiro de *La Dolce Vita*, 1960, com Sergio Citti – não citado nos créditos. Ajudou nos diálogos italianos do filme de Charles Vidor de 1958, *A farewell to arms*, com Cesare Zavattini. Em 1959 elabora argumento e roteiro de *La notte brava*, e colabora em *Marisa La Civetta*, 1957, *Giovani Mariti*, 1958, *Il Bell'Antonio* e *La Giornata Balorda*, 1960, todos dirigidos por Mauro Bolognini.

As colaborações de roteiro e argumento são intensas em 1960: *Morte di un amico*,[42] Franco Rossi, 1960; *La lunga notte del'43*, Florestano Vancini, 1960; *Il carro armato dell'8 settembre*, Gianni Puccini, 1960; *La ragazza in vetrina*, Luciano Emmer, 1961; ajuda nos diálogos do filme de Carlo Lizzani, *Il Gobbo*, 1960 – citado nos créditos apenas como ator, experiência que irá repetir em

---

37 Pasolini descreve uma cena erótica nos últimos momentos da aventura de seus personagens. Na sala de projeção, a paixão proibida, o corpo gigante de *Gilda* e os gritos de "cuidado senão cai o botão!" Rita Hayworth tira as luvas lentamente e o amado Desiderio anuncia a decisão de entregar-se por fim ao amigo Iasis. O cinema adquire aspecto épico dos desejos (bárbaros, objetivos, corporais, sensuais) que depois o poeta definirá como seu caráter ineliminavelmente *irracional*. (PASOLINI, 1982, p. 178)

38 "São cenas visuais, figurativamente cinematográficas." (PASOLINI, PC2, p.2.847).

39 Roteirizado por: Antonio Altoviti, Giorgio Bassani, Basilio Fanchina, Mario Soldati, Florestano Vancini e Pier Paolo Pasolini.

40 O escritor e amigo Bassani será também a voz *off* do documentário poético *La Rabbia*, de 1963. Ver capítulo 4.2.

41 Em *Accattone*, o produtor seria Fellini, que estava abrindo uma produtora, a Federiz, e buscava projetos de amigos. Mas as primeiras imagens não o agradaram e Pasolini mudou para Alfredo Bini, com quem manteve a parceria até *Edipo Re*, 1967. (SICILIANO, 1995, p. 228) O roteiro inédito "Viaggio di Anita", escrito a quatro mãos, está para ser publicado pela Cinemateca de Bolonha.

42 "Que era praticamente uma obra minha."(PASOLINI, PC2, p. 2.848).

Resquiescant, 1967, do mesmo diretor; e, também sem receber os créditos, ajuda no roteiro de *La ragazza con la valigia*, Valério Zurlini, 1961.[43]

Estas colaborações constituíram a formação cinematográfica de Pier Paolo Pasolini. Ainda que nunca tivesse dirigido nenhum filme no momento da realização de *Accattone*, em 1961, dizendo-se totalmente leigo quanto à técnica cinematográfica (lentes, plano-contraplano, *plongée*, panorâmica...), já tinha participado da confecção, indireta, de 28 filmes, entre roteiros de produções nunca filmadas e textos para curtas-metragens e documentários.[44]

Quando decide filmar *Accattone*, influenciado pelas ideias gramscianas de nacional-popular, busca "um diálogo mais amplo"[45] com a sociedade . A técnica cinematográfica possibilita o fim da "prisão simbólica" da linguagem escrita, e suas "metáforas ineliminâveis".[46]

1.5. O início da tragédia

Além de crítico literário e diretor de cinema, Pasolini escreve críticas nos jornais. De 1960 a 1965, na coluna *Dialoghi con Pasolini*, e de 1968 a 1970 no jornal *Il tempo*[47] em um movimento de "relação contraditória com um destinatário coletivo conscientemente predeterminado", até a gradual "aceitação consciente da crise na qual vive e com a qual se confronta sozinho",[48] a coletânea de escritos corsários[49] recolhe as intervenções mais radicais do autor, no jornal *Corriere della Sera* entre 1973 e 1975, ano de sua morte.

Já em 1965 questiona a luta política institucional e tem o "corpo na luta". O marco para o fim da perspectiva institucional é o 1966, ano de escrita de suas tragédias em verso e em que o povo, personagem de *Uccellacci e Uccellini* (em português *Gaviões e Passarinhos*), come a personagem do corvo – que é o intelectual marxista, a consciência histórica e materialista. No verão de 1966, viaja para

[43] As informações de sua filmografia foram retiradas do anexo de *Pasolini per il cinema*, vol. 2.
[44] Porém, Pasolini declara o contrário: "Antes de *Accattone*, tinha escrito quatro ou cinco roteiros, sendo alguns trabalhosos." (PASOLINI, PC2, p. 2.848).
[45] "Quis inaugurar um diálogo mais vasto, visto que um romance na Itália hoje atinge, otimistamente, cem mil pessoas no máximo (...) mais popular." (PASOLINI, PC2, p. 2.803).
[46] A semiológica crítica do cinema como língua escrita da realidade é apresentada no capítulo 5.
[47] Publicadas com o título de *Le Belle Bandiere* (PASOLINI, SPS).
[48] Prefácio de Gian Carlo Ferretti para a publicação em livro dos escritos corsários. (PASOLINI, 1982, p. 11).
[49] *Scritti Corsari* (PASOLINI, SPS).

os Estados Unidos, conhece a nova esquerda, os *beatniks*, Ginsberg, o que influencia a mudança de perspectiva.

Nos anos de chumbo do pós-guerra italiano, Pasolini não teme as forças de oposição, não restringe temas, ambientes ou interlocutores, atuando como poeta cívico na opinião pública. Grandes e pequenos jornais, e também a televisão (que odiava como toda cultura de massa) foram veículos das ideias do autor, que recusa totalmente o consenso, e agride o que ainda havia de "sentimento progressista" nos intelectuais e leitores de esquerda.

Quando destruídos os mitos da História e da Revolução, destrói-se um mundo – que "só quem viveu 1944" conhece. O paradoxo do intelectual nascido em 1922, e que viveu a esperança concreta de uma Itália socialista, era um homem maduro em 1968. Os ensaios, contra o aborto, o divórcio, pela abolição da escola média e da televisão estão entre as polêmicas célebres dos escritos corsários.[50] Os versos perdiam a rigidez estilística que a técnica cinematográfica adquiria e ganha tempo e intensidade na vida do poeta – ainda que a poesia, o ensaio, a narrativa e a crítica permaneçam. O intelectual encontra na tragédia a elevação da pesquisa ideológica à busca da verdade, diante de um mundo transformado.

Entre filmes, peças, romances e poesias, sua vida floresceu pessoal e publicamente como legado poético trágico que fala através de si: sofrimento, contradição e glória. Das páginas de política e cultura para as páginas de *gossips*, Pasolini termina sua intensa vida pública na capa do jornal: com a imagem do seu corpo massacrado.[51] Escreve um capítulo do seu grande poema de ação, de sua poesia vivida, como vítima e protagonista da própria tragédia – de grandes forças em oposição incapazes de esgotamento.

[50] Tal postura culmina com o caracterizar-se reacionário ele mesmo através da autorresenha da publicação do seu penúltimo livro de poemas, *Trasumanar e Organizzar* – porque como poeta já não o liam.

[51] O poeta é assassinado em setembro de 1975, em circunstâncias ainda obscuras. A possibilidade de crime político até hoje mobiliza os movimentos sociais e a mídia para a reabertura do processo judicial, arquivado.

Capítulo 2

Os primeiros filmes: o trágico na representação popular

2.1. *Accattone* e *Mamma Roma*: a angústia popular

> "a piedade deles em serem impiedosos,
> a força deles na leveza,
> a esperança deles em não ter esperança"
> (Le regole di un'illusione, *Mamma Roma*)

"Accattone", em português "mendigo",[52] é uma personagem psicologicamente árida como é árido o seu ambiente[53], limitada a vítima da falácia moral e física das *borgate* romanas do pós-guerra, o pessimismo e a tragédia são o destino da personagem.[54] Enquanto Accattone vive entre barracas de uma periferia rural, Mamma Roma[55] vive em modernos centro-habitacionais, do início do aburguesamento da periferia romana. Na narração da vida de Accattone, em seus episódios encadeados até a morte banal e sem *clímax* por atropelamento, Pasolini foi acusado de "falta de engajamento" por fascistas e comunistas, como em *Ragazzi di Vita*.[56]

Em *Mamma Roma*, 1962, o conflito é dramático; em *Accattone*, 1961, o conflito é representado sem sentimentalismo, de forma mais épica.[57] Ao contrário de Accattone, Mamma Roma vive um conflito

---

52 Dicionário Garzanti: "*Accattone*: quem pratica *accattonaggio*; quem vive de esmola."

53 O primitivismo da psicologia de Accattone seria também fruto de uma primeira impossibilidade técnica do diretor em estruturar um conflito maior à sua personagem em sua primeira experiência na direção.

54 "O sentido de pessimismo, de tragédia, de insolubilidade presente no filme, deriva provavelmente do período em que o escrevi, o período do fascismo tambroniano, em poucas palavras." (PASOLINI, PC2, p. 2.808) "*Accattone* nasceu em um momento de desconforto , isto é, durante o verão do governo Tambroni, e por isso em certo sentido *Accattone* é uma regressão em relação à *Una vita violenta*." (*Ibidem*, p. 2.851).

55 A personagem Mamma Roma, interpretada por Anna Magnani, lembra muito a Magdalena de *Belissima*, 1951 dirigido por Visconti, interpretada também por Anna Magnani no papel da mãe desesperada pela ascensão social dos filhos.

56 Nesse sentido a personagem é mais próxima ao Riccetto de *Ragazzi di Vita*, que ao Tommaso de *Una Vita Violenta* – ainda que o desenvolvimento narrativo da relação de Accattone com Sirena se baseie nas peripécias do romance nacional-popular de 1959, adaptado para o cinema com ajuda de Pasolini no roteiro e dirigido por Paolo Heusch e Brunello Rondi em 1962, com Franco Citti como protagonista: "*Accattone*, do ponto de vista ideológico, é um passo para trás, um leve retorno na direção de *Ragazzi di vita*: um romance de pura denúncia, sem uma solução afrontada de maneira explícita." (*Ibidem*, p. 2.808); "*Una vita violenta* nasceu nos anos cinqüenta antes da crise stalinista, isto e, quando ainda havia esperança, assim como tinha se configurado com a Resistência e no imediato pós-guerra, era ainda viva, era um fato real, que tornava viva e real a perspectiva de *Una vita violenta*, isto é, a passagem de Tommaso Puzzilli através de fases contraditórias, do puro fascismo à tentação da vida pelo bem democrata cristã, e finalmente ao comunismo."(*Ibidem*, pp. 2.851-2.852).

57 Em *Mamma Roma* "as personagens são mais destacadas do ambiente, porque se trata de um filme que se internaliza um pouco mais nas almas, ainda se estas almas são confusas e não podem dar conta de indagações psicológicas muitos complicadas"; ""*Accattone* é um filme mais 'épico', mais 'representado'."" (*Ibidem*, p. 2.824)

interior, de ordem moral, ainda que de ordem primitiva,[58] através de sua lucidez trágica: "Se eu fosse nascida em um mundo diferente, se meu pai tivesse sido diferente, minha mãe diferente, o meu ambiente diferente, provavelmente eu também teria sido diferente."[59] Pasolini representa como paixão (*pathos*) o conflito entre a vontade e a norma social, do povo frente aos novos e impositivos "valores burgueses".[60]

O poeta dialetal compreendia no popular o sentimento religioso e a capacidade de rir e dançar. O popular vem da tradição, não é propagandista, paternalista ou pedagógico. A angústia do cristianismo primitivo (das culturas tradicionais, meridionais, italianas, "pré-históricas" como os cantos fúnebres da Calábria[61]), se cruza à angústia existencialista "historicamente determinada."[62] Pasolini traça na angústia do subproletário um paralelo à "angústia existencialista burguesa".

A representação do povo torna-se mais complexa do que a do cinema neorrealista italiano. O universo popular de Pasolini não representa a "esperança" das peças de Zavattini e De Sica, mas o "desespero" existencialista. A influência da narrativa clássica do cinema (da construção ficcional amarrada à decupagem do roteiro, não-naturalista, figurativa e épica[63]) é maior do que a da narrativa neorrealista (da crônica documental, fotográfica e lírica[64]).

Pasolini relaciona a experiência de realidade do povo ao sentimento existencialista de "creaturalidade"[65]. O "creatural" é a presentificação do "outro" que tem como produto imediato a

[58] "O que mais interessa no filme é o desenvolvimento de um debate moral, ainda que de forma rústica, dentro destas almas." (*Ibidem*, p. 2.824).

[59] "Certo, a responsabilidade provavelmente é minha, aquele padre tinha razão, porém se eu fosse nascida em um mundo diferente, se meu pai tivesse sido diferente, minha mãe também diferente, o meu ambiente diferente, provavelmente eu também teria sido diferente."(*Ibidem*, p. 2.821).

[60] "Os operários surpreenderam os burgueses, não só por representarem sua má consciência, mas também por representarem o homem com elementos de tipo religioso, irracional, integralmente humano."(*Ibidem*, p. 2.876)

[61] Representado no curta-metragem *Stendalí*, dirigido por Cecilia Mangini e com texto de Pasolini.

[62] "O subproletariado tem um outro tipo de angústia, uma angústia pré-histórica em relação à angústia existencialista burguesa, historicamente determinada. Eu em *Accattone* estudei este tipo de angústia pré-histórica em relação à nossa, existencialista, de tipo kierkegaardiano ou sartriano." (*Ibidem*, p. 2.812).

[63] "Para dizer estilisticamente, o olhar de Rossellini é um olhar sempre muito fotográfico e realista, mesmo no sentido naturalista e a poesia é de tipo lírico-sentimental. O meu é um olhar menos fotográfico e talvez mais figurativo e a minha poeticidade é menos lírica e mais épica."(*Ibidem*, p.2.882).

[64] "eu me baseei, pelo menos conscientemente, na vontade, na intenção, nos textos clássicos do cinema; pensava mais à Dreyer que aos neorrealistas, ainda se depois isso não apareça (…) não sou neorrealista no sentido canônico da palavra; exatamente porque segui uma construção, mais do que me abandonei a uma inspiração, a um lirismo imediato, a uma crônica documental como poderia ser típico do neorrealismo."(*Ibidem*, p.2.805).

[65] O "creatural" é "o homem todo confiado à sua existência, a nada mais que a este fato concreto e angustiante" (PASOLINI, SPS, p.29). Um corpo diante do outro. O outro como "criatura", do verbo criar enquanto criação de um

solidariedade e a piedade, o respeito e a timidez[66], com enraizamento no corpo como lugar de preservação do sagrado, vitalidade dos sentidos e dos desejos – e "o corpo está com o povo"[67], ele escreve em poema de 1971. A angústia da incapacidade de "atingir o real", a nostalgia burguesa do real se cruza à angústia do povo, popular, diante da morte, da fome, dos sentimentos originais e "pré-históricos". O povo é o "creatural", o sentimento existencialista, o "homem entendido antropologicamente"[68].

A pureza e a vitimização do subproletariado afirmam uma fatalidade sem solução, e tal impossibilidade de fugir à fatalidade, característica do destino trágico, o santifica.[69] O sonho surrealista de Accattone, seu sinal da cruz antes de morrer; o leito em forma de cruz do hospital psiquiátrico em que Ettore, protagonista de *Mamma Roma*, morre amarrado... As tramas revelam, na paixão pelo corpo do povo, a paixão pelo corpo de Cristo. A figura frontal e em primeiro plano das personagens, o estudo das fisionomias, do movimentar-se ingênuo e sensual exaltam a vitalidade popular, em uma visão do mundo épico-religiosa.[70]

A morte caracteriza a presença do trágico. A tragédia é a morte, a sua grandeza e horror. A morte "sempre contradiz tudo", faz com que até os imbecis pareçam grandes, porque morrerão. "No entanto, o catolicismo que é puro sentido da tragédia, promete que além desses *escombros* existe um outro

Deus. Existir físico cujas necessidades imediatas estão além da ideologia, em continuidade com a revolta existencialista ao absurdo da guerra que desencontra corpo de humanidade (MAJ, 2007).

66 "Eu não poderia, nem se quisesse, psicologicamente e fisicamente, fazer uma diferenciação entre um indivíduo e o outro. Diante de um chefe de polícia, um grande intelectual e diante de um humilde proletário é a mesma coisa, de um ponto de vista psicológico é uma espécie de timidez infantil. Às vezes me vejo incapaz de dar o "tu" para um cão. Não digo apenas diante de um ser humano, mas diante de um ser animal, eu tenho esta espécie de timidez que me faz nutrir imediatamente grande prestígio à pessoa que tenho à frente. Sem fazer distinções. Todos os seres humanos que tenho diante de mim são, praticamente, pais e mães." (Entrevista para Jean-André Fieschi *in Pasolini L'enragé*, 1966).

67 PASOLINI, 1976, p. 82.

68 "O subproletariado, tomado como elemento ainda carregado das características antigas do homem entendido antropologicamente, do homem da civilização camponesa religiosa, se contrapõe à burguesia que está estupidamente andando em direção à destruição em uma espécie de palingênese ao contrário, iniciada com as tecnologias e com a civilização de massa das máquinas." (*Ibidem*, p.2.876).

69 A fratura divino/ humano caracteriza o sentimento do trágico, cuja mitologia sintetiza e preenche com a ambiguidade da imaginação. O conflito trágico implica a não-conciliação do plano humano entrelaçado com o divino. Quando a tragédia termina em conciliação significa que a esfera do divino é determinante para o humano: ou o supera, ou o determina e demonstra a supremacia da esfera divina. O trágico é o combate do homem com a esfera divina, seja ela o acaso, a morte ou a própria paixão irracional. Como nos diz MAJ, 2005: "No seu processo de destaque da unidade original com o divino, a consciência descobre o divino na multiplicidade de suas formas. Este processo diz respeito ao humano e ao divino. A mitologia é justamente a narração deste processo. Ela não narra algo fora de si, mas a si mesma. Não é alegórica, mas tautegórica."

70 "A miséria é sempre, pela sua íntima característica, épica, e os elementos que atuam na psicologia de um miserável, de um pobre, de um subproletário, sempre foram em certo sentido puros, porque privados de consciência e portanto essenciais".(PASOLINI, PC2, p.2.846).

mundo. E isso nos meus filme não há! Há apenas a morte, não o Além."[71] São pura tragédia.

2.2. *Il Vangelo secondo Matteo*: Cristo e a História

> "O São Mateus deveria ser um apelo violento à burguesia lançada em direção a um futuro que é a destruição do homem, dos elementos antropologicamente humanos, clássicos e religiosos do homem."[72]

A crise do "racionalismo ideológico" impõe a necessidade de enfrentar o "problema" da irracionalidade.[73] Da periferia de Roma para o mundo antigo e seus mitos, *Il Vangelo secondo Matteo* é a representação imagética da vida de um Cristo marxista e popular.[74] Pasolini acredita no diálogo intelectual e progressista entre o marxismo e o cristianismo, relacionando Cristo e História. O seu Cristo salva os homens ao portá-los à História[75], retirando-os da inocência, dando-lhes o poder do juízo e da consciência[76].

---

[71] "Sim, se o catolicismo é a ideia que tudo acabará, isto é, se é um elemento de tragédia no homem, concordo com ele [Mario Soldati o cita junto a Antonioni como autor intelectual e individualista de componente a-histórico e católico, *in* ***Film critica*** n. 124], só que o catolicismo não diz que tudo acaba, diz que este mundo acaba mas depois tem um outro... e me parece que a diferença seja substancial. Eu concordo: existe dentro de mim a ideia trágica que contradiz sempre tudo, a ideia da morte. A única verdadeira grandeza ao homem está no fato que ele morra. Dois ou três dias atrás entrei em uma taverna romana cheia de imbecis, de mulheres insuportáveis, elegantes, de homens ricos e odiosos. No entanto, todos eram "grandes", sentia também neles a "grandeza" do homem, e isto simplesmente porque dentro de cem anos serão esqueletos! Ou seja, a única grandeza do homem é a sua tragédia: se não fosse ela, estaríamos ainda na pré-história. Quero dizer que apenas aceitei a definição de Soldati quando foi precisado que o catolicismo é puro sentido da tragédia... Infelizmente, porém, o catolicismo não é isto; o catolicismo é a promessa de que além destes escombros existe um outro mundo, e isso no meus filmes não há. Não há absolutamente! Há apenas a morte, mas não o Além." (*Ibidem*, p. 2.833).

[72] *Ibidem*, p. 2.876

[73] "Respondendo a uma carta que pedia minha opinião sobre certo moralismo excessivo da imprensa de esquerda, eu dizia(...) que uma das lacunas do pensamento marxista, no momento atual de sua evolução, é a de não afrontar, com seus instrumentos ideológicos e racionais o problema da irracionalidade."(PASOLINI, *in* LAHUD, 1993, p. 25)

[74] "Todo o racionalismo ideológico elaborado nos anos cinquenta, não só em mim mas em toda a literatura, está em crise, as vanguardas, o silêncio de muitos escritores, as incertezas ideológicas de escritores como Cassola ou Bassani, tem atmosfera de crise por toda parte e evidentemente tinha também em mim. Em mim assumiu esta espécie de regressão a certos temas religiosos que na verdade tinham sido constantes em toda minha produção. Não me parece que há motivo de surpresa em *Vangelo* quando tudo o que eu fiz implicava uma tendência ao Evangelho, desde a primeira poesia de 1942 em que tinha um Cristo que se identificava em um filho, que falava com sua mãe em um dia ideal de Páscoa e o filho concluía dizendo "Cristo é obscura luz". Portanto, um tema distante da minha vida que retomei em um momento de regressão irracionalista em que o que tinha feito até então não me satisfazia, me parecia em crise e me agarrei ao fato concreto de fazer o Evangelho."(PASOLINI, PC2*,* p.2.846)

[75] "O meu filme não tem como protagonista só o subproletariado judeu daquele tempo, representado pelo subproletariado meridional, nem apenas Cristo, mas a relação entre os dois. No momento em que Cristo arrasta atrás de se as multidões subproletárias à História, e cumpre uma obra histórica e então sua perspectiva é certamente a-histórica, metafísica e religiosa, porque naquela época não existiam pregações que não fossem religiosas." (Conferência *Marxismo e Cristianesimo*, PASOLINI, SPS, p. 816)

[76] Em 1968 na narração do curta-metragem *La sequenza del fiore di carta* (em português, *A Sequência da flor de papel*) Deus fala ao inocente Ninetto "Cristo dirigiu-se aos inocentes, por quê?, para que soubessem."

Para Pasolini, a História vive na luta de classes. A estagnação do campesinato meridional, imerso em mitos e superstições seculares; a rotina dos subproletários, idêntica a tantas gerações, são a pré-história do homem (bárbara, africana, romana mas sempre pré-moderna[77]). A "nova pré-História" começa com a internalização dos mecanismos de poder, com as transformações capitalistas sociais e de produção.[78] A esperança na "nova História", com o fim da luta de classes, é a utopia de uma Revolução, que "salve o passado".[79]

O elemento irracional e religioso do mistério do mundo que não pode ser desmistificado, é o trágico do homem.[80] Para Pasolini o sentimento religioso "é sempre antiburguês"[81]. Como a promessa da revolução é o refúgio metafísico do marxista, o reino dos céus é o refúgio do cristão – ele explica na conferência "Marxismo e Cristianismo", de 1964.[82] O mito religioso torna-se a âncora contra "a irrealidade da vida e do mundo burgueses".

A escolha do mito antigo como objeto de construção imagética tem como fim a pesquisa de uma visão mítica da realidade.[83] O aparato popular do cinema, instrumento de afirmação dos mitos modernos, quer chegar às camadas populares através dos recursos do espetáculo. Ele dedica o filme ao Papa João XXIII,[84] debate com os membros do Vaticano o seu roteiro e com o público as implicações ideológicas

---

77 "A Itália do norte, aquela de Milão, Turim etc. vai de vento em popa em direção a uma nova era, dominada pela tecnologia, em direção a uma nova pré-História, mas a outra metade da Itália está ainda na pré-história verdadeira"(PASOLINI, PC2, p. 2.856)

78 "um excessivo otimismo nos destinos imediatos do homem caracteriza a *Pro Civitate* e a Igreja. Eu sou muito pessimista: a cultura de massa, a total industrialização e etc, com a consequente evolução antropológica, me assustam: eu a chamo, a esta nova fase da história humana, a nova pré-História. A última vez que fui para Assis no Convênio cinematográfico anual, um dos jovens laicos da *Pro Civitate*, Paolo Scappuci, indicou exatamente nisto, mais do que no comunismo, o perigo da aridez e da irreligiosidade do homem." (Entrevista *Cerco il Crito fra i Poeti* PASOLINI, PC2, pp. 2.842-2.843). Para Pasolini, a nova pré-História é a completa inexistência da História, o desaparecimento da dupla racionalismo/marxismo, a total industrialização e aburguesamente do fim antropológico do homem diverso, que culmina com a representação da anarquia do poder em Saló.

79 Um ano antes, Pasolini filma o documentário-poético *La Rabbia* de 1963, em que afirma: "só a Revolução salva o passado". Ver capítulo 4.2.

80 "Eu poderia ter desmistificado a real situação histórica, a relação entre Pilatos e Herodes, poderia desmistificar a figura de Cristo mitificada pelo Romantismo, pelo catolicismo da Contra-Reforma, poderia ter desmistificado todas estas coisas, mas, depois, como poderia desmistificar o problema da morte?O problema que eu não posso desmistificar é o que é profundamente irracional, e de certa maneira religioso, e que está no mistério do mundo. Isto não é desmistificável."(*Ibidem*, pp. 2.886-2.887)

81 "O significado antiburguês de toda sacralidade." (*Ibidem*, p. 2.779)

82 PASOLINI, SPS, pp. 786-825

83 "Uma fidelidade à História enquanto História não há, porque a História é toda mitificada. Eu representei exatamente a visão histórica de Mateus, que não tinha uma visão histórica historicista, e nem menos histórica, mas apenas mítica (…) o meu objetivo não era a História, mas o mito." (*Ibidem*, p. 2.881)

84 "À cara, feliz, familiar, sombra de João XXIII" (segundo Pasolini, o único Papa progressista).

do seu Cristo.[85] O filme se torna um fato escandaloso pela heresia de ser um marxista ateu a enfrentar a reconstrução histórica e simbólica da vida de Cristo.[86]

2.3. Totó e Ninetto: o humor como mediação do mito trágico

> "Para onde vai a humanidade? Sei lá!"
> (*Uccellacci e Uccellini* , diálogos definitivos)

A fatalidade é o traço trágico dos dramas de *Accattone* e *Mamma Roma* e marca, junto ao *Vangelo*, a primeira fase do cinema de Pasolini, épico-religiosa e nacional-popular. O porquê da representação do destino trágico da vítima inocente (Accattone, de *Accattone*, Ettore, de *Mamma Roma*, Ricceto, de *Ragazzi di Vita*, Tommaso, de *Una vita violenta*, Stracci, de *La Riccota*, e o Cristo, de *Il Vangelo*) se transfere para o intelectual: o destino trágico reflete a impossibilidade e o limite da consciência do próprio autor-intelectual.

Em *Accattone*, 1961, *Mamma Roma*, 1962, *La Ricotta* (em português, *A Ricota*),[87] 1963, e também no romance *Ragazzi di Vita*, 1955, a vitalidade é punida por uma fatalidade social, o herói inocente morre e aponta à humanidade seus crimes. Com a crise do racionalismo ideológico, em *Uccellacci e Uccellini*, 1966 e nos curtas-metragens *La terra vista della luna* (em português, *A Terra vista da lua*), 1966, e *Che cose sono le nuvole?* (em português, *O que são as nuvens?*), 1967, o humorismo se torna a mediação para a representação do sofrimento e da morte. Os filmes celebram, através da fábula, a alteridade do mundo do subproletariado.

A narração dos conflitos das personagens centrais das peças tragicômicas de Pasolini se desenvolve em uma série de provas em que, no final, os sorridentes heróis napolitanos não encontram "nem reinos, nem princesas" mas "apenas outras provas".[88] Aquilo que justifica o humor é precisamente o seu lado

---

[85] "Estava um pouco fora do mito do Evangelho, se o compreendemos como Cristo sendo filho de Deus: não sendo crente, é evidente que uma ideia parecida me parecia estranha. Mas, por outro lado, estava muito próximo do mito do Evangelho, se o compreendemos como um mito religioso no sentido mais amplo do termo. Estava próximo de uma ideia-base do mundo moderno: a possibilidade de diálogo entre marxistas e cristãos"(*Ibidem*, p. 2.918)

[86] "Evidentemente, no meu fundo de burguês que optou pelo marxismo, que aceita uma ideologia marxista, e que se aliou com os operários em sua luta de classes, tem esta misteriosa, quase distante, remota mas insuprimível instância humanitária cristã, de que não me envergonho." (Conferência *Marxismo e Cristianesimo*, PASOLINI, SPS, p. 801)

[87] Embora a fatalidade social aponte o povo como vítima, em *La Ricotta,* 1963, o trágico já é mediado pelo humor (as *gags* aceleram o movimento dos planos e são inseridas como esquetes musicais de personagens secundários).

[88] PASOLINI *in* BETTI e GULINUCCI (Org.), 1991, p. 129

trágico, o fato dele se conciliar com a dor de que o desespero pretende se abstrair. O humor encontra na contradição suspensa a cura do desespero, ironizando sua impossibilidade de encontrar uma saída.[89]

O autor diz que, após o resultado de *Uccellacci e Uccellini* (definido por ele fábula "ideo-cômica"), sente uma espécie de arrependimento e se pergunta por que não tinha usado a dupla Totó e Ninetto – tão poética, tão complementar, para fazer um filme "mais puro, com mais graça, mais simples: uma fábula".[90]

La terra vista della luna, 1966, é a fábula sem a ideologia, texto nascido de uma ideia de conto intitulada *Il buro e la bura*, registrada no livro *Alì dagli occhi azzurri* a que Pasolini "adiciona um início e um fim, adaptando-a a uma personagem feminina."[91] Foi desenhado como uma história em quadrinhos, sem nunca ter sido roteirizado.[92] A dupla Ninetto e Totó, pai e filho, exemplo do encontro geracional ideal (típico e napolitano) atualiza a tragédia de final feliz *Alceste,* de Eurípides.[93] Se no texto grego Hércules salva a esposa do reino dos mortos (porque crê justa a conduta e o sofrimento de Admeto), os heróis napolitanos são salvos do orfandade e viuvez com a chegada de uma morta-viva.

Che cosa sono le nuvole?, 1967, adapta o *Othello* de Shakespeare para um teatro de marionetes falantes. Othello é vivido por Ninetto, Iago, por Totó, e a dupla acaba destruída pelo público inconformado com a injustiça de Iago em convencer Othello a matar Desdêmona. Assim é que do lixo, ao olhar para o céu, veem as nuvens que nunca tinham visto antes. Trata-se da então nova oposição realidade-representação levada a termo através do ingênuo, em que a presença da morte é sublimada pela possibilidade de revelação.

É interessante como as duas adaptações dos textos trágicos de autores célebres como Eurípides e Shakespeare ganharam contornos absolutamente novos. A contaminação é a arma que faz o uso da

[89] SZONDI, 2004, pp. 59-61

[90] "Depois de ter visto *Uccellacci e Uccellini* (fiz e depois assisti, como sempre acontece) tive uma espécie de arrependimento e me perguntei porque não tinha usado essa dupla tão poética, esses dois atores – Totò e Ninetto – tão complementares, para fazer um filme mais puro, com mais graça, mais simples: uma fábula, uma história verdadeiramente picaresca. Este é o filme que depois de ter assistido *Uccellacci e Uccellini* gostaria de ter feito, e agora fiz." (PASOLINI, PC2, p. 2913)

[91] Silvana Mangano, a personagem da esposa morta-viva e protagonista de todos os episódios do filme *Le Streghe.* (*Ibidem*, p.2.911)

[92] Diz a Garzanti a possibilidade de um volume todo de histórias em quadrinho em que colocaria em prática a sua então esquecida habilidade para a pintura. (MURRI, 1994)

[93] CASI, 2005, p. 202 (a possível analogia com a tragédia *Alceste* de Eurípides não é confirmada por Pasolini).

palavra *pastiche* não ser pejorativo em Pasolini; ele joga com os instrumentos de expressão, e usa a inteligência da contaminação para confrontar os textos clássicos sem qualquer sentido de pureza original. A proposital infidelidade ao elemento de origem, o livre apelo ao hipertexto de toda espécie, dá a Shakespeare o quadro de Velázquez, *Las niñas*, como tema do teatro de marionetes.[94]

Pasolini diz que no momento em que as duas personagens de *Uccellacci e Uccellini* , os dois heróis napolitanos, matam a personagem do corvo (que representa o intelectual), a realidade se sobrepõe à ideologia e o autor frustra suas idéias sobre ela. Totó e Ninetto na cena final do filme se distanciam por uma estrada que é a estrada do irracional, do desconhecido. Nasce uma outra história, mudou os conteúdos, acabou a fase gramsciana do nacional-popular e diante de um mundo transformado, em que "o povo não existe", em que "povo e burguesia se fundem em uma mesma noção de massa",[95] a "mutação antropológica" pelo "genocídio cultural" da sociedade de massa, não encontra nada além da possibilidade de narrar a crise, narrar a "pesquisa degradada por valores autênticos em um mundo degradado."[96]

> "Se ele [o autor], enquanto burguês, em uma primeira fase representa personagens romancescos que imitam homens reais da sociedade capitalista de livre concorrência – e em uma segunda fase o desaparecimento desta personagem, análogo ao desaparecimento do indivíduo na sociedade capitalista dos monopólios –, logo a única operação liberadora não é a de imitar esta situação (não há personagem? Então façamos histórias sem personagens), mas fazer desta situação o objeto da história." (PASOLINI, PC2, p. 2780)

Esta crise se torna universal. Nas escritas das tragédias burguesas para o teatro, nas recriações cinematográficas dos mitos de Édipo, Orestes e Medeia, em *Teorema*, o recurso à estrutura da tragédia clássica grega revela um sentido de definitiva irreversibilidade para si mesmo e para a modernidade.

---

[94] O quadro também é o tema da peça trágica *Calderón*, baseada no título *La vida és sueño*, do autor trágico espanhol homônimo.

[95] "No momento em que as duas personagens de *Uccellacci e Uccellini* se distanciam para uma outra história, período que se defini pelo funeral de Togliatti e começa um outro período, a minha fantasia se moveu em direção a outros conteúdos, outros tipos de fábula, às experiências de cor, isto é, me distanciei da fase gramsciana porque não tinha mais diante de mim o mundo de Gramsci. Contar histórias nacionais-populares para quem, se não há mais povo, porque o povo e a burguesia se fundem em uma única noção de massa?" (PASOLINI, PC2, p. 2.951)

[96] ""O herói consciente (com sua dor mortal) acabou ficando um pouco à sombra, enquanto veio à luz a estrutura da fábula, ainda que mágica e melancólica: que tem como objeto direto meu – de mim autor, que não tem nada a ver com a parte de mim que se identifica com o corvo – 'a busca degradada por valores autênticos em um mundo degradado', segundo a expressão de Lukács retomada por Goldmann"" (*Ibidem*, p. 2.779)

Capítulo 3

Teatro de Pasolini

3.1. Um teatro desesperado

> "É! Existem mistérios assim. Quem disse
> que uma vida pequeno-burguesa não é misteriosa?
> Ao contrário, é misteriosa ela também: digamos, como a vida
> de um antigo grego."
> (personagem da Sombra de Sófocles da peça *Orgia*, PASOLINI, Teatro, p. 307)

> "uma vez explicado Deus, a Razão
> esgotou o seu papel, precisa se negar:
> *deve ser Deus, nada mais do que Deus*
> Se me demorei sobre alguns pontos, caros
> ao velho Spinoza, é para te fazer entender
> o quanto tem razão o novo, e o quanto ele ama em você
> a única, pura presença de um Deus que não consola."
> (personagem de Spinoza na peça *Porcile*, PASOLINI, Teatro, p. 603)

Em 1966, Pasolini convalesce de uma úlcera e fica em casa durante um mês, em que começa a escrever suas seis "tragédias burguesas em verso": *Orgia*, encenada em 1968 e publicada em 1979, *Porcile* (em português, *Pocilga*) feita filme em 1969 e publicada em 1979, *Pilade* e *Affabulazione* publicadas na revista *Nuovi Argomenti* em 1967 e 1969;[97] *Calderón* foi a única publicada em vida, em 1973[98] e a auto-biográfica *Bestia da Stile*, escrita entre 1966 e 1975, foi publicada em 1979.

Reescritas tantas vezes, as tramas das peças aparecem antes nos poemas *F.* , de fins de 1965 e *Poeta delle Ceneri*, 1966, e depois nos filmes *Edipo Re*, de 1967, *Teorema*, de 1968, *Appunti per un'Orestiade africana*, 1969 e em *Medea*, 1969. A representação imagética das tramas de desespero desse período universalizam-se no mito grego, no furor do desejo e da afetividade, nas implicações de um Deus-razão e suas limitações.

[97] Publicada em livro postumamente, em 1977.
[98] Considerada pelo autor "uma de suas mais seguras vitórias formais".

A relação entre tragédia, humorismo e esteticismo, mencionada no apêndice à *Edipo Re*,[99] se radicaliza nas tragédias escritas – tomando a forma do grotesco. O grotesco do desespero que toca o ridículo, está no destaque da matéria trágica que tece narrativas de protagonistas burguesas tomadas de irracionalismo e desespero (amam a calcinha das mães, vomitam compulsivamente, não conseguem enxergar inesperadamente, querem ver o filho nu, viram o amigo do mendigo "diarreia"[100]).

Pasolini dizia que tanto o humorismo como o mito são formas de destaque da realidade.[101] A impossibilidade do burguês de reconhecer a dor e o mistério além da razão, torna necessário o humorismo na relação com a própria existência.[102] O humor é a única relação possível com a dor, "após os anos de Manzoni, Cervantes e Ariosto."[103]

As personagens burguesas das tragédias em verso de Pasolini vivem uma "irrealidade" sem escapatória, são mortos que nunca viveram e sua *hybris* (desmedida) está na descoberta repentina do "vazio" tantas vezes encoberto, sepultado e tragicamente insuperável. A tragédia não é "a" condição burguesa, mas a *descoberta* da condição burguesa, que transforma o homem comum em poeta desesperado, revolucionário e suicida. O teatro de Pasolini está em continuidade com a tragicidade moderna das peças do século XX (Beckett, Pirandello, Ionesco[104]) e suas personagens "isoladas em um mundo permanentemente desprovido de sentido."[105]

É deste período de intensa pesquisa dramatúrgica que Pasolini produz a primeira anotação para *Teorema* como tragédia escrita (filmado, romanceado e lançado em 1968). A atmosfera das tragédias burguesas pasolinianas se condensam na narrativa de *Teorema*: a neurose pequeno-burguesa, sua

---

99 "O esteticismo e o humorismo guiaram a escolha dos momentos da vida de Édipo"(PASOLINI, PC1, p. 1.056)

100 "Se diria no início do século, grotesco, sanciona hoje Pasolini, humorístico, burguês, trágico."(CASI, 2005, p. 169). Sendo a definição de grotesco: o homem que "não encontra remédio para sua pena, não encontra conforto para sua dor, ri como um palhaço, e então despedaça a alma e grita." (VINCIERI *in* CASI, *Ibidem*)

101 "Humorismo e mito são forma de destaque da realidade" (PASOLINI *in* CASI, 2005, p. 168)

102 Na peça *Pilade*, a Razão feita personagem (Atenas), uso o humorismo para contar o destino trágico de Argos. A "descrição humorística" da catástrofe narra a nova pré-História , enquanto toda Argos está coberto de cinzas, Atenas descreve em detalhes o cadáver de um jovem cozinhado em uma panela: "porque além de amar os trocadilhos e ser brilhante/ a Razão é sempre factual: os fatos/ não devem envolvê-la: então ela deve/ tratá-los com tanto mais humorismo quanto mais atrozes ele forem" (PASOLINI, Teatro, p. 423)

103 *In* "Apêndice à Édipo rei" (PASOLINI, PC1, p. 1.056); *In Affabulazione* (PASOLINI, Teatro, p. 518)

104 "Uma vez que tudo é destituído de importância, o que se pode fazer, senão rir disso?"(IONESCO *in* WILLIAMS, 2002, p. 199)

105 WILLIAMS, 2002, p. 200

incapacidade de encontrar autenticidade na própria vida, que, quando revelada, condena o homem a um fim destrutivo, à tragédia.

A autenticidade encontrada na experiência da transgressão se faz signo de sacralidade. A humanidade, pecando, sacraliza. Como escreveu Pasolini no poema *F.* "até a mais escandalosa dessacralização não faz mais do que tirar sacralidade da inocência para substituí-la com a sacralidade mais sacra do pecado."[106]

A poesia é a ligação formal mais precisa entre as seis tragédias em verso. Na abstração das falas das personagens se encontram lampejos de lucidez poética que aproximam a situação-limite da época moderna à racionalidade trágica da época grega. As personagens buscam nas palavras poéticas a salvação. Ainda que sem eventos exteriores que encadeiem sofrimento, não se pode dizer que não se tratem de tragédias. É a consciência das personagens que desencadeia a tragédia, terrivelmente moderna, independentemente da época em que Pasolini a ambiente: na Grécia Clássica, na Espanha da guerra civil ou na Alemanha de Hitler.

3.2. A utopia do teatro

A experiência de escrita destas seis tragédias constrói uma consciência formal específica. Pasolini descreve o instrumento expressivo do teatro no texto "De técnica audiovisual à técnica audiovisual"[107] e no "Manifesto por um novo teatro",[108] por um "teatro da palavra".

Para Pasolini, o teatro, "idêntico ao cinema", está em continuidade absoluta com o instrumento expressivo da realidade.[109] O naturalismo de "infinito plano-sequência do real" se interrompe no cinema

[106] "Pecado" é a aceitação da própria miséria e "inocência", o rapazinho ou velhota que se esconde sob todo "monstro de vulgaridade" e que pronuncia "grandes frases que enternecem o mundo" (Poema "F", in PASOLINI, 2003, p. 917)

[107] Comentários a partir da adaptação de *Uccellacci e Uccellini* para o teatro pela CUT de Parma, 1967, in PASOLINI, PC2, pp. 2.782-2.784.

[108] Publicado no Brasil com tradução de Rosete de Sá, *in* **Folhetim**, Rio de Janeiro, n.11, set-dez 2001, pp. 8, 9, 18 (in FABRIS, 2010). Publicado na Itália pela primeira vez *in* ***Nuovi argomenti***, jan-mar 1968.

[109] "A não-sinalização dos símbolos é o fato comum a todas as técnicas audiovisuais: e é o ponto em que teatro e cinema são a mesma coisa." (PASOLINI, PC2, p. 2.783)

na montagem; e no teatro, na locução da palavra escrita[110] e fixada em um sistema estilístico.[111] No teatro de Pasolini a palavra fixa uma ambiguidade, "evoca" uma realidade, provoca reação, discussão, juízo para a compreensão de uma experiência afetiva – como a palavra do teatro grego.[112]

Em sua crítica ao teatro da contestação, exemplificado por Artaud e Living Theater, Pasolini diz que este teatro tenta reassumir a misteriosa forma de espetáculo e rito religioso do drama grego em que se inspira; e a nostalgia do rito é a esperança no "renascimento de um teatro primitivo, original, realizado como rito propiciatório, ou melhor, orgiástico (Dionísio...)."[113] Denominado por Pasolini de "teatro do gesto", o teatro da contestação, em sua vontade de ser rito religioso (sem ser) nasceria da "necessidade irracional de formalismo", deslocada das necessidades da vida moderna e da autenticidade das verdadeiras religiões primitivas em que se inspira.[114]

Além do "teatro do gesto", Pasolini denomina "teatro da conversa" a reprodução banal da irrealidade burguesa através de "objetos, ações, falas e diálogos" no teatro, exemplificado por Tchecov e Ionesco em sua apropriação criativa do desgaste do poder da palavra na modernidade. Para Pasolini, tanto o "teatro do gesto" como "teatro da conversa" "odeiam a palavra", e Pasolini cria o "teatro da palavra".

O "teatro da palavra" é a tragédia "desespetacularizada". A não-espetacularização eleva o "teatro da palavra" à militância antiburguesa: redução da quantidade de elementos cenográficos, redução da performance, dos aplausos, evolução do espectador a crítico e da experiência poética a "ato de contestação consciente". O debate final proporcionaria a discussão de ideias que torna o teatro muito

[110] "O cinema e teatro são infinitos planos-sequências, naturalistas, porque da realidade têm também a duração. O naturalismo é interrompido, no cinema, pela montagem, que faz do tempo aquilo que quer. No teatro o naturalismo é interrompido pela palavra, também essa fora do tempo, por ser dele a interpretação." (*Ibidem*, p. 2783)

[111] "[o autor de teatro] fixa as palavras fugidias das várias palavras vivas em um sistema de estilo, ou seja, em um juízo moral sobre a vida; e sobre o palco cênico ela volta falada. Mas falada depois de ter sido escrita (dominada da severidade e da loucura da razão)."(*Ibidem*, p. 2.783)

[112] "Mas o que a mensagem trágica comunica, quando compreendida, é precisamente que, nas palavras trocadas pelos homens, existem zonas de opacidade e de incomunicabilidade. No próprio momento em que vê os protagonistas aderirem exclusivamente a um sentido e, nessa cegueira, dilacerarem-se ou perderem-se, o espectador deve compreender que realmente há dois ou mais sentidos possíveis. A linguagem se torna transparente para ele, e a mensagem trágica comunicável somente na medida em que descobre a ambiguidade das palavras, dos valores, do homem, na medida em que reconhece o universo como conflitual e em que, abandonando as certezas antigas e abrindo-se a uma visão problemática do mundo através do espetáculo, ele próprio se torne consciência trágica." (VERNANT, 1999, p.20), e o anúncio do desgaste da palavra como impossibilidade para a tragédia depois da Grécia, *in* STEINER, 2006.

[113] "Manifesto per un nuovo teatro" in PASOLINI, SLA2, p.2.496

[114] "Em alguns casos, tal religiosidade arcaica restaurada por raiva contra o laicisismo cretino da civilização do consumo termina justamente por tornar-se uma forma de autêntica religiosidade moderna (que não tem nada a ver com a autenticidade dos camponeses, e muito menos com a organização da vida moderna). "(*Ibidem*, p.2.495)

mais ritual cultural do que religioso ou político, "mais para escutar do que para ver" porque "as palavras, e portanto as ideias, são as reais personagens deste teatro"[115]. Pasolini destrói a inspiração de resgate antropológico da concepção do teatro grego como espetáculo do rito religioso (que como toda cultura de pura contestação se torna, aos olhos do poeta, subcultura) e reconstrói sua utopia de teatro, também pela Grécia (antes Sócrates que Dionísio).

A tragicidade do teatro de Pasolini está na desesperada tentativa de agregar valor às palavras, em seu paradoxo com as coisas.[116] O texto, incapaz de ser totalmente consciente e racional, mobiliza de forma afetiva seus espectadores através da poesia. No debate final, o "teatro da palavra" se completa: a burguesia avançada discute as ideias do autor[117] que deixa em segundo plano a tensão de contestação do corpo característica de sua obra cinematográfica, em sua elegia à palavra.

3.3. *Orgia* e a diversidade feita escândalo

"gostaria de fazer um elogio
à imundície, à miséria, à droga e ao suicídio:
eu, privilegiado poeta marxista,
que tem instrumentos e armas ideológicas para combater,
e bastante moralismo para condenar o ato de puro escândalo,
eu, de bons hábitos e boa família,
faço este elogio, porque a droga, o nojo, a raiva,
o suicídio
junto às religiões, são a única esperança que restou:
contestação pura e ação
capaz de medir o enorme erro do mundo"
(Poema "Poeta delle Ceneri", PASOLINI, 1993, pp. 2.066-2.067)

Na tragédia *Orgia*, a mãe burguesa em momento de dolorosa epifania mata a si e aos dois filhos: ela é Medeia, vive a tragédia da descoberta da própria irrealidade. Mas esta mulher personagem de *Orgia* no primeiro rascunho se chamaria "Norma"[118], ela se suicida como a Ofélia de Shakespeare, se atirando no

[115] *Ibidem*, pp.2.486-2.487

[116] "O desgaste da palavra e a crescente desatenção auditiva do homem moderno são fatores cujo peso afeta de maneira crucial a viabilidade atual do estilo trágico, põe em relevo, de outro lado, a carência e a necessidade que se fazem sentir no tocante à palavra, no contexto da modernidade e do poder expressivo e significativo de sua linguagem" (apresentação de GUINSBURG, J. e KOPELMAN, Isa *in* STEINER, 2006,p. XIV)

[117] Sem um público burguês para escandalizar nem um teatro burguês contra quem se afirmar, a proposta de Pasolini é resgatar a origem da democracia ateniense, pulando toda a tradição de teatro burguês "do renascimento à Shakespeare" para ir além da "problemática burguesa", porque para ele "tanto o *demos* ateniense quanto as elites do velho capitalismo são remotas recordações." Por isso o único público do teatro da palavra são os "burgueses avançados".(PASOLINI, SLA2, p. 2.497)

[118] PASOLINI, 2003, p. 1.704

rio, um vento de juventude inconsciente e inocência sopra na margem do rio que está depois da cidade. Ela é seguida pelo marido, que comete um crime antes de suicidar-se por enforcamento vestido de mulher.

Em *Orgia* a tragédia é a diversidade. A traumática tomada de consciência da diversidade do homem, que como "um verme que se contorce e se estica para sobreviver" (PASOLINI, PC1, p. 1.089), pode tornar a sua vida expressiva. Pasolini exprime em palavras a reivindicação de que a diversidade escreva também a História. Para que "os judeus e os negros", os sexualmente diversos, os incapazes de adaptarem-se à irrealidade da burguesia (como as personagens de suas peças) consigam manifestar seu tipo de realidade e transformar a sua vida em um ato de contestação.[119] Contestação além da recusa nostálgica da norma (também o nome provisório da protagonista, depois nomeada apenas "Mulher"). Através do "outro escândalo", além do silencioso suicídio, a outra protagonista de *Orgia* transforma sua vida em um poema de ação através de um "fenômeno expressivo sem dúvida novo", tão novo que provoca escândalo.

Além da negação da Norma, o que pode ser a diversidade?[120] A irrealidade do sonho burguês é o pesadelo, e as protagonistas vivem o pesadelo da descoberta de não pertencerem e descobrirem nunca terem pertencido a nada (como num sonho).[121] A irrealidade burguesa é um sonho em que "se é aquilo que não se é", em que se sonha ser aquilo que eram os ascendentes mortos, mas que ao contrário cria "inocentes capazes de cometerem horrores".O impacto da descoberta da própria irrealidade, a nostalgia de uma "realidade qualquer"/ "um engano qualquer" imposta à protagonista de *Orgia* se torna impossível. O infanticídio dos filhos seguido do suicídio da mãe, e a violência à prostituta seguida do suicídio do pai se diferenciam pela sua possibilidade de "escândalo", de tornar-se ato de contestação "útil". De todo o bairro com suas casas e jardins perfeitos, o pai é o único "que fez qualquer coisa de

[119] "Mas o homem a quem, maldição, o destino/ faz ser DIFERENTE,/ tem que estar toda a vida parado,/ marcado, arquivado, dentro da sua diversidade?/ É só dos outros (os simpáticos, comoventes, normais)/ a prerrogativa de ir adiante, ou seja/ de se envolver, e fazer a história?/ Enquanto eu, DIFERENTE, e todos os meus desgraçados companheiros de desaventura/ (Negros, Judeus), nada. Nenhuma História./ Um destino de imobilidade preservado pelo ódio./ Pelo ódio, dos irmãos,/ que, mediante evoluções e revoluções,/ morais e religiosas, caminham para frente, eles, passo a passo. / Não!"(PASOLINI, Teatro, p. 307)

[120] "Tem direito a diversidade a continuar sempre igual a si mesma?/A não ser mais do que verificação do escândalo?/ Não deve na verdade se tornar outro escândalo?/ O que é afinal a Diversidade – / quando ela mesma não se torna diferente de si mesma – /senão um puro termo de negação da norma?" (*Ibidem*, p. 247)

[121] "Mas você esquece que nós sempre vivemos/fingindo sonhar: a nossa casa, os nossos filhos,/ o seu trabalho, a minha reputação..." (*Ibidem*, p. 277)

útil com a própria morte",[122] com a escandalosa demonstração da sua diversidade, apenas descoberta. O escândalo além da simples tomada de consciência, como no crime e no suicídio da esposa, faz a "verdadeira" tragédia.

A servidão dos inocentes à submissão da História é comparável à servidão dos diversos, mas esta é mais grave porque é consciente.[123] Às duas opções do poeta revoltado, diante da nova realidade do poder, se coloca uma terceira opção além da adaptação e do sacrifício trágico: a revolucionária morte por escândalo.[124] Diz o pai antes de se enforcar: "Quantas vezes eu poderia ter me rebelado! Mas, ao contrário, uma vez e para sempre – eu repito, eu repito –, tinha pronunciado um atroz juramento de lealdade."[125] Ele não comete o sacrifício trágico pela "perda de sentido da lei" – como a sua esposa; mas por ter reencontrado o sentido da lei e submetido a juízo tal sentido."[126] Dando a sua morte um "bom uso", o diverso pode também escrever a História.

A segunda e verdadeira tragédia de *Orgia* é a de um protagonista que se reconhece "verme" (como em *Teorema* é definida a condição do artista), impotente, adaptado, e que tardiamente mostra-se capaz de tornar sua vida ação poética ao morrer mostrando ao bairro inteiro não-pertencimento à ordem de valores vigentes. As duas mortes trágicas de *Orgia* são narradas em *flashback*, desencadeadas por uma experiência de sadomasoquismo de um casal. A transgressão revela a existência do sagrado e acaba no das protagonistas.[127]

O episódio narrado em *Orgia* tinha sido feito roteiro em 1962. O roteiro *Il viaggio a Citera*, nome também do poema de Baudelaire, adapta a história verídica (tomada de notícia jornalística) do suicídio por enforcamento de um professor vestido de mulher na cidade de Amsterdã. O roteiro narra o último

[122] *Ibidem*, p. 312

[123] "Existe uma analogia entre os inocentes e os DIFERENTES:/ mas que abismo entre o servilismo dos inocentes/ e o servilismo dos DIFERENTES!/ Os primeiros, ninguém jamais os acusará de não ir adiante/ – na história, na história... – enquanto os segundos... "(*Ibidem*, p. 309)

[124] "Quando eram os signos da minha *velha* realidade,/ tinham duas alternativas: primeira, com a desculpa.../ da caduquice (portanto resignação)/ se servir da autoridade e fazer aquela magnífica vida de porcos./ Segundo, terminar rapidamente com a vida, dando-se uma magnífica morte/ (como já aconteceu no percurso desta tragédia)./ Mas... então... abre-se uma terceira alternativa... uma alternativa... revolucionária!"(*Ibidem*, pp. 310-311)

[125] *Ibidem*, p. 311

[126] "Não faço isto (como, repito,/ já foi feito nesta tragédia)/ por ter perdido o sentido da lei:/ mas por tê-lo reencontrado e... JULGADO!"" (*Ibidem*, p. 312)

[127] "Esta dor terrível que experimento morrendo/ é apenas pela única coisa que amo:/ a carne da minha mãe mastigada por tanto tempo e nunca engulida. / E, no entanto, não é esta dor o que mais importa […] Ai, calcinhas da minha mãe!/ Primeiro a caduquice – e portanto a resignação./ Segundo: a onipresença do poder – e portanto a hipocrisia."(*Ibidem*, p. 309)

dia de vida deste professor, que, bêbado, relata em um gravador confissões do motivo do seu suicídio dito indiretamente por ser "evidente demais": o "trágico e monstruoso mistério ao centro da existência."[128] As suas razões são aquelas que "podem conduzir um homem "diverso" como ele a sancionar a recusa da sociedade com seu desaparecimento", com sua "raiva contra a sociedade triunfante."[129] No poema *F.* , Pasolini qualifica o episódio do travesti enforcado como o "único material possível" de ser colhido do mundo burguês.[130]

O corpo feito arma revolucionária diz respeito ao "engajamento", que Pasolini pedia dos intelectuais, ao "corpo na luta". Através da viagem para Nova York, no mesmo 1966 convalescente, tomou conhecimento da Nova esquerda que transformou as velhas bandeiras, radicalizando as posições de diversidade do poeta em ação expressiva e de contínua negação. Enrijecimento comentado a respeito dos escritos corsários do autor, e sua visão trágica da modernidade na recusa.

Pasolini declara a permanência da experiência e da forma artística da tragédia através do significado possível que uma vida adquire diante da morte – nada mais trágico do que a morte de um homem "que nunca teve uma vida". O protagonista de *Orgia* começa a se despir, fica nu, recolhe as roupas da prostituta e começa a vesti-las, as meias, a liga, a roupa íntima, a saia, abre a bolsa, pega o batom e começa a maquiar-se, prepara o enforcamento no teto, sobe na cadeira e enlaça o pescoço.

3.4. *Affabulazione* e o mistério de Sófocles

> "Se nada é mais trágico
> que a morte em um rosto maquiado,
> que o fim de uma vida não vivida,
> que o escuro da morte de um cego,
> ria, estimado autor de *Ceneri di Gramsci*!"
> (Poema "F.", PASOLINI, 2003, p. 919)

A tragédia *Affabulazione* narra o assassinato do filho pelo pai. A descontinuidade da tradição na experiência de pai e filho, a barreira geracional criada pelo Novo poder, culmina com a fetichização sexual do universo do filho. *Affabulazione* (em português fabulação ou narração fantasiosa) atualiza a

[128] PASOLINI, PC2, pp. 2.641-2.642
[129] *Ibidem*, pp. 2.641-2.642
[130] Poema "F.", PASOLINI, 2003, p. 917. (Também também Penteu está vestido de mulher, quando é morto pela mãe no calor do ritual dionisíaco descrito em *As Bacantes* de Eurípides.)

tragédia de Édipo invertendo-a de parricídio em infanticídio. em que a moral é antecipada pela citação de De Sade na epígrafe: "As causas são talvez inúteis aos efeitos."[131]

Como o pai Paulo, de *Teorema*, a experiência da transgressão da personagem do industrial milanese de *Affabulazione*, o arremessa ao deserto do sagrado. Ele "está sozinho com o seu Deus que não o escuta", "com dois olhos que se tornaram dois míseros lampiões nus", do próprio "deserto e miséria", ardendo de inesperado fervor religioso e paixão pelo filho. A descoberta do Eros, como único interlocutor da autenticidade possível ao universo burguês, expõe a diversidade. A transgressão é um sonho de loucura que culmina com a morte. A crise do herói da peça trágica de Pasolini é a crise de um anti-herói que revela fraquezas e desejos escandalosos. A obsessão escandalosa pela intimidade do filho é anunciada em sonho e culmina em assassinato que destrói o fim de semana no campo da família.

A trama de *Affabulazione*, ainda que edípica, se inspira mais em *As Traquinias*, em que Sófocles narra o assassinato do filho por Hércules, do que no *Édipo Rei* em que o mesmo autor narra o assassinato de Laio pelo seu filho Édipo.[132] Pasolini descreve o assassinato do filho como um "regicídio"[133] (ato político contra a "nova pré-História", na descontinuidade geracional que criava Filhos-pais, mais reacionários que os pais).[134] O industrial se torna um mendigo que se lembra do mistério "daqueles cabelos louros", e do enforcamento de sua esposa após o crime contando-o a outro mendigo de nome "diarreia".

Pasolini justifica um drama íntimo através do motivo político do "infanticídio" dos pais burgueses que "enviaram" seus filhos soldados para a guerra e os perderam. No episódio da visita à cartomante, descobrimos que, na verdade, o filho morreu em uma suposta "Terceira Guerra Atômica". O pai o matou após o sonho erótico ou enlouqueceu após a notícia de sua morte? A ambiguidade permanece.

Mas é Sófocles quem surge na trama em forma de sombra e aconselha o seu "Édipo atualizado" pelo "novo poder". A sombra de Sófocles tenta libertar o pai do mito da burguesia do racionalismo que não responde ao mistério da paixão transgressora. Ele tenta explicar ao velho empresário burguês a

[131] *Les causes sont peut-être inutiles aux effets* (DE SADE *in* PASOLINI, Teatro, p. 469).
[132] "(Porque o seu caso não coincide tanto com a tomada de poder/ de Édipo, que com o funeral de Hércules)" (*Ibidem*, p. 519).
[133] "Existem épocas no mundo/ em que os pais degeneram/ e se matam os seus filhos/ cumprem regicídios"(*Ibidem,* p. 544)
[134] Ver capítulo 7.1.

diferença entre "enigma" e "mistério": diferente do enigma, o mistério não pode ser decodificado pela razão – "Você procura resolver o enigma/ do seu filho. Mas ele não é um enigma./Ele é um mistério."[135] O enigma da esfinge resolvido pelo Édipo grego, por exemplo, o desgraçou – "Diga-me você! A que serviu, ao meu Édipo/ resolver o enigma? Tomar o poder?/ O tomou e o perdeu./ E isto quero sublinhar, o perdeu/ sem ter conhecido nada do mistério."[136]

A sabedoria de Sófocles se apresenta "travestida de ironia". A tragicidade moderna, as fraturas do distanciamento da matéria trágica, faz Sófocles, em sombra, se desculpar por esta ironia: com o passar dos séculos a "corrupção" do herói o fez ter cautela "porque a razão não quer conhecer o mistério."[137] O motivo da ironia como mediação do mito trágico se justifica, segundo Pasolini, na história da literatura, porque "nós nascemos de Cervantes e Ariosto (e de Manzoni)."[138] Depois deles a matéria trágica só pode ser abordada através da mediação da ironia e do esteticismo: a sombra de Sófocles é a sabedoria trágica travestida de ironia que vem visitar o escandaloso caso de amor entre pai e filho.

3.5. *Pilade* e a negação absoluta

> "Não há palavras de salvação (…)
> Tu crês olhar com os olhos videntes da Razão, mas olhas com os olhos míopes de quem tem o poder."
> (personagem Pilade, PASOLINI, Teatro, p. 403)

Através da continuação ideal da *Oréstia* de Ésquilo, Pasolini cria uma mitologia para o amigo do Oreste grego, Pilade. Através de uma linha cronológica impossível que liga a Grécia à modernidade, Oreste, o inventor da liberdade em Argos, é como o africano em Roma – traiu sua originária linha de reis em nome da deusa da razão. Ambientada na Grécia Clássica, Pilade é o herói que sofre por querer estar fora da Razão, negar de forma absoluta, em nome de uma utopia de igualdade e de uma paixão irracional. *Pilade* usa o tom político da contestação a toda ordem para propor um teorema da origem de toda contradição, através da negação. A personagem quer colocar-se fora da contradição. Pilade não tem uma resposta, quer estar fora da resposta, em nome do mistério.

[135] *Ibidem*, pp. 514-516
[136] *Ibidem*, p. 517
[137] "Desculpe a minha sabedoria um pouco irônica;/ mas foi você que me quis assim,/corrupto por tantos séculos de ironia, corrupto/ por Cervantes, Ariosto, Manzoni, herói/ que tem cautela e reduz tudo,/ porque a razão não quis reconhecer o mistério!"(*Ibidem*, p. 518)
[138] "nós nascemos de Cervantes e de Ariosto (e de Manzoni)." (Apêndice à *Edipo Re*, PASOLINI, PC1, p. 1.056)

A fabulação de Pasolini para a continuidade dos mecanismos que inauguraram o Areópago na tragédia esquiliana chega à crise da democracia moderna. O pressuposto é de que seriam as mesmas condições que na democracia moderna e na Grécia Arcaica criaram o dilema entre razão e mistério. É a isso que o mito de Pilade acena: à permanência do trágico como o limite da razão humana.

A partir do crime do matricídio, Orestes conhece Atenas, a deusa sem memória, que sabe apenas "que o mundo é" e que não existem "oposições absurdas ao seu conhecimento". A chegada da Razão em Argos faz com que Orestes abdique seu posto de rei, em nome da democracia, que frutifica em progresso e liberdade silenciando as deusas terríveis do passado (as Fúrias transformadas em Eumênides, para quem o "passado é apenas sonhado" vivem nos montes em volta da cidade). Tudo vai bem e "cada novo lucro é um novo passo que nos distancia da injustiça dos velhos deuses".

Mas Atenas, a deusa da razão, cria também um "rebelde" que, tal como Sócrates, fala sofisticamente em nome da negação do progresso de Argos, partindo da evidência natural da continuação dos males do passado (feita sobrenatural na simbologia das Fúrias que descem dos montes rumo à cidade).

O herói da tragédia de Pasolini não é Orestes, o filho do Rei, mas o seu servo, personagem que em Ésquilo tem apenas uma fala (aquela em que incentiva Orestes a matar a mãe em nome do cumprimento dos desígnios de Apolo). Recusando a tutela de Orestes, ele se torna líder dos camponeses, organizando a guerrilha nas montanhas. Pilade é um homem simples, fascinado pelo mundo dos camponeses de montanhas azuis, "porque a sua pequeneza, lhe parece imensa e a sua inocência, conhecimento da sua misteriosa verdade". Ele se torna "o primeiro homem rico da história que quis ser um homem pobre". Inveja a sua metade, o seu "melhor-amigo" Orestes: "porque deu à consciência (pequena) a imensidão da vida, e à vida (imensa) o limite da consciência". Mas é incapaz de ser como ele "Feliz democrático!" ele completa.

Pasolini divide a Argos clássica em símbolos modernos de potências: tradição e ditadura (Electra), liberdade e progresso (Oreste), rebeldia e diversidade (Pilade). Colocando a razão com Orestes, a diversidade com os camponeses (o "homem livre" é o camponês que "inscreve em sua existência todo o mistério da vida e da História"). Para Pasolini, estar fora da razão também é vontade de justiça e

revolta. A revolução que segue à chegada do exército de Pilade em Argos a transforma em: um domingo eterno: tudo é o que é no início bárbaro e misterioso do mundo.

A revolução fracassada. Tudo está destruído. E Pilade descobre desejar Electra, o símbolo do passado bárbaro dos reis. Amando-a sob o céu da "nova pré-História", depois da destruição provocada pela revolução fracassada. Também em *Pilade* o erotismo marca o paradoxo e o sofrimento trágico da personagem. No desespero de um "corpo degradado", sob o sol ardente da pré-História, ama Electra que grita e chora com as Fúrias um eterno e amaldiçoado remorso.

Da "nova-pré-história", Atenas e Orestes organizam uma nova revolução, a que se agrega o exército de Pilade, entram em Argos com ramos de oliveira, camponeses e operários. Desfeito o seu exército, Pilade está só. Ama desesperadamente as deusas da tradição. Pede para Atenas qualquer "bela, lúcida e consoladora contradição", e não encontra. Consome-se de ódio e paixão irracional e odeia os deuses que estabelecem as condições do destino e da autoridade, frente ao desejo de verdade e poder que tira os homens da mediocridade e os faz superar Deus. O grito final de Pilade amaldiçoa aquela que no fim é também sua deusa: "que você seja maldita, Razão, e malditos sejam todos os seus deuses, e todo Deus". Pilade coloca-se fora deste mundo. O fim da tragédia é a solidão de Pilade, a vitória da razão, sua eterna renovação e retorno "ao reino do pecado e da humildade".

A razão nasce ali. Pasolini, como Nietzsche, faz a gênese de sua crítica à modernidade através deste primeiro homem sofista, este Orestes tomado de democracia, em sua recusa ao reino das Fúrias. Orestes reinventa a Razão, renova o Poder, colocado em crise pela rebeldia de Pilade. A negação trágica do presente tem como nostalgia a Grécia bárbara, viva no misterioso mundo de um camponês. Assim como Sócrates vivia como um mendigo na periferia de Atenas, Pilade vive pelos montes, atormentado pelo seu sentido de sagrado – que encontra nos soldados do passado bárbaro da autoridade dos reis, no seu ódio pela razão e pelos seus deuses em contínua renovação.

Já no seu nascimento, feito sem o ato sexual, Atenas, a então nova deusa da razão, entrava em paradoxo com as deusas do passado. Aqui ela é feita personagem junto às Fúrias e às Eumênides – em um sonho poético feito representação imagética no documentário *Appunti per un'Orestiade africana.* Personificadas, as potências pronunciam as suas contradições entre gritos das Fúrias e lampejos

luminosos de Razão. Pilade quer estar fora da Razão, mas é sob sua luz que ilumina seu contraditório amor às Fúrias do passado, cujos adoradores são, dentre todos, os mais belos.

Capítulo 4

Documentário de Pasolini

4.1. “Um filme por um filme por fazer” e o tema da analogia

> “Vocês viram que as crianças tinham brincos de Primeira Comunhão, isto não é de jeito nenhum reconstrução histórica; mas o filme é todo construído em uma espécie de série de reconstruções por analogia. Ou seja, substitui a paisagem com uma paisagem análoga, a porta dos potentes com portas e ambientes análogos, os rostos daquele tempo com rostos análogos; presidiu a minha operação o tema da analogia que substitui a reconstrução.” (a respeito de *Il Vangelo secondo Matteo*, PASOLINI, PC2, p. 2.881)

O tema da analogia, implicado desde a análise do quadro *Baco*, de Caravaggio, pelo seu professor Roberto Longhi na juventude universitária em Bolonha, é de utilidade para compreender a concepção de documentário de Pasolini. Longhi extrai do quadro em que existe apenas a figura do deus do vinho grego, a dramatização de uma cena noturna e boêmia em uma taverna romana em que um menino pobre é fantasiado de Baco pelos amigos e, bêbado, não reage ao ridículo, brindando com o último copo bonito do bar.[139] Por analogias, Pasolini dramatiza no presente, o passado; e no popular, o erudito.[140]

O efeito da memória na criação dos mitos pessoais, na iluminação de momentos sagrados, que inconscientemente acompanham a trajetória psíquica de um indivíduo. Também se dá na criação dos mitos do mundo, na capacidade de iluminação da memória coletiva, na sacralização de espaços e rituais públicos que envolvem objetos aparentemente banais da aura sacra que lhes confere autenticidade, veneração e culto.[141]

O tema da analogia guiou as invenções históricas dos filmes “de época” de Pasolini, que se apropriam

[139] LONGHI, 1973, pp. 814-815

[140] Em *Appunti per un'Orestiade africana*, o autor vê, na África, Orestes; e no poema “Atene”, vê no Rio de Janeiro, a Atenas da antiga Grécia “Nos tempos de Atenas/ as meninas riam, às portas de casas baixas todas iguais/ (como nos bairros pobres do Rio)” (Poema “Atene”, PASOLINI, 1976, p. 153)

[141] JESI, 1968, p. 135

da história dos lugares e atores reais, colocando-os em cena. A analogia com os rostos e expressões dos não-atores do povo, com os lugares, palácios e paisagens do presente não é reconstrução, mas metáfora visual do que permanece e é guiado pela operação estética do autor através da analogia com o presente. [142]

O tema da analogia guia a construção formal do *Vangelo* (como testemunha o documentário *Sopralluoghi in Palestina* (em português *Locações na Palestina*)) e culmina na ideia de filmes "sobre um filme por fazer" ("*da farsi*"). Em 1966, no primeiro rascunho do seu filme sobre São Paulo, esta ideia se faz presente na ambientação documental e no título (provisório?) *Appunti per un film su San Paolo* (Apontamentos para um filme sobre São Paulo).

Em *Appunti per un film su San Paolo*, Pasolini constrói uma hipótese ficcional de verificação documental de fundo histórico. As ideias e a organização do primeiro cristianismo, dos anos de martírio de Cristo, são comparadas às ideias e à organização dos comunistas na época do nazismo. O roteiro se baseia na analogia dos apóstolos com os intelectuais de esquerda organizados, que pregam e fogem (não dos fariseus, mas dos soldados da SS). São Paulo se movimenta nos lugares históricos da resistência negra e de esquerda (Paris, Barcelona, Genebra, Marselha, Nova York). E entre tribunais, exílios, prisões, recordações da infância e conferências em rádio e televisão, São Paulo morre no albergue de Nova Iorque, que deveria ser exatamente o que havia hospedado Luther King – com os objetos como "traços mudos da tragédia."[143]

No tratamento, o polêmico apóstolo moralista mantém intacto o seu discurso cristão, que é pronunciado na modernidade com a mesma naturalidade com que Sartre lia um manifesto e é recusado pela inteligência moderna em choque. A atualidade conferida a São Paulo por Pasolini revela o que ele chamou de "oposição ideal entre atualidade e santidade."[144] A aparente inatualidade, o irracionalismo e a abstração do discurso religioso respondem ao mistério, a que o uso rigoroso da razão não é capaz de responder. A inatualidade é apenas aparente.

---

[142] PASOLINI, PC2, p. 2.881

[143] "Os velhos móveis feitos para a tranquilidade de uma vida familiar honesta, as pequenas coisas de todo dia, as cobertas, as panelas, os quadros na parede; no silêncio e na luz que invadem o vazio, são os mudos traços da tragédia." (PASOLINI, PC1, p. 1.890)

[144] ""A profundidade temática do filme é a contraposição de 'atualidade' e 'santidade' – o mundo da História, no seu excesso de presença e de urgência, tende a escapar no mistério, na abstração, na interrogação pura – enquanto o mundo do divino, na sua religiosa abstração, desce entre os homens, concreto e eficaz."" (PASOLINI, PC2, p. 2.025)

O envolvimento de Pasolini com os fatos da realidade histórica, aliado à importância que atribuía à fisicalidade, expressividade e à carga afetiva intrínseca, à escolha de locações e de não-atores e paisagens, já é evidente em *Accattone* (na busca por traços "pré-históricos", dentro do tema da analogia).

A trajetória de Pasolini no campo do "cinema documentário" é marcada por um interesse antropológico pelo Terceiro Mundo e pela forma do *work in progress* (de que também se apropriou em poemas, roteiros e textos teatrais). O autor propôs, através do conjunto de cinco filmes médias e um curta-metragem, uma nova forma de documentário: o documentário de apontamentos (*appunti*), como "filme sobre um filme por fazer" (*un film su un film da farsi*).

O estilo do documentário de Pasolini traça muitos paralelos com o de alguns filmes do antropólogo francês Jean Rouch: o uso da voz em *off* que comenta as imagens etnográficas, de rituais e paisagens em tom poético, a apropriação fictícia de textos a personagens reais, o uso criativo da entrevista (para fins de verdade poética, processo criativo etc.). Este antropólogo visual inovou o campo do documentário através do que foi convencionalizado "cinema-verdade" com os documentários *Chronique d'un été*, 1961, *Moi, un noir*, 1958 e *Jaguar,* 1957; inaugurando o que foi conceitualizado por Catherine Russel etnografia experimental.[145] O documentário de Pasolini tem à sombra o cinema inaugurado por Jean Rouch, apesar de declarar que além do mais "nunca viu os seus filmes."[146]

A crise do documentário clássico com as possibilidades narrativas inauguradas pelas inovações técnicas (câmera na mão, som direto, filmagens em externas) instituiu que o valor e a percepção do real se transformam de acordo com o interlocutor. Já em 1960, Pasolini não buscou "a verdade" da Índia, ou da Palestina, ou da África, mas fez delas fenômenos estéticos, explicáveis e espiritualizados pela estética.

O valor etnográfico dos filmes de Pasolini cresceu com os avanços no campo das ciências humanas, no que diz respeito a filme etnográfico, com a supressão do mecanismo estilístico que buscava esconder o entrelaçamento do objeto investigado com o investigador-autor, na crescente subjetivação e revelação

[145] "Incursão metodológica de estética no campo da representação cultural" (RUSSEL *in* CAMINATI, 2007, p. 53)
[146] "Entre outros motivos, não os assisti."(PASOLINI, PC2, p. 2.887)

dos métodos e dos observadores por trás das realidades observadas. A sua visão poética testemunha o olhar de uma época sobre os rostos e as paisagens de um presente cultural e geográfico em transformação. Não esconde o seu mito, não esconde a sua presença nem a sua intenção em relação ao que quer dos materiais apreendidos, registrando as atualizações, perdas e permanências que distanciam a intenção inicial do objeto final.

O autor do documentário, em sua interferência no real, com seus olhos e aparato cinematográfico, busca os seus mitos nos lugares etnográficos a que se dirige. O pressuposto do cinema etnográfico de Pasolini é de que não existe uma verdade objetiva a ser desvelada pelos olhos do etnólogo em sua função de "colonizador do saber". Ele mantém intactos os paralelos ficção/documentário intrínsecos ao real, propondo uma forma narrativa documentária até então "nova": "um filme por um filme por fazer".

Para Pasolini, o Terceiro Mundo é todo o mundo pré-industrial e está onde há pobreza: é "o mundo de gente que trabalha onde não tem indústria" – o mundo dos subproletariados cujas faces animalescas "passam longe de qualquer pregação ou traço de ensinamento de Cristo."[147] A vitória das guerras pós-coloniais, no contexto da Guerra Fria, trouxe a esperança aos intelectuais de esquerda do novo homem, dos povos livres do Terceiro Mundo em sua apropriação dos instrumentos do socialismo e da democracia. A revolução frustrada da Resistência acontecia nas fábricas e desertos ocupados por guerrilheiros, operários e camponeses das fronteiras da modernidade.

O conceito de Pasolini de *film su un film da farsi* torna-se instrumento de denúncia e investigação política – entre a poesia, o ensaio e o gênero documentário. O conceito de *da farsi* já era implicado no tema da analogia como processo criativo das ficções, explicado em *Sopralluoghi in Palestina*, 1963, e torna-se consciente a partir da experiência de *Appunti per un film sull'India* (em português *Apontamentos para um filme sobre a Índia*), 1968.

Como em sua concepção de roteiro como "estrutura que quer ser outra estrutura", Pasolini sugere que o documentário é um gênero que esconde sob a sua técnica "uma ficção que nunca será realizada", mas que está por ser realizada através de apontamentos em filme – o que o autor caracterizava como filme

[147] *Sopralluoghi em Palestina*, 1963, é um documentário que registra da intenção original de ambientar o filme de ficção *Il Vangelo secondo Matteo* nos lugares originais onde viveu e passou Cristo. Na busca por este ideal de paisagem de Cristo, Pasolini fez seu documentário, em que verifica a sua "ideia" de Cristo na realidade que se apresenta à câmera da Palestina de 1960 (não encontra o que procura e gira o *Vangelo* na Sicília).

de *appunti* (apontamentos, anotações, notas, comentários). Um *film su un film da farsi* é literalmente "um filme sobre um filme ainda por fazer": *da farsi*, "por fazer" (incompleto de propósito, como *work in progress*).

Os documentários *da farsi*, são "rascunhos" de ficções nunca realizadas, são registros do encontro dos mitos de um diretor-autor com a verdade de um lugar "além-mar" (dentro do pressuposto do exótico e do colonialista). As tramas que guiam a investigação do autor colorem o Terceiro Mundo de humanismo, de sublime nostalgia do que "nós poderíamos ter sido", e do que um dia fomos na pré-história do mundo. A trama "por fazer" é o "outro" filme, nunca feito, que sustenta o documentário.[148]

Os filmes documentam viagens. A voz *off* sobre o material etnográfico de conhecimento de outra cultura verifica os mitos de exotismo, cultura e revolução na realidade do Terceiro Mundo. A trama é hipótese trabalhada com as "armas da razão": entrevista, trechos de encenação e observação com a câmera.

A trajetória documental de Pasolini explora a estética do "outro", "docemente animalesco" ("não passou aqui a predicação de Cristo, nem de longe")[149] e a paisagem trágica, abandonada, queimada de sol que espelhasse o estado poético de sua alma. Pasolini procura nas viagens "encontrar os vilarejos, os lugares e os rostos que pudessem substituir os vilarejos, lugares e rostos modernos"[150] para contaminar a irrealidade burguesa de realismo épico e sacro. As paisagens e pessoas reais se cruzam às paisagens e pessoas da ficção, porque "só quem é realista é mítico, e só quem é mítico é realista."[151]

A investigação e o propósito humanista encontram no aparato cinematográfico a possibilidade de fruição exótica feita experiência poética, na denúncia da realidade moderna como perda radical da experiência do antigo. Os documentários investigavam de forma poética o universo físico e cultural dos Terceiros Mundos: as diferentes concepções de sexualidade da Itália meridional[152] em *Comizi d'Amore* (em português *Comícios de Amor*), 1962, os acontecimentos das guerrilhas pós-coloniais em *La*

[148] ""Um filme que apesar de tudo tem esta trama: a trama permanece, a história permanece, mas justamnete como trama 'por fazer'.""(PASOLINI, PC2, pp. 2.935-2.936)
[149] *Sopralluoghi in Palestina*, 1963.
[150] *Sopralluoghi in Palestina*, 1963.
[151] *Perché solo chi è mitico è realistico e solo chi è realista è mitico*. (Diálogos definitivos de *Medea*, PASOLINI, PC1, p. 1.275)
[152] No documentário *Pasolini L'enragé*, 1966, Pasolini diz que o Terceiro Mundo começa na periferia de Roma.

Rabbia, 1963, a Palestina em *Sopralluoghi in Palestina*, 1963, a Índia em *Appunti per un film sull'India*,[153] 1967-1968, a África em *Appunti per un'Orestiade africana*, 1969, o Iêmen, Arábia em *Le Mura di Sana'a* (em português *Os Muros de Sana'a*), 1971-1972.

Mas gostaria de ter feito mais: previa um conjunto de mais filmes sobre o Terceiro Mundo que filmassem também Cuba e a guerrilha castrista, os Estados Unidos e os guetos negros de resistência, os países árabes envolvidos na guerra pelo petróleo. Com entrevistas a Sartre e Fidel Castro, os filmes seriam capazes de provocar "um sentimento violentamente revolucionário, de modo a fazer do filme mesmo uma ação revolucionária – não partidária naturalmente, e absolutamente independente."[154]

A imagem colhe e cristaliza os seres do passado em uma máquina do tempo, porque em breve seriam massacrados pela economia de massa cujo futuro previa "a industrialização total do planeta", com "o fim de todos os operários e camponeses."[155] O mito do Terceiro Mundo é o mito da Diversidade.

Os filmes falam em nome do desespero de um tempo – uma investigação mais poética e humanista do que propriamente política. Os mitos de um autor contaminando a realidade são como a visão mítica dos antigos gregos: fazem brotar o sublime das pedras.

4.3. *La Rabbia*, a contradição trágica da era das revoluções

> "Nos textos da Europa e da América se explica o sentido de morrer em Cuba, uma explicação feroz, que só a piedade, iluminada pelo pranto, pode tornar humana"
>
> "Voz do comentário do conformista que se recusa, por medo do ridículo, a falar sério... Voz do humorismo estúpido, do medo da cultura... Voz do bem-estar dos potentes diante da alegria dos subalternos... Libere-se! É o seu momento! A tragédia está exorcizada! Dê o seu suspiro de alívio, voz da cotidiana vulgaridade! "
> (*La Rabbia*, PASOLINI, PC1, pp. 387-390)

[153] Desta viagem também o documento literário do diário feito reportagem jornalística e depois romance *L'Odore dell'India* (PASOLINI, 2009).
[154] Projeto de 1969 *Appunti per un poema sul terzo mondo* (PASOLINI, PC2, pp.2.677-2.686).
[155] DUFLOT/ PASOLINI, 1983, p. 77.

O documentário de imagens de arquivo *La Rabbia* surge de um projeto fracassado de filme coletivo sobre a fantástica visita de um extraterrestre à Terra, proposto pelo produtor Gastone Ferranti, da Opus Filmes. O projeto morre, mas Pasolini, que já tinha confirmado sua participação, realiza *La Rabbia*, o documentário poético que sintetiza sua visão histórica e catastrófica do destino do humanismo na era das revoluções.[156] O sentimento de "raiva", além de título do filme de 1963, é poema de 1960[157] e é o adjetivo a que referencia sua condição de revoltado[158] a partir de 1966/ 1967 (contra o fardo de morte do revolucionário de seu tempo). O sentimento síntese da época da revolta histórica fundamenta o trágico moderno das individualidades isoladas da ordem social e do sonho do trágico coletivo da revolução.

O produtor é proprietário dos Arquivos *Mondo Libero*, cinejornal que antecedia a projeção dos filmes na época em que ainda era incipiente e para poucos a televisão. Guareschi, o *qualunquista*[159] escritor italiano, "inimigo ideológico" de Pasolini – como declarou a publicidade do lançamento do filme, foi o escolhido, para o que se tornou o segundo episódio do filme intitulado *La Rabbia* – composto por dois médias-metragens do mesmo nome e "opostos" autores. A proposta que os une é de usar material de arquivo para fazer um filme de montagem que respondesse à pergunta: "Por que a nossa vida é dominada do descontentamento, da angústia, do medo da guerra, da guerra?".

Pasolini receia inicialmente a coautoria, mas seu filme já estava pronto e "cada um tinha o seu público", lembra-se de *Bertoldo*, o filme que tinha contribuído à iluminação do seu antifascismo de um Guareschi que parecia um monstro inofensivo – por fim, aceita a divisão do seu título e da proposta com o escritor e humorista. Pasolini pensou em excluir a sua autoria, e escreveu poemas de ódio a Guareschi[160] após assistir ao "monstro moral" que tomou forma no episódio do comediante. No entanto, era tarde, e a solução veio com o tempo: o filme entrou em cartaz, e ninguém foi assisti-lo – saindo

[156] PASOLINI in BETTI e GILINUCCI(Org.), 1991, p. 77.

[157] Poema "La Rabbia": "Com quase 40 anos, eu me encontro na raiva, como um jovem que de si sabe apenas que é novo, e se obstina contra o velho mundo. E, como um jovem, sem piedade ou pudor, eu não escondo esse meu estado: nunca terei paz." (PASOLINI, 1993, pp. 581-548).

[158] PASOLINI, SPS, pp. 1.590-1.596) e no *Pasolini l'enragè*, de Jean-André Fieschi, 1966.

[159] Representante do movimento *qualunquista*, surgido no pós-guerra, feito por homens "qualqueres", "de saco cheio de tudo, cujo único ardente desejo é que ninguém encha a sua paciência", nas palavras de Guglielmo Gianini fundador do jornal homônimo ***L'uomo Qualunque***, 27 dez. 1944.

[160] "Risposta a Guareschi", anotação para um roteiro de imagens de arquivo em que Pasolini acusa Guareschi diretamente de reacionário, e diz respeitá-lo como humorista, mas não como escritor. Diz que sabe que sua "raiva reacionária" defenderá as instituições porque ele "tem medo da História", por ser "insensível à feiura", e ter escolhido a mediocridade: "Mas qual é a vitória, aquela que faz bater as mãos ou aquela que faz bater os corações?" (PASOLINI, PC1, pp. 412-413).

dois dias depois. O episódio de Guareschi expõe soluções conservadoras e racistas para o que diagnostica como "problemas da modernidade", enquanto o de Pasolini suspende a análise ideológica ao nível de indagação filosófica e expõe seu projeto de História.[161]

La Rabbia, de Pasolini, é um filme em que a montagem exerce a ação criativa fundamental e cujo resultado final é um média-metragem de 52 min. (atual tempo padrão das reportagens de televisão a que o seu material bruto faz referência). Pasolini se considera um "cineasta da montagem", após colher os momentos significativos do seu *set* – captação quase documental feita com a segunda câmera na mão do próprio diretor e não do operador de câmera –, organiza tais materiais como a ação moral que une os momentos essenciais das expressões e paisagens.[162]

A reflexão e a prática de Pasolini reúnem imagens banais, estranhos e absurdos testemunhos antropológicos da modernidade, mascaradas da "normalidade" que instaura "a vitória de Armstrong contra Marx", com a ironia que caracteriza os modernos ao abordar o material trágico, análogas à ironia do *twist* de *La Ricotta*, realizado apenas dois meses depois de *La Rabbia*, intervalo à filmagem (ironia da fala de Orson Welles, do tom chappliniano e da tragicômica morte da protagonista Stracci).

Os fatos históricos revelados nas imagens de reportagem são feitos fenômenos estéticos de dor, experiência poética da exposição das contradições por trás das vitórias cotidianas da sociedade ocidental das guerras. Pasolini está em todo seu furor marxista e acena a esperança marxista contra o início anunciado de uma Nova-pré-História (a vitória da sociedade de massa, liberal e do consumo, posterior às guerras coloniais, no contexto da Guerra Fria).

O filme "televisivo" recusa a televisão, refazendo as suas palavras e transformando o meio da "única voz que a burguesia tem para falar", com "insinceridade e mentira" que contrapõe "uma ironia humilhante a todo ideal", "piadas à tragédia", "o bom-senso dos assassinos aos excessos dos homens moderados" – e o que em 1962 eram poucos se tornariam milhões, "milhões de candidatos à morte da alma.[163] Das imagens-notícias de um mundo absurdo (como visto dos olhos de um extraterreste), revela-

[161] Em 2008, o cineasta Giuseppe Bertolucci apresentou na mostra de Cinema de Veneza uma "hipótese de reconstrução" de *La Rabbia* em que os fotogramas e os versos excluídos da versão definitiva são reconstruídos: o enterro de De Gasperi, as enchentes que "liberam o mal" etc. Disponíveis no roteiro original, teriam sido recusadas pelo produtor (CHIESI (Org.)2009).

[162] Ver capítulo 5.4..

[163] (PASOLINI *in* CHIESI (Org.), 2009, p.7).

se a poesia, “imagens belíssimas”: “dois olhos desconhecidos com expressão de alegria e de dor”, “sequências cheias de significado histórico”, de “um branco e preto visivelmente muito fascinante”.

O trabalho poético de Pasolini conduz não à beleza das imagens, mas à construção de um discurso para a voz que as comenta e as torna poesia. *La Rabbia* de Pasolini é um filme “escrito”, em que a velocidade da fala e da imagem não correspondem, e a abstração conduz à necessidade de ler, antes do que apenas ver e sentir a poesia. Pasolini responde à pergunta que abrange toda humanidade através da escrita deste filme (“eu escrevi este filme”), sem se preocupar com lógica ou cronologia, (“sem seguir um fio nem cronólogico nem lógico”), mas guiado por suas “razões políticas” e o seu “sentimento poético”. As razões são tantas, mas o sentimento é um.

A montagem de imagens de arquivo é comentada por duas falas de autoria de Pasolini. As “razões políticas” conduzem a fala em prosa, e o “sentimento poético” a fala em poesia. A fala que falsei e reproduz com ironia e raiva o formalismo é interpretada pelo pintor Renato Guttuso (ela identifica e sintetiza os eventos presentes na tela factualmente e pode ser definida fala em prosa). A fala poética é interpretação das poesias de Pasolini pelo escritor Giorgio Bassani: comentário trágico às contradições das decisões de Estado, das guerras e dos hábitos das cidades. A modernidade falida não tem nenhuma perspectiva de continuação humanista para o mito que cria o classicismo, que torna a tradição pura através dos séculos “como o voo de um pássaro”, “elementar como o movimento de uma onda”– o mito da democracia destruiu o mito do pai.

Entre a fala de prosa e a fala de poesia, não existe distinção qualitativa, de valor, são duas instâncias do discurso que fornecem duas transformações poéticas da mesma realidade bruta: 90.000 metros de cinejornais. Enquanto a fala de prosa é reivindicativa, raivosa e revolucionária afirmação da indignação diante dos eventos que determinam a História, a fala em poesia é condescendente, conciliatória, assume a dor e a necessidade de contradição que implica a complexidade do pensamento e do acontecer histórico. Tanto a de poesia, ilustrada pelas nuvens, como a de prosa, por um sangrento quadro de Guttuso, são poéticas e reforçam a ideia de prosa poética na estilística de cinema de Pasolini.

A alternância dessas categorias de fala antecedem aquela que será a distinção célebre entre cinema de prosa e cinema de poesia, alternando-as e expondo-as em sua prática *avant la lettre*, com todo o

engajamento social que lhe é intrínseco. *La Rabbia* revela a continuidade das estâncias narrativas de prosa e de poesia que, em 1965, o autor irá teorizar (acusando indiretamente os autores de neo-vanguarda de "excesso de poesia"). Não há uma regra que se aplique à escolha da fala de prosa ou de poesia em relação ao conteúdo das imagens. Não se referem a um comentário objetivo e a outro subjetivo, mas a duas posições históricas opostas: uma sintetiza e critica indignada, e outra condescende piedosa. Ambas refletem a consciência histórica que requer a prosa (a objetividade da prosa), mas que na sua alma é dor e sofrimento incuráveis, lirismo elegíaco diante da determinabilidade da morte. Pasolini questiona a distinção prosa/ poesia na forma cinematográfica, como prólogo à ideia de "poesia total", que é a semiologia da realidade aos olhos do poeta.

O filme de prosa é a vitória em Cuba. O filme poético, os guerrilheiros mortos em Cuba. A mistura de ideologia e poesia tensiona todo documentário: ele, o poeta das cinzas da ideologia, colhe, em estado de choque, as evidentes contradições de um mundo em transformação, tornando-as versos trágicos. Ao som do Adagio de Albinoni, Pasolini tece sua elegia, como poema da ação metafísica internacionalista, em que a piedade se eleva à oposição de igual valor à maior das raivas possíveis: aquela que faz matar e celebrar uma morte. Quem trouxe as cinzas dos soldados mortos na guerra senão a voz "sem afeto, sem piedade", a voz da pátria que os enviou à morte, a voz da prosa que sabe que a guerra existe, e que ali morrem soldados. Quem as comenta é a voz de poesia à lembrança do irmão Guido morto nas colinas entre os guerrilheiros comunistas, embala a dor e a indignação desses versos.

O mundo como um conjunto de mães e filhos é impotente e sublime poesia. A alma do poeta pode ser tão condescendente: mas é o sangue e a raiva o que requer a História. Os paradoxos da condição humana são os paradoxos da História. Os irmãos brancos matam e não perdoam: "pedem sangue pelas culpas de Stálin".A prosa historiciza, a poesia sente a contradição. A síntese é a superação da oposição Humanismo e História. Os guerrilheiro no deserto da Arábia ou na selva da Bolívia e o americano no avião dos EUA são guiados pelo mesmo "Deus-História" – e por isso as culpas de Stálin são de todos ("as culpas de Stálin são as nossas culpas").[164] Pasolini distingue a liberdade verdadeira da mentirosa enquanto observa os desfiles anticomunistas na França e na Itália, após a revelação dos crimes da União Soviética ("mas é melhor ser herói da verdadeira"). O "fascismo da normalidade" é implicado na luta pela "falsa liberdade". *La Rabbia* abrange a "profundidade trágica do mundo, quer dizer: a morte",

[164] *Le colpe di Stálin sono le nostre colpe* em que *le colpe* são: as culpas, as falhas, os crimes, os erros (PASOLINI, PC1, p. 368).

é quem guia o paradoxo poético do filme, enquanto os "filhos dos filhos", como o líder francês Bidault, já têm "o fascismo no coração", e gritam, em nome da "falsa liberdade", "com desprezo, raiva, ódio", enquanto bombardeiam a Algéria dos guerrilheiros. Só a humildade de um camponês algeriano, em sua angústia pré-histórica, pode compreender a perplexidade diante da morte esquecida pela Era das Revoluções.

"Eles", os diversos, "negros e marrons", "com os olhos pretos e a nuca crespa", Eles, são "outras vozes, olhares, amores, danças". Eles são "o novo problema do mundo", a "nova extensão do mundo". "Extensões infinitas de vidas reais" a serem incluídas, porque desejam "com inocente ferocidade", "entrar na Nossa realidade". Incapaz de sair da dualidade Nós e Eles, Pasolini encontra a única arma revolucionária contra a opressão colonialista do Terceiro Mundo na sua Diversidade. Eles "irão se tornar familiar e engrandecer a Terra".

O Terceiro Mundo é tematizado aqui pela primeira vez na obra cinematográfica de Pasolini – que já escreveu o roteiro de *Il padre selvaggio* e também o poema *Profezia*. O Terceiro Mundo e suas revoluções de liberação se opõem ao "fascismo da normalidade", apesar da trágica previsão do seu destino como "novas massas de consumidores". Com a mesma inspiração que no poema *Profezia* previu a imigração revolucionária da África que invade a Europa com violência, alegria de viver e bandeiras vermelhas de Trotsky, Pasolini tem a agudeza de analista social de prever o problema de serem "infinitos" e de quererem entrar na "nossa" realidade. A consequência mais pragmática das vitórias nas guerras de independência é a crise econômica e cultural de toda a inclusão social deles na "normalidade". Além da esperança viva de uma "Nova História", feita dessas vitórias e desses "novos olhares", em 1963 Pasolini previu a consequente crise posterior à grande celebração do fim das colônias.

Liberação da Tunísia, da Tanzânia, do Togo, de Cuba, Canal de Suez, Algéria – todos são "restituídos à História", no dia mais belo de sua vida, a Resistência "planta suas raízes e funda o futuro". Um desfile de imagens das festas nacionais tragicamente comentado: uma transformação na história que "traz regresso e corrupção", novos "anos de miséria, trabalho e erro" de "uma pobre liberdade", "elementar", "que faz a Europa rir". Mesmo com tantas vitórias "em mil partes do mundo, da alma e da nossa memória": "a guerra não acabou". A alma doente é a alma que faz a guerra – é a alma moderna.

Na Resistência "a única cor é a cor do homem", e a cor do homem é "afrontar sua obscuridade": as guerras na alma que substituem as estradas de sangue na Nova História. É na alegria, na humildade, na esperança, na dignidade, na inocência e na vitória do "ser na História", na não-violência (ilustrada pela fotografia de Gandhi), que "o homem não tem cor". Porque os negros usam cartolas e os serviços militares nacionais, abotoaduras com imagens de novos líderes, da cultura da colonização que permanece com suas "lágrimas hereditárias", da impotência do homem de superar a luta de classes: "mães, filhos, netos e velhos parentes nossos".

Justamente a "normalidade" contra que o poeta se revolta,[165] "com sua raiva intelectual e sua fúria filosófica", e que "recusa a se adaptar". Do "desfile deprimente do *qualunquismo* internacional", do "triunfo da reação mais banal", as imagens más, vulgares, toscas da televisão, são purificadas e re-significadas, agregando sentido e perplexidade. A banalidade e a superficialidade percorrem as atrocidades do período do pós-guerra, feito signo de "normalidade" – vitória do bloco capitalista, fascismo do consumo, abalo nas esperanças de um futuro socialista.

O sangue derramado pelas míseras vitórias pós-coloniais custou "suor, terror, lágrimas, sangue e injustiça". Ainda que em nome "de mil povos subproletários", são "miseráveis homens de cor que disparam" sob "os fúnebres silêncios, estados, cidades e recordações do sol de Alá" – como as guerras nacionalistas de liberação, a guerra do Canal de Suez exige a violência de homens comuns, feitos assassinos sob a inspiração e o sonho da "liberdade". Os prisioneiros cubanos, e suas faces de assassinos endurecidos, ilustram as ternas frases de tragédia e glória individual: os heróis assassinos das revoluções são como Orestes, atacados por "terror antigo" e como "bestas de outras épocas" são "inocentes em sua ferocidade". Também eles têm como deus Atenas, a razão que promete a nova História. Também neles "os inimigos estão entre os próprios irmãos". Eles são os irmãos, que, "na sua ferocidade, são inocentes".

Nestes campos do Terceiro Mundo, recém-descobertos pelo poeta, "é uma desonra a piedade" e "a morte se incarna na juventude" e honra e morte têm sabor de "liberdade". Só uma canção, uma dança, "só a piedade pode tornar humana" tal ferocidade: combater em Cuba, morrer em Cuba, afirmar através

[165] "O que aconteceu no mundo, depois da guerra e do pós-guerra? A normalidade."(PASOLINI, PC1, pp. 407-411).

do corpo dos irmãos e da guerra, uma ideia de História – e Cuba representa os mil povos subproletariados. Além da Rússia e da esperança que Pasolini via em Kruschev, só há "operários espanhóis e italianos, intelectuais franceses, guerrilheiros algerianos", que estão "nas fábricas em que se combate a luta de classes", "nos desertos e nas colônias em que se luta pela liberdade", e em que os homens morrem como Cristo, e matam em nome "da nova, da eterna luta".

Os trabalhadores braçais da Algéria, da Arábia, da África morrem por todos os povos subproletários escravos, matam em nome da sua miséria hereditária. O nome "liberdade" o guerrilheiro político escreve tragicamente sobre sua "mãe cigana" e seu "pai pastor", seus irmãos: "saqueador", "aleijado", " engraxate", "mendigo", seus amigos "da bandidagem", "dependentes", "desocupados", "pedreiros". O símbolo da sua guerrilha é Cuba e sua recente revolução (1959), modelo para as metas revolucionárias de todo o Terceiro Mundo. Combater em Cuba "era como combater em mares inexplorados, fartos de guerras selvagens" (imagens dos mortos de Cuba estendidos no chão). Pasolini se espanta que por trás destes rostos "assim humildes", de famintos, ladrões, esfarrapados às margens do mundo, "se aninha o sentimento terrível e tão profundo que a França chamou liberdade".

A liberdade, expressa no filme em toda sua contradição, expressa o terror do anunciado processo de massificação da sociedade globalizada do consumo, seu processo de desterritorialização, perda da tradição, em nome de uma liberdade que exclui todo o passado da civilização em nome da guerra e da produção. Uma liberdade que se traduz em ideologia do bem-estar, manipulada, feita falsa, o sublime sentimento inaugura e sepulta o humanismo. Em tom internacionalista, Pasolini vai além das fronteiras do seu país, para analisar atônito o quadro de desesperada esperança e morte e escreve estes versos caminhando sobre escombros. Não há certezas. Sob o céu da bomba atômica de "mães monstros": "não há mais nada", "nós nunca existimos", "a realidade são estas formas desenhadas no alto do céu" – "coração tenebroso do mistério da falta de ideia de luta de classes". A "vontade" do homem "não tem recordações", triunfa explosiva sobre a História. O fim da guerra (na alma, na História) depende do fim da luta de classes (a nova, a eterna luta). A classe vitoriosa, da beleza e da riqueza, "deixa um mundo fora da sua porta", que funda a sua vida sob poucas liras e se ilumina apenas diante da fatalidade da morte.

La Rabbia diagnostica "a doença do mundo futuro" no registro documental da eleição presidencial

americana de Ike: na “alegria de um americano que se sente igual a um outro milhão de americanos, no seu amor pela democracia”. A adesão ao mecanismo de liberalismo do capitalismo norte-americano – no contexto da Guerra Fria – em que a ânsia de normalidade e de bem-estar ultrapassa toda razão, terminaria a história do humanismo da revolta, do classicismo, da tradição que “só a Revolução salva”. O futuro da civilização de massas é a “nova pré-História”: exaustão do mundo clássico, do humanismo, e do homem.

As imagens mostram cenas de multidão que ilustram o século das revoluções, a afirmação do Deus-História nos homens “cada vez mais iguais uns aos outros”: ““se inicia a 'nova pré-História'””. Porque o mal tornou-se universal, “o mal está livre”, diz Pasolini, sob as imagens excluídas das enchentes que destruíram a Itália, “as águas podem destruir os povoados inocentes”. E também “o bem está livre”, feito ideia de “suposto divertimento”. Os quatro grandes, homens de poder, se encontram em Genebra, “com a guerra no coração”, “pela paz futura”. “O tempo foi uma lenta vitória”, da normalidade que “venceu derrotados e vencedores” e “os tempos estão prontos para a televisão”.

Depois de todas estas culpas, Pasolini apresenta os rituais da cultura dos ricos em alternância com a imagem fixa de um esqueleto: Ava Gardner na Itália,Sophia Loren entre as enguias, uma regata em Pisa. A permanência da morte, na sociedade de massa, parece ser esquecida, alternada às notícias do bem-estar e da esperança, manipuladas pela ditadura da “normalidade” e sua celebração diária pelos meios de comunicação. A falsa imparcialidade dos industriais, seus seculares rituais formais dialogam com a pomposa coroação da rainha da Inglaterra e com a arte abstrata de quem pensa que poesia e arte são apenas forma, como proteção à própria “falta de alma”. As reformas dos “velhos jovenzinhos” , os “filhos dos filhos”, os Filhos-Pais, esconde a tragédia de um proletariado que “faz greve para ter direito à hora do chá”. Poetas irônicos e democratas não creem no desastre que é o domínio liberal da História: a “prisão do tempo” da “nova pré-História”, o retorno à Idade Medieval do homem que é para o poeta a vitória do bloco capitalista.

Em um hino contra a “normalidade”, a ambição do autor de “inventar um novo gênero cinematográfico”,[166] “fazer um ensaio ideológico e poético” sobre a situação terrível do mundo da Guerra Fria – da tristeza vinda da denúncia dos crimes de Stálin, até a alegria das libertações das

[166] O que depois se cumpre e se aperfeiçoa na ideia de “um filme sobre um filme por fazer” (*un film su un film da farsi*).

colônias, e as contradições da chegada da ideologia do "bem-estar" e do acesso à cultura. Expõem uma ideia de humanismo da revolta (existencialista, moderna) em que a diferença entre a ideia de revolução e a ideia metafísica de revolta distingue Humanismo de História.

A alma reconhece nos mecanismo da História um espelho para seus mecanismos de sangue, violência e vulgarizada, mas vai além da História no fortalecimento de contradições individuais que avancem não a história das revoluções, mas a história da revolta. Pasolini se situa na história moderna da revolta como aquele que quase cedeu ao niilismo, mas que construiu sua poética sob a linha de tensão que conecta o humanista às contradições do seu tempo. A era das revoluções – este pós-guerra, é a história das guerras. E o presente quer pacifica e desesperadamente manter acesa a chama da revolta, em um homem, em todos os homens.

As guerras da alma e da História continuam, o poeta aponta um "caminho do cosmos", em que quem é capaz de observar a Terra de longe, a compreende e a salva, e neste ato salva todos nós – a chegada do astronauta no espaço. É a dolorosa e lenta vitória da poesia da contradição através dos séculos – sua aliança à raiva e à capacidade de ação que extrai do cotidiano: sagrado e revolução. O poeta revoltado planta contradição e colhe revolta: a guerra e os rituais de cultura e entretenimento, o ouro dos vestidos e palácios e as lágrimas dos mineradores, a vitória dos Terceiros Mundos trazem os mesmos mortos das derrotas nas guerras do capital.

Na última sequência, Pasolini alterna o quadro *A deposição da cruz* de Pontormo, que reconstrói, em *La Ricotta*, à sequência da chegada do homem no espaço. É o astronauta que aponta o caminho do cosmos, mas não o astronauta "real", da imagem de Gagárin, mas o herói problemático que vai dar conta do que ele viu lá de cima ao camarada Kruschev. Assim, o poeta da revolta consegue ver a humanidade de dentro e de cima, explicando e diagnosticando a permanência dos seus males e vício: o herói de Pasolini vê e abraça o líder político a quem depõe suas humanistas esperanças de uma estrada sem sangue ou guerra. Um destino político que permita a angústia pré-histórica – e não a burguesa; que permita a verdadeira liberdade, e não a falsa, que permita a alegria, a dignidade, a não-violência, e não o ódio, a raiva, a guerra. Que não derrame mais sangue, em nome da utopia do fim da luta de classes, ou em nome da utopia da liberdade.

Para a história da revolta de Albert Camus[167] quem, no fim do Absolutismo, matava o rei cometia um ato tão grave que depois se suicidava – este seria o último homem do humanismo da revolta: o regicida. A revolta histórica na Era Moderna se tornou o terrorismo: uma pilha de mortos em nome de uma ideia de humanidade projetada no futuro. Pasolini coloca a revolta metafísica e a luta institucional do poeta engajado como o único caminho possível da revolta: este é o caminho do cosmos.

O momento histórico projeta a raiva contra a vitória de 1944 (o fim da esperança da Resistência e a tristeza da revelação dos crimes de Stálin). "Enfrentar a obscuridade da alma", ou "a estrada do cosmos" pode ser tanto a reação de um conservadorismo católico-comunista como a perplexidade e a permanência do sonho da revolução. Visto hoje, o filme parece estar em cima do muro.

A narrativa construída sob o pretexto de que a luta nas fábricas e nos desertos do Terceiro Mundo possa substituir o céu da "nova pré-História", de que as manifestações anticomunistas de Paris e de Roma gritam em nome da "falsa liberdade", faz as aparentes contradições do poeta análogas àquelas que o farão "recomendar" o Partido Comunista aos jovens estudantes de 1968: contra a pobreza dos policiais, a contradição da permanência da luta de classes e do fim da utopia da nova História no coração do que ainda pode ser chamado Resistência.[168]

4.4. Orestes na África

> "Pier Paolo Pasolini è partito ieri per la Tanganika dove insieme a Gianni Barcelloni effettuerà dei sopralluoghi per un film che intende realizzare nella prossima estate, inspirato alla Orestiade e interamente girato con gente di colore."
> (***L'Avanti*** 28 dez. 1968)

Como vemos na notícia de jornal acima, a ambiguidade quanto à ideia final de uma ficção filmada com atores negros e locações africanas ainda não é apenas pretexto para um documentário. O produtor por trás do projeto, Gian Vittorio Baldi, tentou vender o filme à RAI – e conseguiu parte da verba de produção ali; mas eles optaram por não exibi-lo. Assim é que estreia apenas em 1973, na *Giornata del Cinema Italiano* de Veneza, e é distribuído de maneira esparsa, sendo praticamente ignorado pela crítica. O mito da inauguração do Areópago na recente democracia grega, da trilogia clássica de

[167] CAMUS, 2008.
[168] Poema "PCI aos jovens!", PASOLINI, 1982, pp. 122-131.

Ésquilo, é adaptado ao relato de viagem de Pasolini através do continente miserável, como *film su un film da farsi*.

Os apontamentos para uma tragédia grega filmada na África foram feitos em duas viagens: uma em dezembro de 1968 e outra em fevereiro de 1969. O comentário do diretor e a montagem, improvisados, mantêm a característica "suja", "composta", "complexa" de *work in progress*, característico do gênero de documentário criado por Pasolini, misturando tomadas de entrevista, com ensaios de encenação e pesquisa de locação. A substituição metaforizada das situações da modernidade àquelas correspondentes gregas é combinação de documentário etnográfico de viagem e de apontamento poético.

Ésquilo foi o primeiro poeta trágico, contemporâneo às guerras persas que assistiu ao fim do Estado aristocrático, tirânico, e ao início da democracia. Na *polis* em que os deuses viviam e atuavam com os homens, expôs a luta do poeta pelo sentido e pela justificação do divino no mundo e o seu saber acerca da unidade de Deus, Justiça e Destino. O elemento fundamental da tragédia de Ésquilo é o profundo saber do entrelaçamento do acontecer humano ao divino.

Pela construção formal e por ser o primeiro dos trágicos gregos, Ésquilo é considerado o mais arcaico dos trágicos. De suas peças que chegaram até os dias de hoje, destaca-se um estilo de acentuada coralidade, em que se encontram marcadamente separadas as partes líricas e de ação. Tal coralidade, Pasolini atualiza através do destaque que a parte da trilha sonora tem no filme – filmando como apontamento para a trilha sonora um ensaio de *free jazz* em um estúdio em Roma. Pasolini escolhe para a cena da escolha de personagens do coro o canto anarquista da revolução civil espanhola. A separação entre parte lírica e de ação parodia Ésquilo e a permanência do arcaico na paixão e no sentimento do homem moderno.

Decide que o filme seria antes de tudo um filme de gênero: um musical "familiar aos públicos", mas "um musical trágico" – um conjunto semiológico que o caracterizaria como musical, sem a leveza característica da histórica do gênero: um filme triste, como a tristeza da miséria e da solidão africanas. Entre cantos gregorianos e cantos cívicos revolucionários, a pobreza é o exótico: piedade e fascínio.

Ésquilo implicou na *Oréstia* a leitura política do seu tempo, tornando-a mitológica. Pasolini, na mitologia criada para *Pilade*, elevou-o à análise política da modernidade. A África com o enxerto da Grécia esclarecia aos olhos do diretor uma situação política do mundo pós-colonial. O acontecer divino é representado pela visão arcaica e religiosa do povo africano, que, como todo camponês e operário de origem humilde, seria capaz de conhecer o "mistério". Os deuses de Ésquilo nunca são indiferentes ao derramamento de sangue. O encontro dos mitos de um autor com a realidade histórica produz perspectivas interessantes antropologicamente – para a verdade poética da África dos anos 70; e artisticamente – a fenomenologia estética do presente de Pasolini retira do material etnográfico (como os africanos enterram os seus mortos) motivo poético para a fruição estética da tragédia grega (o pranto de Electra na tumba de Agamenon).

O herói é o africano revolucionário. O coro é o povo das fábricas, cabanas e mercados. A solidão grega do crime trágico que acompanha a chegada das terríveis Fúrias seria a natureza terrível africana de leões e copas de árvores "terríveis" na "vagabundagem" que caracteriza o assassino expulso da sua cidade em seu "vagar" do exílio. Atenas é uma deusa "branca", que representa a modernização e o progresso na África negra. A solidão criminosa das "Fúrias" já se anuncia na barbárie do "pai selvagem"[169] (que vai contra toda educação e lógica ocidental). Os hábitos tribais africanos, interpretados pela visão ocidental, são ritos cosmogônicos feitos manifestações culturais – as "Eumênides".

A diferença entre uma "Fúria"e uma "Eumênide" é feita a partir de uma tentativa de fissura na lógica exotizante e colonialista. O que diferencia um ritual de sacrifício de uma dança de matrimônio é a capacidade do ocidental de compreendê-los e aceitá-los. O homem africano, hipótese verificável apenas no confronto com seu próprio estereótipo, como esperança do novo homem pós-colonial, assumia dentro de si toda sua identidade cultural, para que fosse assumida dentro das instituições burguesas e ocidentais. A recente independência e conquista das instituições democráticas do Ocidente dependia da transformação "grega" das Fúrias em Eumênides.

A retórica, que questiona intenção e objetivo, quer ser "metodologia da dúvida", em que o documento

[169] Foi por causa do processo de *La Ricotta*, acusado de atentado à religião, que Pasolini não filmou o seu roteiro *Il padre selvaggio*. Ele explica a dor do processo, perdoável, mas impossível de esquecer, na nota do poema "E l'Africa?", através da memória do verde e do vermelho perdidos, dos *flamboyants* da África. O pai doente retorna em sonho e "reestabelece velhas verdades". (PASOLINI, 1993, pp. 1.847-1.850)

do real se apresenta em brechas de "pedaços brutos de realidade" a serem julgados pelos espectadores, também eles autores do texto. O método *da farsi* não está apenas na forma do filme, mas na visão político-marxista da sociedade africana que se traduz em "pedagogia revolucionária", sua condição de "obra aberta" impõe a participação do espectador em sua leitura, completa suas lacunas e revê ideias apresentadas, transmutadas em ideias e experiências de revolução expostas a julgamento. O "por fazer" não é só técnica, é também ideologia. Não é incompleto é não-terminado de propósito. O filme "ação", como o teatro "palavra", mobiliza a "burguesia avançada" para um "oriente" recém-descoberto que se apresenta como "invenção ocidental" e "construção intelectual."[170]

A Oréstia africana de Pasolini parte de uma hipótese: os africanos que conhecem a democracia na modernidade reproduzem o arquétipo mitológico do Orestes grego. O mito serve como continuidade da tradição clássica com o presente para a compreensão e validação do processo histórico africano. Como hipótese a ser verificada, o filme inclui sugestões e entrevistas. A sugestão: o *free jazz*, símbolo do movimento de resistência negro norte-americano, representa a permanência das Fúrias e o momento trágico de revelação da própria morte da estrangeira Cassandra – que como Medeia, na peça de Ésquilo, é atormentada por terríveis visões do seu destino trágico. A entrevista: os estudantes africanos imigrados testemunham a permanência do arquétipo de Orestes, da sua visita a Atenas, na Grécia antiga, que muda o destino da sua cidade e de todo o seu mundo – como a personagem de Pilade, em nome da razão e do progresso, estudam na Universidade de Roma. A permanência da tragédia e da morte, como "elementos que constituem a natureza humana", são evidentes na guerra moderna. A Guerra de Biafra atesta a permanência da barbárie: Biafra em escombros é Troia; Agamenon assassinado por Clitemnestra sem condição de revide é um soldado africano, amarrado em uma árvore e assassinado por outros cinco soldados.

A recepção ao "violento sentimento revolucionário da Oréstia" é terrível. Os estudantes recusam a hipótese de Pasolini. Terminam de assistir à projeção do material de apontamentos que Pasolini está nos fazendo ver, e respondem a ele com indiferença. No programa de televisão conduzido por Oreste del Buono,[171] a projeção de sua tragédia do Terceiro Mundo para os operários de uma indústria revela toda a ingenuidade de um geração.

[170] CAMINATI, 2007, p. 57.
[171] Curado por Oreste del Buono. Pasolini e il pubblico. Produção RAI, 1970.

Pasolini constrói um filme em que o valor afetivo da África recebe uma homenagem do Velho Continente: o seu povo tem a grandiosidade de alma grega, e sua miséria inclui a possibilidade de salvação, os seus heróis se formam em nossas terras, "viva as jovens instituições" africanas e o início do seu futuro recente, a sua entrada na "nossa" realidade. A utopia da História a eles restituída no momento em que conhecem a Atenas Branca – que é a deusa do progresso e da sociedade moderna, seja na alternativa chinesa, seja na norte-americana, é feita uma celebração.

O que Pasolini buscou com grandiosidade para o *Vangelo* na planura palestina e não encontrou (transferindo as filmagens para o sul da Itália), em *Edipo Re* e *Medea* ele encontrou na África – a solidão arcaica grega materializada nas colinas lunares do Marrocos e Capadócia (tal qual personagens). Assim em *Orestiade* esta paisagem ganha voz, através da voz *off* do diretor que a colore com as cores da Nova-História. A imaginação poética de Pasolini em seu contínuo flertar com a memória e a psicologia dos seus personagens e locações aparelhava as situações folclóricas realistas do Terceiro Mundo e as tornava motivo de ficção.

A África se apropria da Grécia para fazer-se esperança da chegada de novos homens à História aos olhos da esquerda internacionalista organizada. Encontrar Orestes entre os homens africanos é encontrar o homem capaz de tornar-se um herói e matar em nome da revolução. Os episódios poéticos da longa trilogia esquiliana são relatados do texto traduzido do grego para a companhia de Vitorio Gassman em 1959 e publicados em 1960,[172] recitando-os sob a imagem documental deste homem "sonhado nas reuniões da Resistência comunista".

O elenco seria feito todo com africanos não-atores, todos negros (menos a Atenas). As Fúrias, personagens da tragédia de Ésquilo, são referidas como Menades (no retorno à Idade Medieval que Pasolini prefigurava na sua visão poética de uma antiga pré-história do subproletariado e uma "nova pré-História" da sociedade liberal e do consumo). As Menades que acompanham Orestes após o seu crime de matricídio são a natureza terrível da África aos olhos de um não-ator do povo – um vento sob uma colina de bananeiras, um horizonte enorme, uma leoa estendida ao sol e a terrível copa de um baobá. Os africanos, como os gregos, conseguem ver as Fúrias.

[172] O que nos remete à tradução da comédia de Plauto "Il Vantone", feita por Pasolini em 1963 – assim como o texto grego era adaptado por Pasolini às próprias necessidades estéticas de autor moderno, Plauto tinha adaptado para o latim as comédias gregas fazendo amplo recurso à contaminação.

A pesquisa de personagens encontra um masäi entre os homens do povo, e a voz *off* anuncia ser este Orestes. Electra é feita uma jovem sem raiva e de aparente conformismo com seu perfil rígido de jovem que reza no túmulo dos pais, como na personagem de *Pilade*. Agamenon é um velho camponês, e Pilade um jovem pastor. De Cassandra não encontra o rosto, mas um gesto em um grupo de mulheres que dança é como um gesto mágico da feiticeira bárbara esquiliana (que não é citada em *Pilade*). Pasolini ambienta suas ficções mitológicas em paisagens áridas, usando personagens do povo. A imaginação de como construiria a ficção da Oréstia, com sua característica fidelidade ao acontecer trágico e ao texto gregos (*Medea*, *Edipo Re*), neste momento da escolha dos personagens parece poder "ver" o filme que seria feito.

As locações são os mercados, as paisagens selvagens (Fúrias). A chegada de Orestes, vindo da bárbara Argos, em Atenas, é representada na chegada de um africano à capital de Uganda, Kampala (a voz *off* precisa nos explicar que é "vindo de uma tribo de onde nunca havia saído"). Os templos, que têm papel fundamental na narrativa esquiliana, são representados pela Universidade e pelas instituições democráticas, o Areópago, pelo Supremo Tribunal da capital Dar-As-Salaam. O patrimônio institucional do saber é comparado ao legado da religião grega, é sua continuação ideal no tempo "que não existe" (o mesmo fervor da religião antiga se atribui às regras das instituições). As "pseudo-personagens" recitam, em "pseudo-locações" através do recurso à voz *off* do próprio Pasolini que lê os acontecimentos da trilogia esquiliana de forma linear, ilustrando suas "pseudo-encenações" e as imagens de conteúdo etnográfico e de arquivo – comentando seu *work in progress* como um diretor faz ao seu montador na mesa de montagem.

A transformação do trágico coletivo e selvagem que, no contato com os novos deuses da razão no coração dos homens, se torna nada mais que seus sentimentos – os sentimentos de que o poeta se apropria para construir sua arte, sua narrativa, são as Erínias, ou Fúrias, ou Menades. O terror da religião tornado Eumênides, que chegam junto com as nuvens, trazendo a "melancolia", o sentimento moderno que produz a Arte.

As sociedades da Tanzânia e Uganda possuem ainda o mesmo pensamento mitológico que testemunha o texto grego? A civilização tribal aos olhos do diretor é a continuação da Grécia Arcaica, em que ainda

não chegou a razão. A razão tornou-se um Deus, nada mais do que Deus, um Deus impotente que não consola – a civilização da razão faz-se barbárie e pré-história. Entre acenos de “ecco Orestes”, “ecco o coro”, Pasolini quer dizer “eis a realidade” – a intérprete, a reconstrua se não te agrada. Eu a apresento e a deformo com a ficção de maneira a agregar a esta o valor que merece: “pessoas que não podem esperar nada além de um milagre”.A Oréstia termina com os versos de impotente esperança como em um vídeo institucional em que não se compreendeu muito bem como o diretor nos conduziu a determinada conclusão.

Capítulo 5

O cinema segundo Pasolini

5.1. A língua escrita da realidade

> "O cinema – que é uma sequência infinita que reproduz de apenas um ponto de vista toda a realidade – se funda sobre o tempo; e obedece por isso às mesmas regras da vida: as regras de uma ilusão. Estranho dizer, mas é preciso aceitar essa ilusão. Porque quem (como homem e como poeta: não como santo) não a aceita, em vez de entrar em uma fase de maior realidade, perde a presença da realidade: que consiste apenas em tal ilusão."
> (PASOLINI *in* BETTI, 1991, p. 14)

> "É preciso tentar inventar novas técnicas... que sejam irreconhecíveis, que não se assemelhem a nenhuma operação precedente, para evitar a puerilidade, o ridículo. Construir para si um mundo próprio, com que não seja possível se confrontar... para que não existam precedentes medidas de juízo... que devem ser novas como a técnica."
> (personagem do filho de *Teorema*, PASOLINI, PC1, p. 1.088)

> "o poeta servil se anula, inutilizando os problemas e reduzindo tudo à forma"
> (Apêndice à *La Rabbia*, PASOLINI, PC1, p. 409)

A coletânea dos seus escritos semiológicos de 1964 a 1971 será publicada com o título *Empirismo Eretico* em 1972. Nestes textos Pasolini polemiza com a vanguarda artística – questionando os méritos do "estilo da recusa"; e com os teóricos estruturalistas – ambiciona não apenas a semiologia do cinema, mas a semiologia da realidade. Os escritos de semiólogo "diletante"[173] buscavam nas razões estruturais

[173] "Diletante" é o adjetivo com que se auto denomina, quando atua em seus terrenos favoritos: a antropologia, a lingüística, a semiologia, a sociologia. "Nos meus escritos não falei como autor ou como esteta, falei como linguista: um péssimo linguista, porque naturalmente precisa de muito mais para ser um verdadeiro linguista: não tenho bastante leitura e experiência neste sentido." (PASOLINI, PC2, p. 2.914); "porque eu me ocupo de linguística e de semiologia (mal, como diletante, como também alegam alguns professores universitários, autores – cronologicamente anteriores a minha iniciativa – de esfumaçados e ilegíveis escritos de semiologia do cinema, talvez culturalmente exatos, mas sem uma ideia)" (PASOLINI, SLA2, p. 2.597); como na definição de Pasolini de poeta diletante: "Quem escreve poesias sobre a existência, por puro protesto contra o neo-zdanovismo" – referência à patrulha ideológica do chefe do departamento de cultura do Partido Comunista da antiga União Soviética: Andrej Zdanov. (Poema "La nascita di un nuovo tipo di buffone", PASOLINI, 1976, p.50).

do seu tempo a vitória do signo total, o que ele chama de "código dos códigos", o não decodificável da natureza, culturalizado mas capaz de manter intacto o mistério,[174] contra os esfumaçados e ilegíveis escritos de semiologia do cinema, "talvez culturalmente exatos, mas sem uma ideia" (Pasolini, 1999, p. 2.597).

Dentro da ambição quase científica da semiologia do cinema de Pasolini, em vez de cinema seria correto falar de "técnica audiovisual" (incluindo assim também a televisão).[175] Mas para a técnica audiovisual como linguagem de arte, seria preciso falar de "língua espaço-temporal, e não audiovisual" [176] – coincidindo com a concepção contemporânea do cinema[177] como reconstrução artística das percepções habituais de espaço e tempo. Pasolini prefere o termo "plano" ao termo "imagem", que, segundo ele, pertence "ao âmbito das indagações pseudo-filosóficas do velho cinema", e que "parece ter se tornado doravante um arcaísmo em todos os sentidos."[178]

Apesar de situar os sistemas estilísticos dentro do que ele chama "ordem burguesa", não se iludiu quanto à função revolucionária do cinema como outros de sua geração. Dizia, tomando a frase de Alberto Moravia, que toda obra de arte, em si, é contestação, por menor que seja, e que seria um absurdo crer na utilidade da obra de arte.[179] A investigação científica e humana da realidade, a partir dos filmes, é um documento do real que o multiplica em ação moral, através de operação de juízo e crítica. A ação moral que caracteriza toda obra de arte afirma um humanismo e não um moralismo.

Na imaginação, a fusão entre instrumento expressivo do cinema e instrumento expressivo da realidade é completa: "Uma ação da realidade imaginada e uma ação da língua audiovisual imaginada são exatamente as mesmas."[180] Assim que estudar o cinema é como estudar o funcionamento de um

[174] O jovem louro, ou a rainha da Inglaterra, representado "poderia ser signo icônico de si próprio", "mas nunca seria codificável em qualquer destes sistemas de signo, se não fosse antes de mais descodificável no sistema de signo da realidade, enquanto auto revelação ou linguagem primeira, através do seu código que é, portanto código dos códigos. Com isto não naturalizamos os códigos da cultura (literatura, cinema, linguística) mas, pelo contrário, culturalizamos a natureza: fazemos de todo o fato de viver um ato de falar " (Resposta à Eco do artigo "O código dos códigos" in PASOLINI, 1982, pp.231-237)

[175] PASOLINI, 1982, p. 162

[176] PASOLINI, 1982, p. 239

[177] Assim como os conceitos imagem-tempo / imagem-movimento, referenciam a divisão cinema de poesia / cinema de prosa no horizonte da divisão cinema moderno / cinema clássico.

[178] *Ibidem*, p. 162.

[179] "Quando diz [Bertolucci] querer fazer a revolução através do cinema diz uma besteira [*boutade*], porque é claro que isto não é possível. Disso eu nunca me iludi [...] toda obra de arte, enquanto obra de arte, mesmo se pequena, é uma obra de contestação e não de revolução." (PASOLINI, PC2, p. 2.963)

[180] PASOLINI, 1982, p. 244.

espelho. Sua arbitrariedade de ponto de vista subjetivo, pelo uso linguístico e estilístico, é transformada na objetividade de um narrador, que, "como um Deus", transforma o presente em passado. A relação estilística com o real é que acentuará mais ou menos sua polissemia, dando a ver uma visão mais ou menos subjetiva do real que acentuará mais ou a visão do autor ou a ação da realidade.[181] A polissemia do real, pela sua configuração de "Significando"[182] – enunciado de ações e objetos e não de unidades minimais formais como planos[183] –, através da gramática do cinema pode ser reescrita. Pasolini dizia que a sociedade da imagem, fundamentada na reprodução audiovisual tem a mesma importância revolucionária da invenção da escrita – "e isto será mais claro em anos futuros."[184]

A primeira linguagem expressiva é a da ação do homem, e o fruto do amor pela ação dos homens na realidade. A existência que os homens criam a partir da própria psicologia, faz com que Pasolini a coloque em cena, reproduzindo-a. E, se a ação dos homens na realidade está se perdendo no *pragma*,[185] no pragmatismo burguês, "afastando-se dos ideais humanistas clássicos", o cinematógrafo é apto a ser a salvação da língua escrita deste *pragma* porque "expressa-a a partir de dentro: produzindo-se dela e reproduzindo-a."[186]

"Do grande poema de ação de Lênin à pequena página de prosa de ação de um empregado da Fiat" o autor observa a linguagem da ação do homem na realidade. Argumenta que havendo ou não uma câmera a registrá-los, os homens se expressam uns aos outros através da técnica audiovisual. Se Lênin escreveu um grande poema de ação, e se homens humildes fazem pequenos poemas de ação, todos

---

[181] "Quando a qualificação fílmica ativa predomina, o filme é de tendência realista, porque nele é a realidade que age, o que implica uma confiança da parte do autor na objetividade do real. Quando a qualificação fílmica passiva predomina, o filme é lírico-subjetivo, porque nele é o autor, com seu estilo, quem age, o que implica da sua parte uma visão subjetiva do real." (*Ibidem*, p. 172).

[182] *Ibidem*, p. 168.

[183] "Fundamento e determinação da gramática cinematográfica, há o fato de as unidades minimais da cinelíngua serem os objetos, as formas e os atos da realidade, reproduzidos e tornados elemento estável e fundamental do significante."(*Ibidem*, p. 168). ""Sabemos que destes teóricos fascinados pela possibilidade de, através do uso do cinema , compreender a relação entre cultura e representação do homem, Eco, Metz, Barthes... Temos em Pasolini um exemplo do que menos dissociou o cinema da realidade, e como a teoria do cinema contemporânea, via 'tanto a narrativa cinematográfica quanto as imagens e os enunciados que a compõem como resultado de processos narrativos/imagéticos'."" (PARENTE, 2000, p. 43).

[184] PASOLINI, 1982, p. 191.

[185] ""Não podemos fugir à violência exercida sobre nós por uma sociedade que, enquanto a técnica assume a sua filosofia, tende a tornar-se cada vez mais rigidamente pragmática, a identificar as palavras com as coisas e com as ações, a reconhecer como 'línguas por excelência' as 'línguas das infraestruturas' etc. Não é possível ignorar, em suma, o fenômeno de uma espécie de exaustão da palavra, em ligação com o apagamento das línguas humanistas das elites, que haviam sido até agora as línguas guias."(*Ibidem*, pg. 162).

[186] *Ibidem*, p. 168

estes poemas transformam um pouco a realidade.[187]

5.2. Roteiro, trama e estilo

Os artigos presentes na coletânea de escritos semiológicos publicada em 1972 *Empirismo Hereje*, nos instigam a precisar a relação que Pasolini estabelece entre os conceitos de estilo e de roteiro – como processo da espetacularização da trama que a transformam em filme.

Para Pasolini a roteirização é uma forma nova de técnica literária "autônoma", e o roteiro "uma obra completa em si mesma"[188] – porque não é filme, mas alude seja ao instrumento expressivo da literatura, seja ao instrumento expressivo do cinema –, colocado como hipótese e condição de existência do roteiro como registro do processo de passagem de um instrumento para outro. O estilo, seja como instituição estilística de mais de um autor[189], seja como sistema individual de um autor,[190] é o instrumento através do qual se transforma o roteiro em filme, é o salto que diferencia o roteiro do filme. [191] O estilo de um filme reflete a cosmogonia de um autor ou de uma geração feita visão estética.[192]

Pasolini, apaixonado pelos filmes mudos de Chaplin e Dreyer,[193] fixa a fisicalidade de seus não-atores na película – sempre análogos em psicologia à personagem que interpretam, ainda quando verdadeiros atores. "A fisicidade não é mais que uma linguagem", não-verbal e da realidade, através da qual se revela o mistério.[194]

O que Pasolini denominou "sacralidade técnica"[195] é a descoberta da técnica do cinema como capaz de

[187] *Pasolini L'enragé*, 1966.
[188] PASOLINI, SLA1 p.1.489
[189] *Ibidem*, p.1500
[190] *Ibidem*, p.1499
[191] "Eu posso tomar notas para uma poesia, mas, quando a escrevo, percebo que as notas e a poesia pronta são coisas diferentes com o mesmo salto que existe entre um roteiro e um filme."(PASOLINI, PC2, p. 2.849)
[192] "Uma forma de filmar, de ver as coisas, sentir as personagens, forma que se realiza na fisicalidade, em certa medida, hierática dos meus enquadramentos, principalmente em *Accattone* que dos dois filmes é o que mais traduz isso, fisicalidade – que eu digo brincando que é "românica" – das personagens, na frontalidade dos enquadramentos, na simplicidade quase austera, quase solene das panorâmicas etc."(*Ibidem*, p. 2.847)
[193] "Grandes trechos de filme mudo – por longas tomadas as personagens não falam, mas devem representar aqueilo que dizem apenas através dos gestos e das expressões como se fazia nos filmes mudos."(*Ibidem*, p. 2.877)
[194] "Sempre foi o projeto de todas as minhas loucas heresias empíricas. A fisicalidade nada mais é do que uma linguagem."(*Ibidem*, p. 3004)
[195] Termo inspirado na citação de Gianfranco Contini a propósito de Dante: "No momento em que se torna um fato técnico se transforma em algo que pertence à ordem da sacralidade [...] aquilo que um dia foi uma espécie de "sacralidade técnica" (que eu sempre chamei assim pela definição que Contini atribuiu a Dante, em que a técnica pertence à ordem da

repetir o olhar para o sagrado que já tinha como poeta, capaz de sublimar figurativamente a materialidade trágica – porque autêntica e sacra – do universo do subproletariado. "Sacralidade: frontalidade. E, portanto, religião"[196] – que não é nem fruto da redenção dos crimes da personagem, nem justificativa para a fatalidade que a vitimiza, mas uma maneira de ver o mundo.[197] A "sacralidade técnica" de Pasolini ensaia a simplificação da gramática pela desmistificação da técnica, gramática primitiva do cinema, feita de "frontalidade hierática".

O estilo de Pasolini se caracteriza pela investigação da expressão, do gesto, da linguagem corporal da personagem, locação e paisagem – em continuidade com a ideia de que o cinema é acima de tudo a linguagem da ação, na descontinuidade operada pela montagem que interrompe seu aparente naturalismo. O cinema de Pasolini faz-se sistema estilístico individual, pautado nas escolhas técnicas de longas panorâmicas, abuso do plano e contraplano, alternância de dois primeiros planos etc.

O roteiro de um filme de Pasolini é obra literária, nunca eram reescritos, como através de uma iluminação.[198] A crítica implícita ao roteiro como pretexto nos filmes de vanguarda se fundamenta na absoluta independência filme-roteiro.[199] A escolha pessoal pela roteirização de tramas populares, como, de *Il Vangelo secondo Matteo*, 1964, até *Il fiore delle Mille e una notte* (em português *As mil e uma Noites*), 1974, e também na recriação cinematográfica dos textos trágicos gregos, caracteriza o seu sistema estilístico como apropriação da escritura em nome de um cinema da reescrita.

Na escolha de suas tramas para roteirizar, Pasolini não abandona o sistema clássico da construção narrativa. No artigo "O cinema impopular" escreveu: "Só a morte do herói é um espetáculo; e só ela é útil."[200] A adaptação do instrumento expressivo às necessidades autorais prevê a manutenção do elemento clássico de construção do roteiro: a morte do herói que afirma um valor. O misterioso fim do

---

sacralidade), hoje mudou a sua função, em vez de evidenciar a sacralidade interna dos objetos, de forma pesada, é usada como essencialidade, estilização e redução de elementos." (*Ibidem*, pp. 2951-2.961)

196 "Não há nada mais tecnicamente sagrado do que uma lenta panorâmica. Especialmente quando descoberta por um diletante e usada pela primeira vez. (Ainda experimento o encanto daquela panorâmica sobre os muros encrostados, sob o sol desértico de Pignetto). Sacralidade: frontalidade. E, portanto, religião." (PASOLINI, PC2, p. 2.768).

197 ""A religiosidade não estava tanto na necessidade de salvação da personagem (de explorador a ladrão) ou, de fora, na fatalidade, que tudo determina e conclui, no sinal da cruz final, mas no 'modo de ver o mundo': na sacralidade técnica de vê-lo."" (*Ibidem*, p. 2.769)

198 "Os meus roteiros nascem como nascem, não são reescritos jamais." (*Ibidem*, pp. 2.903-2.921)

199 "Contatei que o roteiro não tem nenhuma importância, do ponto de vista estilístico, porque a escolha dos objetos, da forma de filmar, dos atores é que serão o estilo do filme." (*Ibidem*, p.2.802)

200 PASOLINI, 1984, p. 228.

homem encerra, justamente, o sentido moral que seria implícito a toda obra de arte.

5.3. O cinema de poesia: crise do herói, crise da ideologia

No Festival de Pesaro de 1965 Pasolini lê para uma platéia de autores e intelectuais da "inteligência avançada", como definia o poeta, aquele que seria o texto inspirador e guia dos seus tratados semiológicos: "O cinema de poesia."[201] O texto com ares de manifesto circula, repercute e influencia as estéticas de vanguarda ao redor do mundo (no Brasil será publicado com partes censuradas por Glauber Rocha).

O Pasolini semiólogo buscou na pesquisa semiológica e linguística motivos não-normativos e poéticos úteis à gramática do cinema e seus fins artísticos e filosóficos. As novas vanguardas do cinema, em sua "negação de todas as regras", afirmavam a trágica impossibilidade de permanecer na gramática de cinquenta anos de tradição de cinema clássico, permanecendo bloqueadas em sua negação.

O que ele chamou de "cinema de poesia" nos filmes de 1965 era recusa irracional à racionalização da forma, aspecto formalista decadente que, a exemplo da gramática não-normativa do amigo Godard, disseminava em todo o mundo a "doença formal da recusa" para prejuízo da nova arte e sua potente e inovadora forma de realismo e de poesia da ação. Godard é para Pasolini a recusa irracional de toda academia, enquanto ele é um acadêmico que quer historicizar o caos anárquico e irracional proposto pelas novas vanguardas.[202]

Enquanto *Accattone*, *Mamma Roma* e *La Ricotta* foram feitos de acordo com a sintaxe clássica do cinema,[203] ainda que instintivamente, a partir do *Vangelo* é conduzido da "sacralidade técnica" dos primeiros filmes, ao "magma estilístico" – é diante de tal "magma estilístico" que Pasolini irá conceituar, como recente "instituição estilística", a "língua de poesia" do cinema. É a partir da experiência prática do *Vangelo* que Pasolini distingue cinema de prosa e cinema de poesia.

A partir de suas próprias dificuldades técnicas Pasolini racionaliza sua experiência no *set* e define a

[201] *Ibidem*, pp.137-152.
[202] "Premissa ao livro *Il cinema è il cinema* de J.-L. Godard (*in* GODARD, 1971 ou *in* PASOLINI, SLA2, pp. 2.597-2.599)
[203] "*Accatone, Mamma Roma, La Ricotta* foram feitos segundo a sintaxe clássica, aquela do cinema de Chaplin a Bergman, de Mizoguchi a Dreyer." (PASOLINI, PC2, p. 2.899).

teoria que advém da reflexão pós-filmagens. A intenção inicial e o resultado final são reflexos do processo criativo que ambiciona atingir a sensibilidade também do crente, espectador comum da paixão de Cristo.[204] Assim é que se coloca como "problema técnico" a representação do personagem sacro por autor ateu e materialista histórico, revelando a contaminação entre duas subjetividades como chave teórica para o cinema de poesia (ainda que antes da escrita do manifesto "O cinema de poesia" lido em 1965 no Festival de Pesaro).

Enquanto em *Accattone* encontrava a técnica sacra diante de objetos profanos, no momento de revelar um objeto sacro a "sacralidade técnica" "pesou". A mudança repentina na técnica, durante as filmagens, resultou em "magma estilístico", o caos estilístico que ele definiu como "língua técnica de poesia do cinema" (segundo o autor ainda perceptível em algumas cenas): alternância irregular de lentes, *zoom*, etc,[205] sem necessidade de relação com o acontecer da trama.

Percebe-se que Pasolini coloca o apelo "aos estilemas do cinema de poesia", como fragilidade técnica. [206] O traço anárquico do uso da "língua de poesia", sua estetização irregular pelo uso da *zoom*, aproximação do objeto, formalismo estetizante e "insincero" (diferente da "sacralidade técnica" de até então) revelam o lado pejorativo, irracional, das escolhas "puramente formais" para a imagem em movimento. O desespero da câmera "que se faz sentir" como produto da dificuldade de escolha consciente.

O "cinema de poesia" acusa em sua leitura crítica da produção do novo cinema o problema formalista, a ausência de uma consciência técnica da forma. Os filmes se baseariam no puro esteticismo, na representação das suas personagens. Em um processo análogo ao recurso da literatura ao discurso indireto livre, e sua característica de ruptura com a narração clássica, fazia-se exemplo de incipiente

[204] "Acima de tudo foi pensando ao *Vangelo* que me veio a ideia deste discurso indireto livre, a que dou tanta importância [...] porque para contar o *Vangelo* precisei mergulhar na alma de um crente. Nisso consiste o discurso indireto ver de um lado, a história é vista através dos meus olhos, de outro, através dos olhos de um crente." (*Ibidem*, p. 2.899). É interessante como a fusão não é com a subjetiva da personagem representada, mas com a subjetiva do espectador.

[205] "A alternância de diversas objetivas, 25 ou 300 para o mesmo rosto, o emprego pródigo do *zoom*, com as suas objetivas muito alongadas, os contraluzes contínuos e fingidamente acidentais, com os seus reflexos na câmera, os movimentos manuais da câmera, os *travellings* exasperantes, as montagens falseadas por razões de expressão, os *raccords* irritantes, as intermináveis paragens sobre uma mesma imagem etc." (PASOLINI, 1982, p. 151).

[206] *Uccellacci e Uccellini* é o ""abandono da 'técnica do cinema de prosa', e o agarrar-se como a uma boia aos 'estilemas do cinema de poesia'." Apesar da ideia inicial de "um filme poético escrito na língua de prosa", as crises durante as filmagens acabaram na adoção de uma certa quantidade de "língua de poesia". (PASOLINI, PC2, pp. 2.778-2.779)

necessidade de racionalização da forma.[207]

Entre a personagem e o autor se estabelece um transferência de valores e qualidades – "o outro" sociológico da personagem, diversa em psicologia, língua, subjetividade, "contamina" a câmera, antes toda feita do ponto de vista do autor, que conduz a narrativa através da observação do que acontece dentro do quadro, objetivando o controle para manutenção da ilusão do espectador. Com "vida própria", a câmera contaminada pela "alma" da sua personagem esfuma os limites da narração, como no recurso literário da subjetiva indireta livre – que para o cinema Pasolini batiza de subjetiva indireta livre –, num misto de "plano-sequência" como ponto de vista da personagem, no cinema "subjetiva", e o conceito literário de "discurso indireto livre". Através do mecanismo do discurso indireto livre, o filme é reconstruído: são os sentimentos e os valores da personagem que narram os fatos importantes, e não os sentimentos e os valores do diretor-espectador a violentar seus personagens para amarrá-los a uma narração "que funciona".

A intenção de imersão do autor na experiência física da sua personagem é acentuada pela presença da câmera que "se faz sentir", se "contamina" com a realidade física da personagem representada (luz estourada, escolhas estilísticas de locação e enquadramento). Dentro da "lógica da analogia" que justifica o cruzamento entre a psicologia do subproletariado àquela dos judeus do *Vangelo*, por exemplo, ganha o "realismo" da personagem interpretada por um dos não-atores. Em *Accattone*, por exemplo, a fidelidade entre a personagem e o ator era quase absoluta – registro etnográfico dos gestos, do modo de falar, de caminhar, de se vestir, de sorrir de um subproletariado em vias de extinção a que Franco Citti pertencia.[208]

O flerte com o etnográfico e o documental da escolha de personagens alheios em psicologia e classe social é justificada também pelo autor como incapacidade de representar a irrealidade do mundo "burguês". O poético precisa da sinceridade do real, o autor para "dar conta" do real o temperava de analogias com a ficção (ver capítulo 6). O horror da insinceridade perseguiu Pasolini durante as

[207] No discurso indireto livre se esfumaçam os limites entre a narração na primeira pessoa da personagem (discurso direto) e a narração em terceira pessoa do autor a respeito da personagem (discurso indireto): o discurso direto contamina a narração do autor, o leitor perde o limite entre o eu lírico e o autor (o dialeto e o sol de Roma da personagem contaminam a fala do narrador em *Accattone*).

[208] Extinção caracterizada de "mutação antropológica" provocada pelo "genocídio cultural", que o faz escrever, em 1971, o artigo "O Meu Accatone na televisão após o genocídio": "Ora, aí está a razão por que digo que Accatone, visto como um achado sociológico, só pode ser um fenômeno trágico." (PASOLINI, 1976, pp. 152-158)

filmagens de *Il Vangelo*, como conta em suas confissões técnicas (ele busca a poesia na expressividade sincera e escandalosa, para além da retórica e do esteticismo em si).[209]

Ao longo de sua obra, a alternância entre as duas instâncias da narração "língua de poesia", "língua de prosa", torna-se consciente – o autor conjuga o instrumento expressivo do cinema clássico com o instrumento expressivo da sua transgressão formalista –, mas normalmente usa o grupo de Pesaro de 1965, ano da ocasião da leitura do texto feito manifesto, como exemplo do "mal uso" da língua de poesia, por ser exaltação formal, irracional e esvaziada de consciência técnica – feita "sublimação burguesa". O "cinema de poesia", como instituição estilística recente, não é cinema irracional – recusa inconsciente da racionalidade da forma, mas o início da consciência técnica de uma gramática recente cujos estilemas testemunham vícios de uma língua recente, de potencial pouco explorado.[210]

Diz o autor "São anos que luto para que a poesia se liberte das poéticas e das ideologias irracionalistas; a poesia é um ato de profunda racionalidade, e se não é assim, é simplesmente uma forma de poesia deteriorada ou diletante "; em nome de uma "inclusão na racionalidade do tanto de irracionalidade que é ineliminável no homem."[211]

O experimentalismo que Pasolini investigou na literatura e na pintura, à luz das teorias estilísticas de Gianfranco Contini (para a literatura) e de Roberto Longhi (para a pintura), quando aplicadas ao cinema, encontram uma necessidade crítica de avaliar como capítulo expressivo os filmes de seus dias. O neoexperimentalismo no cinema ainda não teria ultrapassado a racionalidade formal do cinema clássico, em nome de um verdadeiro caminho poético do cinema – arte mais apta à expressão do

[209] "A ideia dominante era uma ideia estético-religiosa: e o desejo de sinceridade (sincero!) a impedia. O esteticismo, se sabe, tem como meta direta a poesia, e então, o seu inimigo mais odioso é a retórica, ou seja, a insinceridade. Mas o esteticismo é profundamente insincero. E a poesia buscada através do esteticismo não existe. Se existe é porque foi construída em outros estratos do processo criativo. Busquei o escândalo que sempre dá a poesia, através do escândalo que pode dar a sinceridade: e através do resultado, que não é expressionístico e magmático, mas ao seu modo extremamente ordenado e regular, me servi do escândalo expressivo para buscar a poesia..." (PASOLINI, PC2, pp. 2.775-2.776)

[210] "De qualquer forma nunca disse, ou talvez me expressei de forma confusa ou errada, que o cinema de poesia seja um cinema irracional [...] eu disse que o cinema de poesia que se faz hoje é irracional, ou melhor, existe certo irracionalismo no cinema de Godard, no cinema que se viu em Pesaro, naquele de certos experimentalistas americanos e tchecos, mas não que o cinema de poesia seja irracional."(*Ibidem*, p. 2.916)

[211] ""Há anos luto para que a poesia se liberte das poéticas e das ideologias irracionalistas; a poesia é um ato de profunda racionalidade, e se não é, é simplesmenre uma forma de poesia deteriorada e diletante. Estas são coisas que tenho dito desde os tempos da revista *Officina*, mas sempre esclareço que a racionalidade não se confunde com a lógica plana ou com a 'racionalidade' de tipo burguês, e que é preciso alargar a noção de racionalidade, isto é, incluir na racionalidade a parcela de irracionalidade ineliminável no homem.""(*Ibidem*, pp. 2.915-2.916).

irracional pelas armas formais da racionalidade que caracterizaram a história das formas poéticas. O "cinema de poesia" ainda não tinha fundado sua instituição, mas um subcapítulo estilístico, decadente formalismo, de fragilidade narrativa e falta de consciência técnica – Pesaro era poesia, rústica, mas poesia.

Enquanto na França as vanguardas históricas, o Impressionismo por exemplo, tinham destruído a sombra do Classicismo – na Itália ao contrário "Provincianismo, Academicismo, Conformismo e Classicismo são definições impossíveis de se diferenciar",[212] e beleza e perfeição do enquadramento escondem "provincianismo conformista".

O prazer de destruir os esquemas do Classicismo, a consciência da forma, impediriam a superação do "clássico". O formalismo pressupõe o Classicismo e onde tudo é formalismo não há "sinceridade" – é superada a linha de transgressão. A poesia da sinceridade ilumina o cotidiano. O verdadeiro artista deve estar sempre na linha de fogo, à frente das "transgressões linguísticas" – que não são mais que "nostalgia do código", nostalgia do instrumento expressivo do cinema clássico; tal recusa confirma esta forma de expressão através de escândalo frio, parcial e ineficaz.[213] Onde tudo é transgressão não há perigo – "o momento da luta, aquele em que se morre, é o da frente."[214]

O estrato de realidade comum é que faria o autor estar na linha de frente e, quando ultrapassada esta linha, a transgressão é inútil, tornando-se "gueto inimigo".[215] O ímpeto heroico que transgride e renova a expressão retorna ao seu sistema expressivo, mantém o equilíbrio das forças de conservação e transgressão, capazes de dar conta das "aparições ou reaparições sempre possíveis da realidade."[216] "Os realizadores-mártires, por autodecisão, encontram-se sempre, estilisticamente, na linha de fogo: isto é, à frente das transgressões linguísticas."[217]

No cinema de poesia, mais do que as coisas, ou os fatos, o protagonista é o estilo. A narração tende a desaparecer, substituída pelo espetáculo – pela experiência poética proporcionada pela contemplação

[212] *Ibidem*, p. 2.894.
[213] ""Quando a 'mensagem' excede certos limites de transgressão do 'código', faz nascer, automaticamente, a 'nostalgia do código'."" (*Ibidem*, p. 131)
[214] *Ibidem*, p. 229.
[215] *Ibidem*, p. 229.
[216] *Ibidem*, p. 229.
[217] PASOLINI, 1982, p .228.

formal.[218] A narração do cinema de poesia é sobrevivência aberrante. Na impossibilidade de afirmação dos valores positivos que caracterizaram a construção formal da narrativa clássica, o cinema moderno se apropria dela como pretexto.

Para Pasolini, o elemento ativo que permite a sobrevivência da narração clássica como pretexto para o estilo é ela ter se tornado "sonho de infância, mito ou ideal de estilo", absolutamente ativo no cinema de poesia. Na hesitação sobre certos detalhes da narrativa soam como "tentação de fazer outro filme" – justamente "aquele que não se é mais capaz de fazer[219]", o cinema moderno não conseguia afirmar mais do que o simples escândalo da recusa.

Segundo o autor "os autores do novo cinema não morrem o suficiente no interior das suas obras: agitam-se nela, contorcem-se, ou melhor: agonizam, mas não morrem." Perdendo o fio comum de realidade que os conecta aos espectadores, constroem subversões da ilusão temporal, documentos psicológicos e subjetivos – "horrorizando o espectador com a irrelevância da sua realidade."[220] Fugindo às regras e convenções habituais de roteiro, não obedecem ao ritmo narrativo: "os pontos considerados classicamente como importantes para a narrativa são contados rapidamente"; "não há auge, nem catarse, nem clímax."[221]

Pasolini recusa o cinema de poesia como modelo nostálgico e reconhece como verdadeira arte popular do seu século o cinema americano: "a mais popular e a mais marxista", como "o próprio Gramsci teria dito."[222] O estilo de Pasolini é um acúmulo de pequenas transgressões pautadas na morte do herói. A

[218] "É inevitável que no cinema de poesia a narração tenda a desaparecer (talvez seja preciso identificar narração e espetáculo). É claro que no cinema de poesia, o autor tende a escrever poesias, poesias cinematográficas e não mais histórias cinematográficas. Existe então uma valorização da poesia, na forma e no estilo. O cinema de poesia tem como objetivo último escrever histórias em que a protagonista seja o estilo, mais do que as coisas ou os fatos." (PASOLINI, PC2, pp. 2.898-2.899)

[219] "O pesar, a nostalgia do filme clássico é um dos elementos do cinema de poesia. O filme clássico se faz sem a nostalgia do filme clássico, sem nem menos a consciência da sua existência. No momento em que o filme clássico se torna mito, sonho de infância ou ideal de estilo, se torna um dos elementos ativos do cinema de poesia. Em alguns momentos, Bertolucci parece demorar-se sobre alguns detalhes, sobre algumas situações bastante convencionais: é a tentação de fazer outro filme, e este filme seria justamente aquele que não podia mais fazer." (*Ibidem*, p. 2.903)

[220] PASOLINI, 1982, p. 200.

[221] "Na maior parte das vezes, os filmes de poesia não seguem as regras e as convenções habituais do roteiro, não obedecem aos ritmos narrativos habituais. A desproporção é a regra: os detalhes são enormemente dilatados, os pontos considerados classicamente como importantes são narrados rapidamente. Ao ponto em que não há clímax narrativo, nem catarse, ou fechamento da naração. Através da técnica do discurso indireto livre, o filme é totalmente reconstruído de dentro."(*Ibidem*, p. 2902)

[222] "Isto pode ser dito em relação a qualquer diretor clássico. Enquanto o cinema de poesia tende à destruição da história – mesmo se ela sobrevive como um avanço assimétrico e desproporcionado. No momento em que o cinema se divide em cinema de poesia e cinema de prosa, acontece como com os livros: são publicados três mil exemplares de livros de

fissura na narrativa clássica instaura brechas poéticas. A prosa poética o coloca na linha de frente em que avança a instituição estilística do instrumento expressivo do cinema.[223]

5.4. Oposição entre plano-sequência e plano/ contraplano

A opção de Pasolini pelo plano e contraplano explicita uma canonização do real, uma sacralidade que não permite a simples reprodução, que mantém seus momentos de "iluminação", na tentativa de escapar dos excessos que o formalismo da "língua técnica de poesia do cinema" e suas implicações ideológicas. Esta opção estilística nunca o abandonou, mesmo quando tornou a técnica fria à perfeição, como em *Teorema* e *Salò*.[224]

O motivo desta opção é que o uso do plano-sequência "até a exasperação" como em Bertolucci, é pura "provocação."[225] E o uso "normal", como nos neorrealistas, "naturalismo". Nos filmes neorrealistas há uma grande quantidade de planos-sequências usados em função de vivacidade expressiva, a característica ideológica do fenômeno estilístico é para Pasolini a "esperança", a esperança no futuro (na Itália caracterizaria a revolução cultural marxista depois da Resistência e seu "amor incondicional pelo homem médio italiano").[226] Em Pasolini prevalece o uso de primeiro planos frontais, de origem pictórica, que não estão em função da vivacidade expressiva, mas do que ele chama "sacralidade". A escolha do primeiro plano é fenômeno estilístico cuja característica ideológica é o "desespero" (na Itália caracterizado pelo fim da Resistência, o desaparecimento da esperança e do amor pelo homem

poesia, cem milhões de um romance."; "[Bertolucci: Então o cinema mais popular, e mais marxista, é o cinema americano?] Certo: é a verdadeira arte popular do nosso século. O próprio Gramsci teria dito." (PASOLINI, PC2, pp. 2.903-2.904).

223 "Só no instante em que se combate (isto é, em que se inventa, aplicando a própria liberdade de morrer nas barbas da conservação), só no instante em que se está rosto a rosto com a regra a transgredir, ... , só então se pode aflorar a revelação da verdade, ou da totalidade, ou, em suma, de alguma coisa de concreto: operada a transgressão – que se realiza numa nova invenção – isto é, numa nova realidade instituída –, a verdade, ou a totalidade, ou esse alguma coisa de concreto, esvazia-se porque não pode ser vivida nem estabilizar-se de modo algum." (PASOLINI, 1982, p. 229)

224 "O que faço em todos os filmes, aqui é levado às extremas consequências: o uso obsessivo do plano e contraplano, do primeiro plano oposto a um outro primeiro plano, a ausência de personagens que entram e saem de campo, a ausência de plano-sequência são coisas típicas de todos os meus filmes, diria que neste último filme [*Teorema*] tudo é levado à lucidez, ao absoluto, poderia dizer que os meus hábitos quase obssesivos são levados a tal ponto de obsessividade que talvez tenham mudado sua qualidade." (PASOLINI, PC2, p. 3026)

225 "O meu sentido da realidade é indiferenciadamente religioso, vejo continuamente a realidade como qualquer coisa de sagrado (não gosto de dessacralizar, ao contrário, quero sacralizar sempre mais). Justamente por isso não uso um longo plano-sequência: porque o plano-sequência na obra de arte a torna naturalista, ou então, quando levado à exasperação, provocatória, como é o caso de Bertolucci [...] Então eu não uso o plano-sequência porque de uma parte é naturalista e de outra é provocatório demais. Mas faço muito uso da montagem, isolo as ações e as coisas. O tipo de religiosidade que mencionava e que eu confirmo se manifesta nesse isolamento dos objetos, exaltar a sua solidão significa mantê-los carregados de sacralidade." (PASOLINI, PC2, p. 2.960).

226 *Pasolini L'enragé*, 1966.

médio e consequente amor pelo homem excepcional, o herói – que é para o autor o excluído).

O conceito de plano-sequência em Pasolini estrutura sua concepção semiológica do cinema que, como o teatro,[227] seria um plano-sequência-infinito da realidade, "noção primordial e arquetípica, um plano-sequência contínuo e infinito". A instituição "cinema" não existe, tal qual a realidade é um ideal a que os filmes respondem – como as pessoas através de suas vidas testemunham a realidade, os filmes testemunham o cinema.[228] A ideia da realidade, que só existe através da vida das pessoas, faz paralelo à ideia do cinema, existente apenas através dos filmes. E assim como a morte torna completo o sentido das ações de uma vida, a montagem torna completo o sentido das ações das personagens de um filme.

"Por muito que a realidade seja infinita e contínua, uma câmera ideal poderá sempre reproduzi-la",[229] não existe codificação, saltos metafóricos, entre uma ação do cinema imaginada e uma ação da realidade imaginada. Portanto, "é preciso absolutamente morrer", para fazer da sua vida uma ação moral e completa. A montagem, como sequência de pequenas mortes, estabelece sentido específico, macula o naturalismo inerente à câmera.

A montagem é o elemento racional que ordena o caos das ações em momentos iluminados e sínteses dos diversos pontos de vista que constituem o real. A ação na realidade não tem *raccord*, o filme que torna a realidade um fato estético subtrai de sua ideal totalidade os "não-existentes significativos" – que é como Pasolini define o *raccord*. A montagem opera a síntese da realidade como ponto de vista do autor – que rende o banal, sublime e dá eternidade e sentido à vida do herói através de sua morte.

É através da concepção do cinema como plano-sequência infinito que Pasolini assume o seu amor pelo real, e justifica sua estética de montagem das ações captadas em uma simplicidade hierática, "isolando-as e idolatrando-as."[230] A montagem colhe o mistério ontológico que o fragmento do real emana, organizando-os em uma relação místico-sensual-religiosa entre os momentos fulminantes e sagrados da

[227] "Disse várias vezes em meus ensaios que o teatro não é mais do que um longuíssimo plano-sequência." (PASOLINI PC2, p. 2.959).

[228] "Cada um de nós (querendo ou não) faz enquanto vive uma ação moral cujo sentido se encontra em suspenso. A razão disso é a morte. Se fossemos imortais, seríamos imorais, porque o nosso exemplo nunca teria fim, seria assim indecifrável, eternamente suspenso e ambíguo." (PASOLINI, 1982, p. 206).

[229] *Ibidem*, p. 187

[230] ""O meu amor fetichista pelas 'coisas' do mundo me impede de considera-las naturais. Ou as consagra ou as desconsagra – violentamente, uma por uma: não as interliga em um fluxo harmonioso e equilibrado, não admite esse fluxo. Isola-se e idolatra-as, e assim, mais ou menos intensamente, uma a uma."" (*Ibidem*, p. 188).

expressão e da paisagem obtidos pela objetiva.[231] Perfeição expressiva obtida da ordenação dos pontos essenciais das filmagens: "atos míticos e morais fora do tempo",[232] contra o plano-sequência que valoriza a "performance" do ator.[233]

O plano-sequência típico é uma "subjetiva" que é o "limite realista máximo de qualquer técnica audiovisual". A imagem documental da morte de Kennedy, por exemplo, problematiza a relação entre o plano composto pela técnica audiovisual e a verdade histórica factual. É o filme construído que possibilita da simples "subjetiva" a imersão do "narrador" que sintetiza e cria o fato histórico, ou cinematográfico, incapaz de abranger a verdade total dos fatos. A ação de morrer de Kennedy é ação expressiva, correlata à ação expressiva da montagem sobre o material fílmico "bruto".[234] A recusa ao emprego do plano-sequência é crítica à moral da câmera naturalista, conformista e impassível em sua não-intervenção na reprodução do real.

A síntese operada pelo cinema oferece a possibilidade de tornar o evento banal em História. O sacro que Pasolini atribui ao real se revela na tela em sua apropriação da gramática do cinema como ato de resistência e sacralização da realidade, feita experiência crítica. Na língua escrita da realidade"tudo é signo de si mesmo", não existe diafragma entre o autor e a realidade.[235]

---

[231] PASOLINI, PC2, p. 2.960.

[232] "Mas a minha ideia da morte era uma ideia comportamentalista e moral: não se referia ao pós-morte, mas ao antemorte: não ao além, mas à vida. À vida entendida como realização, como tendência desesperada, incerta e continuamente em busca de apoios, de pretextos e de relações, para uma perfeição expressiva que lhe seja própria [...] Disse acima que a morte opera uma síntese da vida passada, e que a luz retroativa que ela lança sobre a vida escolhe os pontos essenciais desta, fazendo deles atos míticos ou morais fora do tempo. É deste modo que uma vida se torna uma história." (PASOLINI, 1982, pp. 207-209)

[233] "Nos meus filmes não faço nunca planos-sequências, justamente porque os planos-sequências permitem a habilidade do ator [...] Em *Teorema* fiz planos-sequência mais longos que o normal para algumas ocasiões particulares, mas no fim das contas também este filme foi filmado em rapidíssimos fragmentos, para colher a expressão essencial e não permitir ao ator demonstrar nuanças e habilidades, além da sua natureza real" (PASOLINI, PC2, p. 2.935)

[234] "O plano-sequência consiste na representação de uma série de ações vistas do mesmo ponto de vista. O plano-sequência é a maneira mais realista de representar a realidade: é sempre subjetivo porque pressupõe a presença de olhos que observam de um determinado lugar; no fundo é uma subjetiva dos olhos de um observador: mas assim como estamos habituados a coincidir a realidade com o que vemos da realidade, em certo sentido o plano-sequência é a técnica mais próxima do desenrolar dos acontecimentos na realidade." (*Ibidem*, p. 2.958 ou no artigo "Observações sobre o plano-sequência", PASOLINI, 1982, pp. 193-196).

[235] "Explico o meu amor pelo cinema justamente através desta observação semiológica; quando digo, como semiólogo o máximo possível frio, objetivo e gramatical, que o cinema é a língua que expressa a realidade através da realidade, quero dizer que eu, como diretor, sou obrigado a estar no meio da realidade continuamente. Não existe mais um diafragma entre mim e a realidade. Se quero expressá-la através do meio cinematográfico, permaneço ao lado dela. Olho para a realidade e a vejo; ela é o signo de si mesma. Quero dizer que, fazendo cinema, sou obrigado a estar sempre no campo da realidade, não me destacando dela nunca. Isto me dá uma embriaguez que talvez tenha um fundo místico-sensual-religioso." (PASOLINI, PC2, p. 2960); ""na nossa vida de todos os dias, tudo aquilo com que estamos em relação é 'signo de si próprio', que decifranos em uma relação 'pragmática'.""(PASOLINI, 1982, p. 214)

Pasolini diz: "Quanto a mim, continuo a acreditar no cinema que narra, ou seja: na convenção através da qual a montagem escolhe, dentre planos-sequências infinitos que poderiam ser rodados, os traços significativos e de valor",[236] porque "não acredito num cinema de poesia lírica obtido através da montagem e da exasperação dos meios técnicos."[237] O estilo de Pasolini, ainda que pontuado de momentos líricos e estetizantes, não é recusa da narração clássica. Seus apontamentos para o cinema de poesia são frutos de um processo de intelectualização da forma, em direção à utopia de uma expressividade poética para o cinema que avançasse a consciência da sua gramática expressiva.

Para Pasolini, por exemplo, Eisenstein seria um péssimo montador e o seu único filme bom seria aquele em que é substituído nesta função por alguém que a exerce de forma "sublimemente convencional",[238] acusando o diretor russo de propaganda e conformismo (personagens sem alma, corpo ou sexo, que se movem como "fantoches positivos" porque "não basta ter razão e ser herói para ser vivo").[239]

A crítica à exaltação formalista dos meios técnicos, no entanto, é combinada à adesão à estética ilusionista através do uso abusivo do plano/ contraplano – um dos elementos do processo de identificação com o espectador de cinema como reação ao naturalismo e à estética da contestação. A razão profunda de sua recusa ao uso do plano-sequência é que "não faz cinema, faz filmes."[240]

O uso do plano-sequência de forma provocatório em Bertolucci, até o ponto em que "bertolucciano" se torna um adjetivo para caracterizar os filmes de contestação, coloca o espectador na postura crítica de quem está fora do filme, e tem o fim de provocá-lo, incomodá-lo, acusá-lo continuamente.[241] A razão

[236] *Ibidem*, p. 209.
[237] *Ibidem*, p. 210.
[238] Trata-se do filme *Que viva México!*, de 1933, cujo montador é Carl Himm, curiosamente também montador de filmes propagandistas contra o consumo de drogas nos Estados Unidos *Marihuana, the Devil's Weed*, de 1936: "Quem o montou o fez de modo sublimemente convencional"(Artigo "Contro Eisenstein", PASOLINI, SLA2, p. 2.821).
[239] ""*O Encouraçado Potëmkin* é um filme horrível, em que o conformismo com que representa as personagens revolucionárias é aquele da mais facciosa propaganda [...] Os marinheiros do Potëmkin são pessoas sem alma, sem corpo, sem sexo que se movimentam como marionetes 'positivas' [...] Não basta ter razão e ser herói para ser vivo"" (*Ibidem*, p. 2.821)
[240] ""Justamente pela razão que eu faço filmes e não cinema. É a mesma diferença entre 'langue' e 'parole', eu fazendo filmes uso a 'parole' do cinema, ou seja da 'langue'; e a minha 'parole' se compõe de plano e contraplano, de primeiros planos opostos a outros primeiros planos etc [...] No campo filmolinguístico, a razão não cumpriu ainda este trabalho que se apresenta habitualmente como tão sedutor e agradável: não 'abstraiu' ainda o 'cinema' dos diversos 'filmes'."" (PASOLINI, 1982, p.185)
[241] "O filme do Bertolucci [*Partner*, 1968] é fundamentalmente provocatório; nasce dele uma exigência que se concretiza no fato técnico de recusa aos contracampos, que posiciona o espectador no estado de acusação, destacando-se dele, desafiando-o e provocando-o continuamente. Não o arremessando dentro de si, sem dar-lhe a ilusão de viver um

ideológica da escolha do plano-sequência é a provocação, a evidência da autorialidade, justamente pela acentuação dos mecanismos narrativos do cinema e a ruptura na lógica da ilusão de pertencimento à narrativa, de identificação com suas personagens.[242]

O cinema como técnica que "colhe" e sintetiza o real depende da ilusão – o uso do plano-sequência empobrece a composição do quadro e a experiência do espectador, porque é alternativa ao contracampo que recupera o que foi renunciado para a escolha do plano.[243] A estética da contestação teria "medo do naturalismo".[244] A câmera de Pasolini "captura" momentos iluminados de uma "cena realidade", e a montagem sacraliza o naturalismo que já na escolha das tramas, atores e locações beira o fantástico. A segunda câmera manipulada pelo próprio Pasolini colhe os detalhes tremidos, sujos, muitas vezes com as lentes erradas etc, que iluminam o momento de distração do ator e da paisagem, aquele que Pasolini identifica como essencialidade.

acontecimento, mas pregando-o em uma poltrona para julgar, se escandalizar, protestar e ser completamente crítico em relação ao filme."(PASOLINI, PC2, p. 2959)

242 Mas "a que serve escandalizar, se aqueles que se escandalizam, ou são vacinados contra o escândalo, ou usam o sentimento de escândalo como confirmação das próprias e indestrutíveis razões?" (PASOLINI, SLA2, p. 2.809)

243 "Desta forma recupero coisas que tinha decidido renunciar, como, por exemplo, enquadrar duas figuras ao mesmo tempo. Eu faço campo e contracampo, mas se no campo tem um que se espelha, recupero dentro do espelho todo o espaço que renuncio quando faço apenas o campo." (PASOLINI, PC2, p. 3.006)

244 PASOLINI, 1982, pp. 203-204.

Capítulo 6

Tragédia e cinema

6.1. A tragédia clássica na Grécia antiga

> "Veem estes? Homens severos, de terno e gravata, elegantes, que sobem e descem de aviões, que correm em potentes automóveis, que se sentam em escrivaninhas grandes como tronos, que se reúnem em semi círculos solenes, em sedes esplêndidas e severas: estes homens com os rostos de cães ou santos, de hienas ou águias, estes são os patrões.
>
> E veem estes? Homens humildes, vestidos de trapos ou vestes feitas em série, miseráveis, que vão e veem por estradas regurgitantes e esquálidas, que passam horas e horas em um trabalho sem esperança, que se reúnem humildemente em estalagens ou em tavernas, em casinhas miseráveis ou trágicos arranha-céus: estes homens dos rostos iguais aos dos mortos, sem conotação e sem luz senão aquela da vida, estes são os servos.
>
> É desta divisão que nasce a tragédia e a morte."
> (Apêndice à *La Rabbia*, PASOLINI, PC1, p. 410)

A tragédia grega como rito religioso na passagem da Grécia arcaica[245] para a Grécia clássica data do século VI a.C..[246] Sua origem provém dos cantos do culto estrangeiro a Dionísio, dos ditirambos[247], que se combinaram à narração dos mitos olímpicos com a introdução do diálogo entre seus entoadores e ganharam crescente dramaticidade[248]. A sede de justiça, poder e conhecimento, aliadas à crença na

[245] O termo arcaico tem um sentido etimológico que envolve a ideia de *arkhé*, princípio inaugural, constitutivo e dirigente de toda experiência, momento em que o pensamento racional começava a *pré*-configurar-se. Enquanto um período histórico designa a antiguidade grega, os séculos VIII, VII e VI a.C., "que testemunharam a germinação ou transplante de instituições sociais e culturais cujo florescimento ulterior transmutaria revolucionariamente as condições, fundamentos e pontos de referência da existência humana: a *polis*, o alfabeto, a moeda" (TORRANO, Jaa em prefácio para HESÍODO, 1995, p.15). A encenação trágica é do século VI a. C. e o marco da passagem da Grécia arcaica para a Grécia clássica é a vitória sobre os Persas, no século Va.C., 479 a. C. de início do expansionismo ático (SNODGRASS, 1986).

[246] A primeira encenação teria acontecido em um dos três primeiros anos da Olimpíada (536/5-533/2 a.C.). Como serviço público patrocinado pelo Estado grego para as festas populares dionisíacas, data 561 a.C. (LESKY, 2003).

[247] O ditirambo era um canto de caráter tumultuoso, que unia elementos líricos a elementos religiosos originários do Peloponeso e teria entrado na *polis* grega com o culto a Dionísio, de mesma origem. Segundo Aristóteles "(dão-se por inventores) alguns dos que habitam o Peloponeso." (ARISTÓTELES, 1987, p.29). Segundo Nietzsche "os coros báquicos cuja origem se perde, através da Ásia Menor, pela Babilônia, até as orgias sírias." (NIETZSCHE, 1958, p. 39).

[248] Aristóteles no capítulo IV de sua *Poética* discorre sobre as transformações formais por que passou a tragédia e de sua origem nos solistas de ditirambo: "Ésquilo introduziu o 2º ator, Sófocles o 3º e a cenografia, como ainda se afastou da

intervenção de forças do destino por ordem dos deuses, formou a arte trágica como jogo entre homens e deuses. O culto misterioso e estrangeiro a Dionísio adentra a *polis* e passa a constituir as festividades religiosas oficiais do Estado grego, com suas danças e rituais de sacrifícios.

Esse culto, rito mágico de arrebatamento do homem tomado pelo deus, transforma o camponês em sátiro através do poder das máscaras animalescas – que depois se tornaram puramente humanas – e, o que era um ritual marginal, tornou-se encenação e elemento central para a recente democracia. A transformação do culto ao Deus em fenômeno artístico, coletivo e ritual é traço do processo de autonomia humana no cosmos mítico, rumo à definitiva separação da linguagem mítica com a criação da linguagem categórica de Aristóteles e posterior supremacia da filosofia. O homem encenando a vitória dos deuses sobre os homens começava a destacar-se, em um primeiro momento, do cosmos mítico para o olhar científico.

As lições ordenadoras de "não cometer nada em excesso" e "não ultrapassar a própria medida" purificavam o instinto de desmedida dos espectadores, através da catarse que a ação trágica provocava, com a consequente piedade na observação da "tragédia alheia" – explicada e purificada no ensinamento final da vitória dos deuses sobre os homens. O crime do herói repercute em uma cadeia de sangue. Ao perder as amarras que ligam a ação à consciência, o herói torna-se um desorientado e conforma-se à perda de controle trágica que será por fim a sua destruição – preço do ímpeto de afirmação da verdade por ele perseguida.

A encenação da tragédia foi caracterizada pelo crime do herói, que decide de maneira consciente cometê-lo – normalmente um crime de derramamento de sangue, que não é subjetivamente imputável e, no entanto, objetivamente existe, sendo capaz de arruinar uma cidade inteira. O crime do herói trágico é chamado *erro sem culpa*: Orestes mata a mãe, Édipo, o pai, Medeia, os filhos. Na encenação da rebeldia mais ou menos feliz, a ação trágica justificava as paixões e os crimes do homem. O desafio à ordem divina se caracteriza pela *hybris* na vontade de ser também um Deus. A violência do excesso humano se reveste das lições ordenadoras do mito heroico. O sofrimento no corpo do herói é oferecido aos deuses em nome das limitações humanas e é superada a tragédia. O sofrimento do herói avança as leis da *polis* e ensina a "sabedoria do fracasso" – celebrativa porque purgada pela catarse.

elocução grotesca e do elemento satírico de sua origem."(LESKY, 2003).

Eurípides, segundo Aristóteles "o mais trágico dos trágicos", trabalha a desmedida no ator como um dado já alheio aos deuses e à *polis*, e nisso faz o caminho para o dramático. O aspecto de realismo psicológico da obra de Eurípides, inaugural, trata o homem "como ele é", a fraqueza de sua vontade e a força destruidora de suas paixões que caracterizam o drama humano e não a ação heroica. Ele cria ações em que os homens se explicam, colocando sua vontade no centro dos conflitos e fazendo dos desejos do homem o motor dramático. A miséria humana como fonte inesgotável de desgraças, e a *moira*, o destino cego dos deuses, como segundo plano.[249] A imagem de Eurípides com os cabelos desgrenhados e os lábios apertados, tomado de angústia e melancolia, parece ser a fundadora do gênio ocidental – enquanto a dos primeiros poetas trágicos era alegre e afirmativa.

O jogo das paixões que passa a fundamentar o drama marca o fim de uma sociedade organizada pelo cosmos mítico e suas leis. O impulso irracional e destruidor que habita as personagens euripidianas se justifica por si mesmo, não implica um desafio às leis da cidade e dos deuses, mas a "natureza humana" – o que irá frutificar na psicologia como motivação para ação dramática. De sua obra nasce toda futura justificativa para a redenção, punição ou complacência da força dos instintos sobre os indivíduos – sobre a qual se estruturou o drama moderno.

6.2. O trágico na narrativa clássica do cinema: a alteridade do herói

Ao longo da modernidade a arte do cinema produziu e atualizou os arquétipos do humano, com sua abordagem popular e de massa. O que foi sistematizado como apelo popular e de mercado (com estratégias de colonização), ganha estatuto de arte. A formação do imaginário ocidental através da expansão e distribuição mundial do produto fílmico, tornou o cinema a arte trágica da modernidade – a *mimesis* por excelência, que opera nos espectadores a catarse e a ordenação racional dos impulsos do homem moderno.[250] Afirmando a hegemonia de valores de um modelo de produção e pensamento emergentes (capitalista, liberal, industrial).

[249] Para Nietzsche, Eurípides é o marco do otimismo socrático contra o pessimismo grego, e por isso seria o destruidor do espírito trágico. Para Daisy Malhadas, 2003, "mais do que destruir, se a destrói de fato, ele prolonga, rejuvenesce, humaniza a tragédia fazendo dela o caminho para o dramático."

[250] "Na sua hibridez, a tragédia mostra semelhanças com o cinema contemporâneo, mistura e convergência das artes, inclusive a música e a dança, indispensáveis para montar o espetáculo." (SCHÜLER, 1985, p. 90).

A narrativa clássica do cinema é a convenção formal através da qual a indústria do cinema estruturou o drama em gêneros (comédia, ação, drama, aventura) e na duração padrão de 1 hora e 20 minutos, através de um sistema de lançamento comercial mundial e da organização de um *star system*. Estes aspectos marcaram a indústria de Hollywood dos anos 20 aos anos 50, e persistiram no tempo, absorvendo e transformando as inovações das vanguardas cinematográficas.

O cânone do que foi convencionado cinema clássico se opõe ao cinema moderno, pela obediência à construção do tempo e do espaço de forma ilusionista. Atua como "imagem-movimento" (em que os planos existem em função de uma unidade espaço-temporal que os subjuga) e, o cinema moderno, como "imagem-tempo" (em que os planos são independentes entre si e criam concepções de tempo e espaço autônomas). O que Pasolini identifica, de modo geral, como cinema de poesia e cinema de prosa.

A forma clássica da tragédia torna-se "drama positivo" quando adaptado à narrativa clássica do cinema. Na narrativa clássica, o herói é paradigma de comportamento e a trama sintetiza a exterioridade das dificuldades que constituem a ordem social. O herói torna-se excepcional, é responsável pela restituição da ordem, abalada por fatores externos, que são a ele imunes. Enquanto a massacrante verdade trágica, arcaica, primordial, afirma o horror a que está submetido o homem, por mais justas que sejam suas ações, a catarse no drama moderno opera no espectador a compreensão do processo, a conformação que "adia" a revolta.

Através da injeção de esperanças e ilusões super-realistas, o espectador médio do cinema clássico revela permanências de aspectos formais e de valor do drama clássico – que não a sabedoria celebrativa do fracasso. Ou seja, ainda que fundamentalmente transformada a estrutura de sentimento, a forma artística permanece. A herança de Aristóteles em sua reflexão sobre a catarse gera o drama como conflito de valor, que, através de peripécias narrativas, envolve o espectador na trama até a sua resolução. Restituída a ordem, a lição do herói afirma os valores vigentes da sociedade que os produziu, no caso do cinema clássico a civilização ocidental e moderna. Os preconceitos e ilusões do homem médio na modernidade coloca-os à sombra de um super-herói que o ajuda a enfrentar e aceitar dificuldades cotidianas.

A Poética de Aristóteles, escrita entre 334-330 a.C., é o texto que origina o parâmetro clássico de contrução dramática, estabelece regras para a forma perfeita de unidade narrativa. A concepção aristotélica de construção do drama, estabelecimento e resolução do conflito do herói, é pautada no sentido de mímese e verossimilhança, que Aristóteles teorizou como a perfeição do teatro clássico grego (continuidade lógica, unidade de sentido, concisão e princípios de não-contradição formais).

A produção trágica clássica, de Ésquilo a Eurípides, não durou mais de 100 anos. E quando Aristóteles escreve sua *Poética* e estabelece a tragédia como forma perfeita de poesia, já estava distante do fenômeno artístico original. A tragédia perfeita de Aristóteles é "desespetacularizada", trata do texto trágico sem os elementos originais do espetáculo-ritual – que continuam obscuros até os dias de hoje, pela impossibilidade de precisar suas originais condições psicológicas e histórica.[251]

A qualidade de força e caráter do herói o faziam "vítima de sofrimento imerecido", um homem médio "como outro qualquer" – condição para a identificação e consequente catarse do espectador. O homem médio do conflito trágico deve trazer uma "lição de valor" – que não deve ser encadeada por motivação de ordem moral, mas inconciliável no plano divino, a impossibilidade e determinabilidade do gênero humano.

O deslocamento metodológico de forma e conteúdo trágico impõe transformações na leitura moderna da forma aristotélica do drama. O conflito de valor do cinema clássico afirma a alteridade do herói a um mundo de horrores, em que a missão é trazê-los à luz e restituir a paz coletiva. Na mistificação da origem do horror, o herói impõe aos homens a impossibilidade de autonomia característica de uma sociedade de massa. As instituições modernas substituem os deuses gregos no conformismo diante da injustiça, adaptando o indivíduo à obediência.

O cinema clássico prioriza a catarse como identificação do espectador com o herói e os seus valores. As peripécias avançam o conflito do herói propondo personagens secundárias que personificam dificuldades exteriores ao herói (potências do "mal", da tentação, da corrupção, da exterioridade do mundo ao herói). As situações que enfrenta estimulam o desejo *voyerista* e a identificação com

[251] A caracterização da tragédia como "a expressão de um tipo particular de experiência humana, ligada a condições sociais e psicológicas definidas, fruto de um olhar sobre os mitos, não como devoto, mas como cidadão." (VERNANT, 1999, p. 8).

situações *fetiche*. O herói é valor e performance ideais.

Situações secundárias fetichistas fogem à concisão e unidade narrativa aristotélica, são excessos que foram cristalizados. A estratégia narrativa do cinema clássico foi adaptada às características técnicas expressivas do cinema (os sentidos são realçados pelo movimento e o som em cenas de sexo e violência). O desejo de desmedida, sexo e violência do ritual dionisíaco é feito mecanismo de sublimação como o teatro grego. Aristóteles se espantava com a constatação de que um tigre pintado provocava prazer, enquanto um tigre real não era passível de observação. No cinema clássico a reprodução da violência sublima a impotência cotidiana diante da ordem social. A vontade de violência, como instinto tal qual o sexual, é sublimada na violência do herói (justificada na desumanização de um vilão, caracterizado como inimigo, banalizado em nome de estratégias narrativas). A insatisfação de homem médio, sua impossibilidade de fugir à injustiça, sua impotência na realização dos seus desejos, é sublimada no cinema. Os mecanismos de identificação com a narrativa do herói o permite gozar a violência do herói em ilusões.

A figura do herói e sua "alteridade do mundo" impõe um sentido de pecado que se fixa como auge da narrativa clássica em uma forma vulgarizada de trágico, que é o melodrama.[252] A manutenção de uma "pedagogia moralizante" está em toda alteridade do herói da realidade do mundo, nos valores positivos em ação na psicologia do homem médio da sociedade de massa, imerso em uma realidade melodramática. O tecido social que forma a estrutura de sentimento de uma época, "contaminada" por formas melodramáticas de organizar emoções e conflitos, veste a *experiência* trágica da *forma* melodramática. A continuidade da experiência trágica na modernidade (a morte, a impotência, a injustiça) encontra o melodrama e sua "pedagogia moralizante". O homem combate a fraqueza de sua vontade e a maleabilidade do seu caráter, e retirada a sua grandeza se vitimiza a eventos exteriores e interiores irreversíveis, conformando-se no *happy end* que afirma "valores superiores em detrimento das dificuldades da vida."[253] A injeção de esperanças, a identificação com o herói, a catarse na fruição dos instintos *altrui* constituem a lição ordenadora da tragédia feita gênero dramático cinematográfico do cinema clássico como produção artística da modernidade.

---

[252] "quase-tragédia é, de fato, outra palavra para melodrama"(STEINER, 2006, p. 75).

[253] O "niilismo negativo" dos filmes clássicos ""fatalmente ligado à fé em qualquer coisa de transcendente, que atua uma 'desvalorização da vida' em nome de valores superiores [...] é força vital e 'informação viva', é ordem divino e cosmogônico"". O "niilismo reativo" dos filmes de poesia e sua valorização da ausência de valores. Nos termos de DELEUZE, 1992, p. 221 (referência por Maurizio Buquicchio).

6.3.O trágico moderno e o homem revoltado: a descoberta da poesia

A história do trágico moderno é a história do fim do sagrado. O trágico na fratura entre o humano e o divino da modernidade encontra uma posição subjetiva e social que não permite agir com consciência. "Longe do sagrado e de seus valores absolutos, pode-se encontrar uma regra de conduta?"[254] O homem que vaga sem sentido, com sentimento de não-pertencimento, caracteriza a condição absurda da modernidade. A perda do sentido do sagrado, irreconciliável com o racionalismo positivista, o desespero individual (enclausuramento, neurose, impotência e recusa) caracterizam como trágico moderno a arte do absurdo. Do absurdo nasce o homem revoltado e sua ação trágica é revolta.

O que na tragédia antiga era marcado pelo entrelaçamento humano e divino, na modernidade é a condição humano diante do "nada". O sentimento metafísico do herói grego, ao pronunciar com clareza a sua posição no mundo, é análogo ao do homem comum que, embevecido do absurdo, faz-se senhor da ordem, recriando-a através da poesia. Quando a ordem de todas as coisas não corresponde à experiência de autenticidade, o poeta é o senhor da ordem, feita fenômeno estético.

Os poetas imersos na própria impossibilidade também se tornam capazes de escrever uma "verdadeira tragédia"; resgatam uma forma perdida de dignidade nas ruínas do humanismo; transformam em afirmação poética o caos e a dúvida. Os poetas modernos trazem o signo do desespero, reencontram a medida do homem na distorção do mundo físico e psíquico. Buscam no destaque, na ironia e no esteticismo qualquer coisa de real além da vontade, da paixão e do desejo.[255] A arte do absurdo cria autenticidade no inautêntico.

Se a luta grega entre os instintos irracionais e o poder de ordenação racional ensinava os preceitos racionais da *polis*, o que foi convencionado como tragédia moderna ensina a impotência do homem diante dos acasos de um mundo sem deus; ensina a fúria capaz de cometer crimes por desejo de excesso.[256] O indivíduo diante dos escombros da história realiza sua necessidade de desmedida em nome de grandes feitos e reproduz arquétipos do mal e do bem: "na busca degradada por valores

[254] CAMUS, 2008, p. 34.
[255] MORAVIA, 1960.
[256] WILLIAMS, 2002.

autênticos em um mundo degradado."[257]

Impedido de agir por vontade, consciência ou desejo, o artista se arremessa na psicologia e no mundo fenomenológico. A segregação de conhecimento e experiência desliga indivíduo e ordem social; na impossibilidade de sentimento de autenticidade a remissão do moderno é a "descoberta do olhar poético."[258] Na impossibilidade de agir, o interesse humano pela investigação da verdade, encontra outra vez o mundo mítico, potências psicológicas e da natureza se divinizam. E assim o cinema moderno escreve o mundo de um homem, o autor, com a liberdade estilística, ideológica, moral e trágica da sua época. E chegamos ao cinema de autor.

6.4. O trágico na narrativa moderna do cinema: a poesia da impossibilidade

Definimos narrativa moderna do cinema como a negação da convenção aristotélica de construção dramática e a negação da estrutura dramática cristalizada pela tradição cinematográfica de indústria. O cinema moderno é a produção cinematográfica do cinema do pós-guerra que reiventa as práticas e esperanças do herói e das escolhas técnicas e de estilo: do neorrealismo e dos novos cinemas nacionais até o "cinema de autor" – movimento francês que inaugura a ideia de autoralidade no cinema. A convenção "narrativa cinematográfica moderna" recusa ou reinventa a tradição dos gêneros da indústria e pressupõe o autor.

Na produção narrativa moderna do cinema encontramos o trágico sob duas formas artísticas.

- épico-didático ou nacional-popular: de personagens centrais populares que combatem injustiças sociais em nome de verdades políticas, de jovens intelectuais em ação revolucionária em nome do povo;
- vanguarda ou cinema de invenção: de personagens centrais em crise ou dotados de neurose/ distorção mental que, sem fazerem-se porta-voz de projeto político, sublimam a crise do herói em estética (invenções de estilo das neovanguardas).

[257] "A busca degradada por valores autênticos em uma mundo degradado" expressão de Lukács retomada pelo sociólogo Goldmann usada por Pasolini (*in* PASOLINI, PC2, p. 2.779).
[258] "O salto de qualidade na existência que é e irrupção do olhar poético " (ZANZOTTO, 1994, pp. 139-143).

A poesia trágica épico-didática, ou nacional-popular, do cinema de autor discute o porquê da "condenação do povo". O sacrifício do herói popular diviniza um deus-História para quem oferece o seu corpo e o seu crime. Este personagem é o homem revoltado que ousa insurgir-se contra, a tentativa da ação trágica é a revolução: "à custa da ação trágica a desordem cede à ordem, tanto entre os deuses, jovens e velhos, quanto entre os homens."[259]

O mundo dos inocentes, dos homens de desgraça imerecida, na narrativa épico-popular é trágico. A afirmação dos valores populares, que culmina com um ato de sacrifício, caracteriza a poesia trágica dos filmes neorrealistas que iniciaram o processo rumo ao que foi denominado "cinema moderno" em sua afirmação da "realidade da vida" contra os valores positivos do cinema de narração clássica. A denúncia e o sacrifício trágicos agem pelos fim da própria vitimização, feita consciência histórica aos olhos do diretor que cria a revolta em suas personagens.

No cinema da invenção estética, o herói como porta-voz de novos valores ainda "impronunciáveis", mas necessários e sentidos, coloca em reflexão a própria ação humana: a consciência da própria incapacidade de ter consciência conduzida pela crise. Na impossibilidade de convergir valor individual e social, e de dialogar as esferas divinas e humanas, faz das suas peripécias atração do drama. No cinema da crise do intelectual, a relatividade da afirmação dos valores cede lugar à experiência estética, engessadas as implicações ideológicas do trágico nacional-popular, na nostalgia de uma experiência coletiva de compartilhamento de valores.

Eliminada a afirmação de valores, transformado o herói em anti-herói, o cinema de invenção ignora o clímax e a catarse, em nome de uma experiência poética. A ampliação do núcleo da ação como "motor narrativo", através das peripécias e da irrelevância do conflito central, feito mero pretexto narrativo, se caracteriza por transgressões explícitas à forma dramática clássica aristotélica. O anti-herói dos filmes de contestação de Bertolucci, Bellochio, Godard faz da negação radical de todo valor experiência estética. O cinema de heróis entediados e incapazes de sofrer ou compadecer-se do sofrimento, em tentativa amargurada de aproximarem-se das coisas que lhes são totalmente alheias, é pura poesia trágica moderna.

[259] VERNANT, 1999, p.101.

Na impossibilidade de dizer e de fazer, que é anti dramática, há um anti-herói que afirma um não-valor. O trágico do anti drama, de um anti-herói que nega todo valor, afirma desesperado a humanidade. O traço estilístico é a negação radical dos princípios de continuidade espaço-temporal, de clímax, de informações lógicas para as ações dos heróis, da não-contradição em nome da lógica ilusionista, da imersão do espectador no drama vivido. O anti drama e o anti-herói das vanguardas de 60 e 70 demonstram a existência de um trágico moderno cinematográfico, exemplificado por um número significativo de produções – até ser caracterizado mecanismo estilístico, pautado na negação e na nostalgia formal e de conteúdo das regras do cinema clássico.

A arte de narrar através do cinema ainda é clássica ou anticlássica, por serem ainda sutis as fronteiras sobre a estruturação e a conduta do herói. Não há drama sem conflito ou sem ação. O anti drama afirma por oposição a narração clássica expositiva de um conflito, em sua negação radical da estrutura aristotélica. Encenar uma tragédia de forma não-clássica, ou seja, repensar a estrutura do clássico para o cinema, é uma das contribuições de Pasolini à história do cinema.

A investigação estilística do cinema de Pasolini é caracterizada por uma expansão na forma clássica de narrar – em um processo de tomada de consciência e tentativa de distanciamento da negação nostálgica da narrativa clássica, dos perigos do formalismo da língua técnica de poesia do cinema. A implicação de Pasolini no seu conceito de "cinema de poesia" é parcial. O recurso ao formalismo refinado é visto como uma culpa, um processo burguês, uma necessidade incômoda.

A colocação da dimensão do conflito trágico em termos não-clássicos, e não-dramáticos em alguma medida, caracteriza as criações cinematográficas dos mitos trágicos por Pasolini. A pesquisa de uma afirmação de valores (tramas e mitos), ainda atuais e insuperáveis pelo tempo, através da pesquisa por uma forma livre das prisões formais e ainda investigativa caracteriza como prosa poética o uso da língua do cinema por Pasolini.

A consciência formal e estilística da jovem arte reflete uma transformação dos processos narrativos análoga àquela das narrativas literárias. Do cinema clássico para o cinema moderno, o herói se torna anti-herói, e a catarse contemplação: a transformação da estrutura de sentimento se reflete na forma narrativa.

A transformação da arte de narrar através do cinema expõe a morte ou sobrevivência do arquétipo fundamental do herói. O herói trágico, representado por Pasolini no cinema e no teatro, reflete as necessidades formais e de sentimento da vanguarda do seu tempo – a que o autor se colocava de forma desconfortável, insistindo na possibilidade de não dissociação entre o herói e as necessidades discursivas de uma geração de autores em sua "inauguração" do cinema moderno. Pasolini, através da sua teorização e prática fílmica, testemunhou as necessidades de reconfiguração da representação do destino do herói no drama cinematográfico, à luz das condições de produção sociais e econômicas do seu tempo. Encenando a clássica morte do herói de forma não-clássica.

Capítulo 7

As tragédias filmadas

7.1. *Edipo Re* e a impossibilidade de ter consciência

"Era uma manhã de ouro, nos arredores
de uma pequena cidade do meu tempo (ou melhor
do tempo dos meus pais); manhã de ouro
contrastante com as trágicas circunstâncias
que espalhavam ossos de mortos
em uma das tristes clareiras em que a cidade
joga o seu lixo, que exala acidamente sob o sol.
Para libertar esta desgraçada cidade,
tinha um enigma a ser resolvido.
Vem um jovem de belas esperanças – e o resolve!
Por isso foi eleito Rei.
A cidade retoma assim a sua vida
e a história pôde continuar.
Mas depois de um tempo, eis que se apresentou um outro enigma
(não tem importância saber qual era)
e, dessa vez, aquele jovem, já homem e pai,
não soube resolvê-lo...
E foi embora, depois de ter se cegado,
transformado de Rei, em mendigo,
Não se pode responder, portanto, mais de um enigma na vida.
No mais, aqueles que entraram em seu lugar
no poder, entraram sem mérito,
por astúcia, por inércia, por acaso, por vaidade;
a história, com eles, com certeza não andou para frente...
Era a normalidade. Que se dura muito, se decompõe,
e traz consigo novos monstros desagradáveis, que colocam
depois, novos enigmas a serem resolvidos... até que
um novo jovem de belas esperanças não venha resolvê-los."
(personagem da Sombra de Sófocles na peça *Affabulazione*, PASOLINI, Teatro, p. 515)

A intenção pedagógica de Pasolini analisa o fenômeno da transformação do mito do pai na nova juventude.Os tempos de normalidade caracterizaram a crítica à paz do pós-guerra por Pasolini, desde seu documentário *La Rabbia*, de 1963. Se o "enigma da estagnação" foi resolvido com a reivindicação da liberdade, a conquista obtida pelo uso da inteligência tornou-se imediatamente maldição. Outro enigma foi colocado, mais complexo e o "mistério" permanece. Isto é o quadro social que se antecipa à filmagem de *Edipo Re*, 1967 – e que se antecipa nos termos em que é narrado o mito de Édipo na tragédia em versos *Affabulazione*, escrita entre 1966 e 1970, em que o tema edipiano é tratado sob a forma do conflito geracional invertido na nova juventude: os movimentos de liberação teriam criado uma barreira geracional intransponível que tornava os filhos, pais.

O "mistério" da relação pais e filhos teria sido sobreposto ao enigma. A experiência corporal do pai, que tendia a repetir-se na do filho nas estirpes gregas de destino trágico, se interrompe nas sociedades modernas. Acabou-se a justiça divina, a vingança de sangue, através da qual os filhos herdavam dos pais os seus crimes em uma continuidade que equilibrava o reino dos mortos e o dos vivos. Os filhos inconscientes da importância da continuidade da experiência dos pais abdicavam a consciência da História que os ligava a eles. A relação pai e filho, de amor ou de ódio, determina a História, enquanto a relação mãe e filho é interior, "meta-histórica."[260] Para Pasolini, esta sentença é um dado sociológico, a que se refere com continuidade nos seus escritos políticos, como uma das componentes da "nova pré-História".

Uma das determinantes trágicas do autor é a perda da continuidade geracional[261] ainda intacta na cultura camponesa. O aburguesamento provocado pelo avanço do capitalismo produtivo destruía o mito do pai, que é o mito da tradição. Na Itália a destruição do mito do pai provocava verdadeira "mutação antropológica": deformação de corpos, mercantilização do prazer na recente sociedade do consumo e de massa. A experiência corporal, garantida pela repetição cíclica da experiência social do pai no filho da "pré-histórica" realidade camponesa estava ameaçada na Itália moderna. A continuidade geracional era fruto da imobilidade social, impossibilidade de mudar de classe social que a transformação do camponês em consumidor destruía (como descrito na peça trágica *Calderón*).

Os jovens de 1968 cumpriam um passo adiante de tal imobilização rumo à "industrialização total do planeta."[262] Ao destruírem o diálogo com os pais, erguiam uma barreira geracional[263] que condicionava uma condição sem passado. Na recusa de todo valor antigo e afirmação de liberdade incondicional, aceitariam a mercantilização da vida e do corpo – que significava a "vitória" da sociedade liberal para Pasolini. Começando do zero, andavam para trás na História, tornando-se mais conservadores que os próprios pais na sua "reinvenção do mundo."[264] A importância do mito de Édipo é entender por que os

[260] "O ressentimento do pai na relação com o filho é diferente na relação mãe e filho, que não é uma relação histórica, mas puramente interior, privada, fora da história, antes meta-histórica, portanto ideologicamente improdutiva. Enquanto o que determina a história é a relação de amor e ódio entre pai e filho."(PASOLINI, PC2, p. 2.924).

[261] AMOROSO, 2004, p. 132.

[262] DUFLOT/ PASOLINI, 1983, p. 77.

[263] "Um jovem de vinte-vinte e cinco anos, vem de uma experiência como a de 68-70, que o pôs em ruptura absoluta com o mundo dos pais. Esta ruptura causou uma espécie de gueto dos jovens, em que se fecharam e criaram uma muralha, eles mesmos, contra os pais" (PASOLINI, PC2, p. 2.995).

[264] "Nestes termos parece claro como a história, que caminha quando é encarada de forma dialética (pelo menos segundo

filhos matando os pais assinalavam a tragédia dos pais e o fim de quaquer possibilidade de saída para a nostalgia do passado; os filhos-pais, monstros, reinventam a vida como na pré-história do homem, inconscientes que o crime contra os pais é um crime contra a História, porque só o passado contesta o presente.[265]

A monstruosa barreira geracional fazia reaflorar nos filhos os caráteres "provinciais, conformistas, moralistas" que já tinham sido superado pelas gerações precedentes. Em uma espécie de "parto de Moloch", o capital se alimentava inescrupulosamente de uma enorme quantidade de novos consumidores, como uma fogueira de recém-nascidos.[266] E neste sentido os pais eram "historicamente" mais avançados que os filhos, ainda que os filhos "gritem e se agitem tanto."[267] Se os pais, pragmáticos, históricos, se tornaram os filhos; revoltar-se contra os filhos-pais, "perdidos e fechados em um mundo monstruoso de pura comunicação e ácido sentimento dos próprios direitos", é reivindicar a "escandalosa valorização da expressividade", é cumprir com os próprios (e não dos outros) "humildes deveres."[268] Mas o que para Pasolini eram jovens mimados que queriam o poder, para o mundo eram "jovens prometéicos, que cumpriam o parricídio para eliminar as coroas e os tronos e distribuir o fogo a todo os homens", "para o fim de qualquer autoridade de geração."[269]

Franco Citti não é mais Accattone, é Édipo: o jovem maldito, que vaga pelo mundo em busca de fugir

nossos hábitos culturais), no momento em que essa relação cessa, se interrompe. No momento em que os jovens se "separaram", criaram com os pais uma lógica dualista em vez de triádica, ou seja, de tese, antítese, síntese, criaram apenas tese e antítese, se bloquearam na antítese e não caminharam mais pra frente. Sabemos que quando a história não vai pra frente, vai pra trás."(*Ibidem*, pp. 2.995-2.996).

265 "Agora prefiro me mover no passado porque acredito que a única força contestadora do presente é o passado: é aberrante, mas todos os valores em que nos formamos, com toda a sua atrocidade e o seu lado negativo, são os únicos que podem colocar em crise o presente."(*Ibidem*, p. 2.995).

266 "Na verdade nos filhos reafloram todas as características provinciais, conformistas, moralistas que foram absorvidas e superadas pelas gerações anteriores. E isso justamente por causa da monstruosa barreira que ergueram entre eles e as gerações anteriores. Eu acho que também isso é uma espécie de parto de Moloch, se queremos tornar antropomórfica a burguesia. A ideia de criar uma barreira geracional serve ao Moloch, para ter mais consumistas, uma enorme quantidade de consumistas. "(*Ibidem*, p. 2.996).

267 "Foram repropostos nos jovens, com maior violência, determinados carateres históricos, etnológicos que os próprios pais tinham superados; se formaram nos jovens determinadas formas de conformismo, de timidez intelectual, que os pais já tinham superado. Nesse momento um novo pai é historicamente mais avançado do que o filho, ainda que os filhos gritem e se agitem tanto."(*Ibidem*, p. 2.996).

268 "Devido ao mutamento improviso e total dos valores, que não são sabidos e definidos, mas apenas vividos – e dado que para viver completamente tais valores só os Filhos, que são portadores e difusores –, acontece que os verdadeiros pais são na realidade os Filhos: justamente, Pais pragmáticos, históricos, aqueles que impõem os papéis *a posteriori*. Mas aos Pais precisa sempre revoltar-se, ainda que esses Pais sejam cronologicamente os Filhos. Revoltar-se aos Pais-Filhos – perdidos e presos em um monstruoso mundo de pura comunicação e de ácido sentimento dos próprios direitos – significa continuar escandalosamente a valorizar a expressividade e a nutrir o destemido sentimento dos *próprios* (e não dos outros) humildes deveres"(PASOLINI, SLA2, p. 2.697).

269 MAZETTI, Lorenza. *Il PCI ai giovani.* ***Vie Nuove***, Roma, 20 jun. 1968.

do seu destino trágico e inevitável. A violência, a inconsciência e a ira do Édipo sofocliano e do Édipo pasoliniano os colocam a par do sentido de remoção psicológica que a condição sem passado instauraria. Morder as mãos é o tique de Franco Citti feito Édipo, sua impossibilidade de saber é "remoção" – como o Ninetto na Avenida Independência de Roma, ele "não quer saber", "não deseja", e é inconsciência maldita aos deuses.[270]

A nova juventude poderia ser capaz de resolver o enigma, mas não o mistério. E é apenas a partir da constatação do mistério que a sua revolta e a sua contestação se tornariam atos completos de racionalidade. A questão por trás do Édipo de Pasolini é aquela diante do mistério da vida – que faz o autor evocar Deus, Atenas, Apolo e até Jesus nos textos trágicos que escreveu – diante da absoluteza do mistério, a revolta se curva e se completa.

O drama de Édipo está na descoberta de sua verdade escondida e na violência vinda da incapacidade em combater a própria tragédia. A ira com que recusa Tirésias, idêntica à ira narrada por Sófocles, é vontade de não saber aliada à força pessoal e inteligência (inúteis ao mistério). E como Tirésias, Édipo será conduzido à cegueira que o levará à sublimação poética através da música.[271] A sabedoria é Tirésia, é quem influencia os pensamentos de Édipo com a ideia de sublimação da tragédia através da poesia.[272] O encanto que a sua flauta exerce sobre Édipo o faz tornar consciente o pensamento: "como gostaria de ser este profeta, estar acima do próprio destino e cantar a dor que é dos outros". A sublimação pela poesia traz ao homem o sentimento de pertencimento à dor e à alegria de toda humanidade: o torna poeta![273]

A recriação cinematográfica do mito de Édipo é dividida em quatro partes: o prólogo moderno na Itália

---

[270] Refiro-me ao curta-metragem *La sequenza dei fiori di carta*, 1968.

[271] Inicialmente o papel moral de Tirésia seria mais acentuado, pela escolha de Orson Welles como ator, substituída pelo ator da companhia Living Theater – o teatro do gesto – Julian Beck, para interpretá-lo. Mais misterioso e profético "No que diz respeito a Tirésias, tinha em um primeiro momento pensado em Orson Welles. Não pude tê-lo."; "Welles teria adicionado ao personagem uma dimensão moral, temperada de sua característica inteligência e crueldade: teria sido um Tirésias acusador. Julian Beck não, é mais irracional, poético, profético no sentido mais misterioso da palavra. Fez ceder ao moralismo da personagem o seu profetismo." (PASOLINI, PC2, p. 2.925).

[272] Na filmografia do autor, corresponde ao ano de realização de *Uccellacci e Uccellini*, de 1966, marco para o que ele chama de "aceitação da estrada do irracional".

[273] "Canta, mas não canta de si. Alguém o atribuiu a função de cantar, é cego, é cego, alguém o atribuiu a função de ver, nestes dias, nestas noites da sua cidade... É para os outros que canta, é dos outros que canta, é de mim que canta. Sabe de mim, e se dirige a mim! Poeta! Você, poeta, com sua função de colher a dor dos outros e de expressá-la como se fosse sua própria dor... O destino continua além do que o destino reserva. *Eu escuto o que está além do meu destino.*" (PASOLINI, PC1, pp. 1.006-1.007).

dos anos 30, a recriação dos antecedentes do mito de Édipo na Grécia antiga, a recriação da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, e a epígrafe moderna na Itália dos anos 70 (recriação do *Édipo à Colono,* de Sófocles).[274]

O prólogo moderno do Édipo é um sonho poético e autobiográfico, recriação da memória da infância de Pasolini na Itália fascista dos anos 30. O bebê Édipo é, como o autor, filho de pai militar apaixonado pela esposa. A mãe, que é toda beleza ausente e misteriosa, sinaliza as primeiras possibilidades de não-correspondência ao afeto do pai. A violenta competição entre pai e filho, que caracterizou o ambiente e o trauma familiar de Pasolini, se traduz em uma cartela em que o ódio do pai ao filho é feito de contenção e frieza: você vai me roubar tudo, e a primeira coisa que vai me roubar é a mulher que eu amo, aliás ela você já me roubou.[275]

No prólogo do filme, a mãe moderna de Édipo é toda mistério: sensualidade e horror, inconsciência e alienação da tragédia. E assim permanece durante a narrativa, adiando ao máximo a consciência da tragédia de Édipo, recusando-se a saber.[276] Os primeiros planos da lembrança da infância são filmados como num sonho em que o ponto de vista do bebê descobre o mundo e a solidão no primeiro distanciamento do peito materno. Este prado, como mito pessoal do autor, é sacralizado através da presença do bebê. O silencioso olhar da mãe à câmera no momento da amamentação do filho, sintetiza a angústia existencial inerente à determinabilidade do mistério.

---

[274] "É um filme que se coloca sobre quatro planos. A primeira parte é aquela das recordações de infância, muito sintética mas rica, depois tem a parte fantasmagórica, a que chamo alucinatória, e que me parece a melhor. É totalmente inventada, porque não me baseei em nada de conhecido, e me deixei guiar pelo puro prazer da imaginação. O meu único suporte foi aquilo que se pode ler em qualquer enciclopédia. Abre-se a enciclopédia e se lê: Édipo, rei de Tebas, etc. , ou seja, poucas coisas. Como em *Vangelo*, não quis construir nada do ponto de vista arqueológico ou filológico. Então não consultei nenhum texto grego, crítico ou histórico ou filológico, a respeito desta "idade medieval" grega em que queria ambientar minha história. Inventei tudo: para mim é a parte mais "inspirada" do filme. Depois vem a terceira parte, que não é nem mais nem menos do que o *Édipo Rei,* de Sófocles. Não sei se consegui, mas queria fazer aquilo que Godard em *A Chinesa* chama o "terceiro movimento" do filme. Tem então a última parte, sem dúvida a mais arbitrária, e também um pouco didática, que eu acho bem resolvida, do ponto de vista plástico: é o momento da sublimação. O que é a sublimação? É uma escolha ideológica, mas naturalmente incerta. Primeiro Édipo é um poeta decadente, depois um poeta marxista, depois mais nada, um que está esperando morrer (aqui peguei elementos de *Édipo em Colono*)." (PASOLINI, PC2, p. 2.920).

[275] "Ei-lo aqui, o filho, que aos poucos tomará o seu lugar no mundo. Sim, te expulsará do mundo e pegará o seu lugar. Te assassinará. Ele está aqui para isso. Você sabe. A primeira coisa que irá te roubar será a sua esposa, a sua doce esposa que acredita ser toda sua. Mas tem o amor deste aqui para ela; e ela, já, você sabe, já o corresponde, te traindo. Pelo amor de sua mãe, este aqui matará o seu pai. E você não pode fazer nada. Nada." (voz interior do Pai, *Edipo Re*, PASOLINI, PC1, p.973).

[276] "Enquanto Édipo era para mim um homem simples destinado a agir e não a compreender, cuja evolução em direção à sua verdade escondida constitui todo o drama. Jocasta é completamente diferente: é um mistério puro"(PASOLINI, PC2, p. 2.924). Ver mais *in* FUSILLO, 1996, p. 119.

O ponto de vista *voyerista* do bebê observando pai e mãe, que dançam na festa na casa da frente, culmina na coincidência entre a explosão dos fogos de artifício e do pranto do bebê em sua primeira solidão. A psicologização é a motivação da narração que ilustra a dor e o vazio da vida interior. Entre a infância e o mito, o ato simbólico é a castração,[277] o pai moderno amarra o tornozelo daquele que é o "pé inchado", e o Édipo grego aparece na paisagem da pré-história amarrado pelos tornozelos de um pedaço de pau em um quase *raccord*, quase tão longo quanto aquele de *2001 uma odisseia no espaço*.

Os antecedentes do mito são narrados de forma alucinatória, como num pesadelo. As distorções de tempo e espaço caracterizam a estética da descoberta da desgraça de Édipo pelo oráculo de Delfos. De forma fantástica, porém linear, é narrada a trajetória de Édipo até o início dos acontecimentos da tragédia de Sófocles. Pasolini ambienta Édipo em uma Grécia bárbara como a Cólquida de *Medea* – espécie de idade medieval heroica da origem dos mitos trágicos gregos. Segundo Pasolini, não existiu nenhuma referência cultural precisa para a realização desta parte, além do básico que se encontra em qualquer enciclopédia a respeito do mito de Édipo, que ele reinventou livremente. O autor a considera a mais bonita de todo o filme.

O vagabundear de Édipo em sua tentativa de fugir do seu pecado original é contemplação estética e que o autor opta pela "língua técnica de poesia". O ponto narrativo "Édipo vaga sem destino" é ilustrado por rituais dionisíacos, musicais narrados como deformações de sua visão subjetiva, após o conhecimento da sua verdade trágica: o jovem Édipo conhece o sexo, o profeta cego Tirésia e a esfinge, mata a fome e o enigma como quem vive inconsciente uma aventura. O acaso suspende o sofrimento trágico: Édipo vaga pelas periferias gregas como um herói da *nouvelle vague*.

O episódio da esfinge, relativo ao mito e não à tragédia, se caracteriza pela remoção do enigma que fundamenta a vitória de Édipo. A ausência da pergunta evidencia a violência da vontade de não-saber[278] que possibilita a transgressão, que permite a Édipo "fazer amor com a mãe". A supremacia do desejo no

[277] FABRIS, 2009.

[278] "As palavras da esfinge não existem no texto de Sófocles. As pessoas falam disso, que diz respeito apenas aos antecedentes. A esfinge faz parte da mitologia, do que se pode ler nas enciclopédias, e nos manuais escolares, mas não no texto. Não há precisão de como e em quais condições Édipo encontrou a esfinge. Eu fiz, portanto, uma modificação na mitologia popular grega, e não em Sófocles, transformando a esfinge no inconsciente de Édipo: Édipo pode fazer amor com sua mãe com a condição de atirar no abismo a esfinge, isto é, atirá-la no seu inconsciente." (PASOLINI, PC2, p. 2.922).

inconsciente é como o abismo, insuperável pelo enigma, gera a violência e a tragédia. E assim Édipo tem que ouvir: "É inútil, é inútil, o abismo para o qual me impele está dentro de você". Édipo mata o enigma da esfinge pela força: ele a arremessa no abismo e torna-se Rei respondendo ao enigma: "Não quero ouvir, não quero saber".

A encenação da tragédia de Sófocles reflete o envolvimento marxista-freudiano de Pasolini com o mito. Como em *Vangelo* a relação Marx-Cristo era motivo de escândalo, em *Edipo Re* também a relação Marx-Freud se tornou. Por trás do aparente decadentismo a justificar-se em si mesmo, Pasolini dissolvia a vontade de justiça na problemática afetiva. Os jovens contestadores evidenciavam aos seus olhos uma origem comum da paixão ideológica pelo partido, uma substituição inconsciente da autoridade do pai. O encontro com Marx escondia Freud – assim Pasolini provoca a contestação em 1967.

Em 1942 o jovem poeta escreveu uma continuação ideal da tragédia de Sófocles, uma parte (um quarto capítulo) de uma possível versão da tragédia sofocliana *Édipo em Colono*, intitulada *Edipo all'alba* (Édipo na aurora). O trecho trágico narra o destino hipotético da personagem de Ismênia, a segunda filha do incesto de Édipo que, no texto de Sófocles, se apaga diante da força de caráter de Antígona. Na narração em versos, Ismênia confessa o crime de incesto com o irmão (e como em *Medea,* o crime acontece primeiro em sonho e depois na realidade). A confissão da culpa se torna destino trágico, em nome do crime Ismênia pede ao pai o sacrifício. O pecado do incesto com o irmão culmina com sua morte diante da cidade: "Eu não me arrependo. Em nome de quem? Deus me abandonou". O impulso da filha de Édipo é consciente mas incontrolável, só a punição a libera o peso do seu pecado: "Só você, morte final, libertadora e leve, poderá aliviar o peso da minha paixão, destruindo esta minha larva de carne e sonhos, abatendo-a e arruinando-a." O apelo à figura de Cristo[279] se repete duas vezes no fragmento da tragédia incompleta. Cristo é o chamado contra o pecado e pela salvação através da morte, recordando a atmosfera de mística heresia que o fazia fixar-se à imagem de Cristo no fervor religioso da infância[280] – e presente também na narração da culpa na descoberta da sexualidade nos romances póstumos *Amado mio* e *Atti impuri*.

[279] "Me ligaram a esta terra, Cristo, os seus filhos e seus vínculos de amor. E eu vivo entre eles, quase inconsciente de Ti, quase perdido em suas risadas. Mas como eu me aproximo neste dia, nesta hora, a este imenso silêncio, toco o fundo da verdade, e, esquecido de mim, percebo claramente a nossa miséria."(PASOLINI, Teatro, p. 28).

[280] PASOLINI *in* NALDINI, 2001, p. LI.

A narração da trama da tragédia de Sófocles é introduzida no filme pelo próprio Pasolini feito ator através da primeira frase da tragédia *Édipo Rei*,[281] de Sófocles. A personagem do Grande Sacerdote reivindica ao rei, em nome do povo, diante da catastrófica peste que toma a cidade, uma atitude de mudança. A tragédia de Sófocles é a parte "política" do filme. O tirano Édipo tem as mãos sujas de sangue, conheceu a glória e não quer descobrir a própria culpa. Pasolini reproduz os principais diálogos e acontecimentos com apenas uma exclusão – antes que Antígona, é o próprio mensageiro (interpretado por Ninetto) quem o conduz cego ao exílio,[282] quem traz Édipo adulto de volta à modernidade (o epílogo que conclui o sonho grego).

A continuação da autoralidade com os poetas trágicos gregos, falando como se fossem eles, em *Affabulazione* a sombra de Sófocles, em *Pilade* a autoria de Ésquilo, se repete também aqui ao assumir o papel do ator que inaugura a narrativa sofocleana. A continuidade narrativa escandalosa entre os versos gregos e os versos modernos inspiram a necessidade de continuação de investigação da verdade trágica. Ele considera Sófocles "o autor que gostaria de ser."[283] E as duas razões que o fazem colocar-se como ator em Édipo são: a dificuldade circunstancial de encontrar ator adaptável, e a satisfação com a ideia de "introduzir eu mesmo, na posição de autor, Sófocles dentro do filme."[284] Também vestido de "autor virtual", Pasolini interpreta o pintor em *Il Decameron* (em português *O Decamerão*)e o escritor em *I Racconti di Canterbury* (em português *Os contos de Canterbúria*).[285]

O epílogo é baseado no *Edipo em Colono*, de Sófocles. Édipo segue a sua vagabundagem, depois de ter conhecido o poder e a glória. Guiado justamente por Ninetto, que substitui a estirpe de filhos malditos, filhos do incesto, representada na tragédia de Sófocles por Antígona, que conduz o pai ao monte sacro das Eumênides para a morte. A sacralidade do exílio de Édipo é a modernidade. Primeiro, revisita uma

[281] "Se nós, esses filhos e eu, estamos aqui a pregar ao lado do seu lar, não é por te julgarmos um deus. Foi você, recém-chegado nesta cidade, que nos libertou do pesadelo da esfinge, cumprindo esta obra não por que soubesse mais do que nós, mas porque teve a ajuda de um deus. E por isso, Édipo, nosso rei, nós todos te imploramos de joelhos: encontre um remédio, não importa que seja sugerido por um deus ou por um homem como nós. Você que é o melhor de todos nós, nos restitua a vida. Faça com que a lembrança do seu reino não seja viva em nós por ter erguido um reino que depois decaiu outra vez." (fala do Grande Sacerdote, *Edipo Re*, PASOLINI, PC1, p. 1.014 e *in* SÓFOCLES, 1983, pp. 78-79).

[282] "Em relação a Sófocles não. Fiz reduções, mas não alterações significativas. A única alteração importante, em relação a Sófocles, é que no final eliminei a intrusão das filhas: por que no fundo mudei o próprio Édipo. E as filhas não correspondem ao meu Édipo, nem mesmo Antígona. Trata-se de uma exclusão em relação ao texto, mais do que de uma alteração." (PASOLINI, PC2, p. 2.921).

[283] "Um autor como eu gostaria de ser." (PASOLINI, SPS, p. 1.366).

[284] "Por duas razões. A primeira porque, na hora, não encontrei ninguém adaptado. A segunda razão é porque esta frase é a primeira do texto de Sófocles (assim começa a tragédia), e me agradava introduzir eu mesmo, enquanto autor, Sófocles dentro do meu filme."(PASOLINI, PC2, p. 2.929).

[285] CASI, 2005, p. 202.

cidade industrial, que é Milão, depois, a cidade de sua juventude, Bolonha, até chegar ao país do seu nascimento, o Friuli, que, por questões de produção, foi filmado nos arredores de Milão,[286] onde irá morrer, porque "tudo começa onde termina". O plano ponto de vista do bebê do epílogo se repete: o mesmo prado verde readquire o sentido emblemático da primeira solidão da infância.

A trajetória de Édipo é "vitalidade", enquanto toda a parte moderna do filme já é impregnada de morte (a ilustração da peste mostra a morte em toda sua exterioridade, não em sua massacrante determinabilidade). A angústia trágica é "angústia vital" e não "angústia de morte."[287] Pasolini resolve a tragédia a nível estético. A atmosfera de outro momento social do homem se resolve pela atmosfera de sonho, pela distorção e estetização na representação através de uma objetiva deformante (a grande angular). A modernidade é o pesadelo do passado, ou a pré-história é o sonho da modernidade?[288] O poeta que sublima está "entre as ruínas antigas que ninguém mais entende estilo e história e as horrendas construções modernas que, ao contrário, todos entendem."[289]

A divisão do filme em prólogo e epílogo, mito e tragédia conceitualizaria a biografia do poeta revoltado. Primeiro ele é poeta decadente[290] que conhece o mundo consciente da inevitabilidade do mal (o vagar de Édipo após o conhecimento do oráculo), depois ele se torna poeta marxista (conhece a História, tem o poder) e de volta à modernidade o sublima como "um homem que está para morrer" e que olha tudo com "destaque", distanciado. A condição do poeta que está para morrer se caracteriza

[286] As recordações transformam-se em analogia, na ilustração das recordações pessoais do autor de sua infância, entrando outra vez no traço estilístico do tema da analogia: ""são recordações 'análogas', mais do que precisas""; ""gostaria de tê-lo girado nos lugares da minha infância, em Sacile, no Friuli, Mas foi impossível por razões de produção. Queria filmar a parte 'operária' em Milão, perto das fábricas, e a parte 'burguesa' em Bolonha (onde fui estudante, eu também um 'poeta decadente'). A necessidade de filmar em Milão e Bolonha fez com que eu tivesse que escolher um terceiro lugar não muito distante dos outros: optei pela área de campo perto de Milão."" (PASOLINI, PC2, p. 2.927).

[287] "A parte antiga é de uma angústia vital, não de uma angústia de morte. Mesmo quando representa a peste, não é a morte que se vê, mas o seu aspecto horrível e exterior. A tragédia enfrenta os temas da vida enquanto as imagens da infância estão já impregnadas da mesma morte com que o filme se conclui." (*Ibidem*, p. 2.930).

[288] "Aquilo que mais me impressionou foi encontrar a Praça Maior de Bolonha, hoje, cheia de vida, depois do nosso mergulho na pré-história: era este o sonho"; "precisava ligar estilisticamente as duas partes. Se tivesse filmado de modo realista a parte moderna, teria tido um contraste mais fácil e tedioso. Por isso a representei como um sonho, com as objetivas deformantes. Não é preciso dar a impressão, de sopetão, de estar em Bolonha no sentido realista do termo, mas de estar a Bolonha, como em um sonho." (*Ibidem*, p. 2.928).

[289] *La Ricotta*, diretor personagem interpretado por Orson Welles: ""É uma poesia... Na primeira parte o poeta descreveu determinadas ruínas antigas... de que ninguém entende 'estilo e história' e determinadas construções modernas horrendas de que todos entendem. Depois começa assim; [lê o poema "Io sono una forza del passato"]"" (PASOLINI, PC1, p. 337).

[290] Ainda que depois Pasolini recuse sutilmente a analogia com a poesia decadente, dizendo que estava brincando quando disse que Édipo, após o conhecimento do Oráculo, tinha se tornado um "poeta decadente": "[a respeito da música] (ela retorna também quando Édipo, como dizia antes brincando, se torna um poeta decadente)"(PASOLINI, PC2, p. 2.922).

como “descoberta do olhar poético”, “escolha ideológica”, ação trágica da revolta.

A descoberta da verdade por esse homem é “dramática e agressiva”: “é a história de um homem destinado à ação, a fazer coisas, e não a conhecê-las e compreendê-las.”[291] Ele nem a sua verdade são intelectuais. Não existe intelectualidade na descoberta da verdade; feita de fatos, ela se impõe a quem é destinada. O Édipo de Pasolini não é intelectual, mas um inocente que não quer conhecer a verdade. Mas aos poucos, por ser a ela destinado, ela a ele se revele, ainda que Édipo tente escapar. A vocação intelectual para a pesquisa da verdade não está em Sófocles, e justamente o que atrai Pasolini é o contraste entre inocência total e obrigação de saber que faz Édipo recusar até não ser mais possível a revelação da verdade. Nietzsche acentua Édipo como o homem que mais sofreu e por isso aquele que descobriu o enigma do homem, demonstrando que a sabedoria é um pecado contra a natureza. Como um homem outro qualquer, Édipo vive condenado pela distância entre corpo e história, neurotização e a agressividade, melancolia; como o gênio, ele conduz os enigmas da história pela força; é assim que Édipo vence a esfinge.

A história de Édipo como a narração dos episódios mais significativos de uma vida[292] reflete em Pasolini uma linearização e uma psicologização de sua trajetória. A “neurotização” da personagem de Édipo é antigrega e, típica das adaptações do mito do século XIX, o herói sofre como um moderno.[293] Como todos os “inocentes”, Édipo vive preso à vida e às próprias emoções. A sua lição é que “não é tanto a crueldade da vida que determina os crimes, quanto o fato de que as pessoas não tentam compreender a História, a vida, a realidade.”[294]

O mito trágico representado pelo autor se caracterizaria por uma mediação formalista e irônica. A

[291] “Eu pensei em Franco Citti desde *Accattone* [quando teve a ideia de filmar Édipo pela primeira vez]. Permaneci fiel a esta primeira ideia. Originalmente, essa escolha era irracional, mas agora compreendo a razão profunda. Certos críticos me reprovaram por não ter feito de Édipo um herói intelectual: mas é exatamente isto que eu queria, e que Franco Citti não podia ser. Porque um intelectual, pela sua natureza, já sabe, enquanto Édipo não conhece a verdade, e a descobre aos poucos. No início, não queria nem menos vê-la, esta verdade, depois pouco a pouco, sendo a ela endereçado, quer conhecê-la. É a história de um homem destinado à ação, a fazer coisas, não a conhecê-las e compreendê-las. Escolhi justamente um inocente, um homem simples, para que a sua descoberta da verdade fosse, de maneira verossímil, dramática e depois agressiva.” (*Ibidem*, p. 2.923).

[292] No apêndice à *Edipo Re* “porque aquela de Édipo é uma história”: ““Édipo morrei. A morte operou sobre ele uma escolha perfeita e agora inalterável disso que ele foi. A conclusão da sua vida é a condição necessária e insubstituível para fazer da sua vida uma história. Ou seja, para 'montar' um filme da sua vida.”” (PASOLINI, PC1, p. 1.055).

[293] Recensão do livro curado por Elena Fabbro. (CONDELLO, Federico *in* ***Eikasmós****, Quaderni Bolognesi di Filologia Classica*, n.XVI, Bolonha, 2005, pp. 537-543).

[294] PASOLINI *in* BETTI e GULINUCCI (Org.), 1991, p. 161.

mediação irônica é exemplificada pelo autor na esfinge tornada vodu africano, em sua veste de palha e conchas, agachada como um chefe de tribo, e com o rosto carnavalesco e andrógeno (que, "sem o olhar do Ninetto, seria ou estetizante ou impossível"), na escolha de Carmelo Bene para o papel de um Creonte sem solenidades.[295] Pasolini considerava o mito de Édipo superado dentro dele, o que o fez abordar o mito com "o máximo de objetividade". A experiência de compreender e superar o pai passa a interessá-lo apenas como "objeto de conhecimento", mas dentro do autor não é mais "violenta, viva", "não é nem uma luta nem uma tragédia", mas um assunto distanciado, tratado com o esteticismo e a ironia mencionados na explicação do processo criativo de *Edipo Re.*[296] E depois retomada no desenvolvimento de *Affabulazione*.

Diante dos escombros da História,[297] a matéria trágica é representada mediada por "comicidade sorridente": ironia, humorismo e esteticismo. A mediação moderna para a representação do mito trágico, impossível em si mesmo, é o terror da morte – "a razão mais profunda seja do esteticismo, seja do humorismo, é o terror da morte" – que o poeta decadente não tem e que torna o católico moderno pecador em sua "vontade de amanhã".

O esteticismo da imagem em *Edipo Re* traduz um primeiro prazer na "simples cinefilia", aplicação dos mecanismos expressivos do cinema, das regras de posicionamento do campo em relação à personagem, de esvaziamento de campo, "coisas que não tinha ainda usado no cinema" e que se traduzem nos filmes

[295] "Tinha necessidade de fazer, dentro do meu filme, uma espécie de dessacralização quase humorística. Na medida em que me coloquei de corpo morto sobre o mito, tive necessidade de manter uma certa distância, um certo destaque, para evitar o ridículo (Se tivesse me deixado levado pelo ímpeto, não sei onde teria chegado) [...] sem o seu olhar, a esfinge teria sido estetizante, ou simplesmente impossível [...] Me impus (antes, foi natural) a consideração do mito com a máxima objetividade. Dizia há pouco tempo "destaque humorista". Poderia simplesmente falar de certo esteticismo da imagem. É dessa aparente contradição que deriva, acredito, a particularidade do filme: uma mistura inextrincável de abandono total à força do mito, e ao mesmo tempo uma grande resistência contra ele [...] mas honestamente tenho que reconhecer que o desejado destaque se realizou de forma mínima e todas as minhas resistências foram inúteis." (PASOLINI, PC2, pp. 2.924-2.926).

[296] ""Mas exatamente por ser o mais auto-biográfico dos meus filmes que o considero com mais destaque e objetividade, porque se é verdade que conto uma experiência pessoal, se trata de uma experiência exaurida, que não me interessa mais. Pode me interessar apenas como elemento de conhecimento, reflexão e contemplação, mas dentro de mim não é mais violenta, viva. Não é mais nem uma luta nem uma tragédia, só um assunto que se distanciou, e talvez isso contribua ao maior 'esteticismo'. Mas também – pelo menos espero – ao destaque irônico que nos outros filmes era menos presente.""(PASOLINI *in* BETTI e GULINUCCI (Org.), 1991, p. 160).

[297] MAJ, 2007.

seguintes do autor por crescente prazer na estetização[298](até a abjuração da trilogia da vida).[299] Para *Edipo*, o governo da Romênia ofereceu o país como locação, mas Pasolini viu que ali, "o mito de Édipo já estava morto" e filmou no Marrocos – mas foi através desta viagem que Pasolini entrou em contato com os cantos que substituem o coro grego: são cantos populares romenos.[300] O formalismo de *Edipo Re* constrangia Pasolini, que justificou a estetização do filme na dificuldade de escapar do decadentismo da encenação do mito que não poderia ser "apenas belo", mas encontrar sentido que o justificasse na atualidade.[301]

A sublimação de Édipo pode ser lida como o que Pasolini conceitua como *abgioia*, vindo do latim, e que se relaciona ao paganismo dionisíaco encenado na peregrinação de Édipo após o conhecimento do Oráculo. A religião de Dionísio, a sua abstração da ideia de tempo em direção a uma condição mística "de morte" através do êxtase vital, é uma assumida contradição, na tensão de morte e vida.

As diferentes interpretações do dionisíaco foram polarizadas enquanto religião vital (celebrativa, orgiástica e embrigada de êxtase e alegria vital) e enquanto religião "de morte" (violência, sacrifício, horror, medo). A manutenção da polaridade encontra a tensão que caracteriza o que Pasolini batizou "ideologia pessoal, de vitalismo, de amor de viver dentro das coisas, na vida, na realidade."[302] Citada nominalmente no documentário *Pasolini L'enragé*, é caracterizada pelo pesquisador Georges Didi-

[298] "(Não tinha uma formação de cinéfilo, não amava determinados planos típicos do cinema, uma determinada forma de história válida de certa forma para todo cinema; manifestava uma espécie de recusa, consciente ou inconsciente,, não sei, a fazer cinema, preferia fazer pintura, ou não sei o quê), aqui, pela primeira vez, aceitei as regras, determinadas regras inerentes a esta forma de expressão. Por exemplo, em todos os filmes tem uma personagem que sai do quadro, deixando-o vazio, e uma outra que entra: nunca tinha feito isto. Acreditava que se tratasse de uma regra banal. Talvez porque amo o cinema hoje mais do que no passado, em *Edipo* usei também esta figura." (PASOLINI, PC2, pp. 2.925-2.926).

[299] A chamada Trilogia da Vida, composta pelos filmes *Il Decameron, I Racconti di Canterbury e I fiori delle mille e una notte* foi abjurada pelo autor porque os corpos que ele representava já não existiam e toda a sua alegria era cooptada pelo mercado, instrumentalizada pelo poder. O que ele não podia permitir. A Trilogia reflete bem "o prazer de narrar", "o prazer no esteticismo".

[300] ""Os romenos tinham me convidado para fazer um filme com eles, e fui lá em cima pesquisar locações. Mas não encontrei o que buscava [...] Não tem mais nada de 'velho', agora, na Romênia, no sentido 'rústico' do termo. Atualmente, a Romênia é um país que se liberta do mito de Édipo, dos rituais agrestes, do mito do Rei da chuva e outros, do mito do Pai em resumo. De qualquer jeito a minha viagem não foi inútil porque descobri a música, os cantos populares, que substituíram o Coro de Sófocles." (*Ibidem*, p. 2.922).

[301] "Quando penso em um filme, no meu íntimo espero que seja bonito, mas na realidade nunca vi necessidade em fazer um filme que seja só bonito, preciso de outros estímulos; neste caso, o estímulo era o desenvolvimento marxista-freudiano do tema de Édipo."(PASOLINI, PC2, p.2.919).

[302] "Eu amo o cinema porque com o cinema eu fico sempre no nível da realidade. É uma espécie de ideologia pessoal, de vitalidade, de amor pelo viver dentro das coisas, na vida, na realidade. Nesse sentido, os meus ensaios nascem de um ideologia profunda que no momento da composição não tinha presente, nem me dei conta; me dou conta agora, enquanto falo. Repito: a razão mais profunda da minha posição está neste meu amor, irracional, pela realidade: expressando-me com o cinema não saio mais da realidade; estou sempre no meio das coisas, dos homens, disso que mais me interessa da vida, isto é, a própria vida." (*Ibidem*, p. 2.915).

Huberman como "mistura de dor e jogo, expressão física da irrenunciabilidade da vida dentro da tragicidade da existência."[303]

Exprimindo a alegria e a dor, contemporaneamente, a expressão da poesia provincial, que é abgioia, isto é, como o rouxinol que canta por prazer, por *gioia* (que no provincial de um tempo quer dizer *raptus poeticus*, exaltação, embriaguez poética). A expressão *abgioia* sintetiza o "estado de espírito, fora de todas as explicações, definições e referências culturais", caracterizado por "espécie de nostalgia da vida que traz o sentido de exclusão" – "tal exclusão por prazer não tole o amor à vida, mas acrescenta."[304] A realidade só é possível através da poesia.

7.2.*Teorema* e a descoberta do olhar poético

"É impossível dizer que espécie de grito
é o meu: é verdade que é terrível
– até desfigurar os alinhamentos
parecer com as garras de uma besta –
mas é também, de qualquer jeito, alegre,
me reduz a um menino.
É um grito feito para invocar a atenção de alguém
ou a sua ajuda; ou também talvez, para blasfemá-lo.
É um grito que quer fazer saber,
neste lugar desabitado, *que eu existo*.
Ou então, não apenas que existo,
mas que sou. É um grito
em que se sente um tom maldoso de esperança,
no fundo da ansiedade;
ou então é um grito de incerteza, absolutamente absurdo,
dentro dele ressoa, puro, o desespero.
De qualquer jeito uma coisa é certa: qualquer coisa
que este grito queira significar,
ele está destinado a durar para além de todo possível fim."
(*Teorema*, romance, PASOLINI, 1968, pp. 199-200)

A paródia moral de Pier Paolo Pasolini nasce como drama trágico em versos junto as suas outras seis tragédias em versos do ano de 1966. Aos poucos, fica claro que a ideia de Teorema estava melhor silenciosa do que falada.[305] E entre o roteiro e o romance, resulta a obra hipertextual, em que os

[303] *Pasolini L'enragé*, 1966.
[304] *Ibidem*
[305] "De fato a história de *Teorema* é muito curiosa e significativa. E tinha já começado a elaborá-la como tragédia, como drama em versos; depois percebi que o amor entre o visitador divino e as personagens burguesas era muito mais bonito se silencioso. Essa ideia me fez pensar que então era melhor fazer dela um filme, mas me parecia que como filme era irrealizável e, em um primeiro momento, construí uma história que ficou muito esquemática e, na primeira versão, muito bruto; depois o elaborei como roteiro e contemporaneamente modifiquei este primeiro rascunho de notas, que se tornou uma obra literária bastante autônoma." (PASOLINI, PC2, p. 2.934).

aspectos de poesia do drama afloram nos versos incluídos no romance e no filme com a ambiguidade de ação da parábola silenciosa.[306]

Teorema é um filme "terrível, sem abandono e sem doçura."[307] Em um mundo "em que ser racional, isto é, historicizar, ser em polêmica com o irracionalismo novecentesco, perdeu sua razão e significado",[308] ao intelectual de formação idealista não resta que contar a paródia da potência do irracional. Pasolini declara que a aura de morte de *Teorema*, o contínuo canto religioso, o silêncio ritualizado das personagens que agem como dentro de uma Igreja, deve-se à morte de Totó. O ator italiano, cômico, célebre, protagonista de *Uccellacci e Uccellini* e dos curtas *La terra vista della luna*, 1966, e *Che cosa sono le nuvole?*, 1967, morre em abril de 1967. Justamente antes da realização de *Teorema*. Ele tinha em mente uma dezena de filmes para realizar com o comediante. E que "provavelmente se estivesse vivo Totó, teria continuado na linha de *Uccellacci e Uccellini* e os filmes cômicos seriam como um antídoto contra as regurgitações existenciais, desesperadas e um pouco mortíferas", contra o "total desespero existencial" de 1966.

O filme de 1968 narra a chegada de um hóspede sagrado, ele é Deus, mas poderia também ser um demônio, e que, no entanto, sabemos que não é Cristo, o "filho de Deus", é no máximo Jeová, o Deus pai do primeiro testamento, punitivo e vingativo;[309] ou o Dionísio, destruidor das individualidades, arremessando o homem em um profundo e terrível sentimento religioso, igualmente associado à morte e à vida. Pode ser também o diabo, como acusado por um padre na saída do filme em Paris. Este "pai" que é o visitante misterioso, se expressa por uma linguagem erótica,[310] porque como Deus, não poderia

[306] "Pensei nele primeiramente e muito vagamente para o teatro; mas imediatamente depois pensei nele como filme. O livro é o tratamento elaborado literariamente. Renunciei à ideia de fazer *Teorema* no teatro porque o silêncio, do vazio que diziamos antes, era infinitamente mais adaptado para o cinema; se tivesse feito no teatro esse deus teria falado, e o que teria dito? Coisas absurdas. Agora ele fala através dos outros, da sua presença física pura e simples, isto é o máximo da cinematografia." (Ibidem, pp. 2.940-2.941).

[307] "Tinha na cabeça uma outra dezena"; "[A. A.: Em *Teorema* falta a vida que tinha nos filmes com Totó...] *Teorema* é muito mais mortífero, é verdade, mais terrível, e sem abandono, sem doçura. [A. A.: no fundo é um filme desesperado.] Nasceu em um momento, junto às obras teatrais, de total desespero existencial. Tenho que dizer que isso aconteceu porque Totó morreu. Provavelmente se Totó estivesse vivo, teria continuado na linha de *Uccellacci e Uccellini*. Esses filmes cômicos teriam sido uma espécie de antídoto contra as regurgitações existenciais, desesperadas e um pouco mortíferas."(PASOLINI, PC2, pp. 2.940-2.942).

[308] PASOLINI, PC2, p. 2.948.

[309] "Este personagem não é identificável com Cristo; é no máximo Deus, o Deus Pai (ou um enviado que representa o Deus Pai). É por fim um visitante bíblico do Antigo Testamento, não um visitante do Novo Testamento." (PASOLINI, PC2, p. 2.934).

[310] Não veio para evangelizar mas para testemunhar a si mesmo através de uma relação semiológica-herórica: "para mim o erotismo é um fato cultural e eu o expresso como um sistema de signos" (PASOLINI *in* BETTI e GULINUCCI (Org.) p. 182).

pregar usando as palavras dos homens.

O hóspede seduz um a um os membros da família de rígidos costumes através do ato sexual "angelical", de um "amor autêntico", "um amor fora dos compromissos, fora dos pactos com a vida, um amor escandaloso, um amor que destrói", ele chega ao coração da odiada "normalidade" e corrói cada um de seu próprio vazio. Depois de sua ação de protesto, escandalosamente amorosa e simples, ele vai embora – inesperadamente, como chegou. Na crítica à irrealidade burguesa de Pasolini, a união sexual amorosa restitui a relação sagrada perdida com a realidade (como em *Medea*).

A diversidade do hóspede reside em sua beleza,[311] única, sem vulgaridade, que os faz curvarem-se a ele como a um Deus e através do vazio de sua ausência repentina, revelarem inesperado sentimento religioso. O anjo destruidor recita sua lição moral (como o apóstolo São Paulo) através da sua partida, que desencadeia na vida de cada um vício, hábito, loucura, santidade. A chegada do "primeiro pai" em uma família burguesa "não pode fazer mais do que desencadear dramas morais", porque o "contato direto com Deus" está sempre no mundo anterior à burguesia.[312]

A música sacra segue todo o filme. A solidão dos indivíduos e o seu desespero os conduz aos dramas morais após "ver Deus na luz das quatro da madrugada", pela primeira vez, como uma irrupção divina em família até então alheia ao sentimento do sagrado. Todos os tipos de corrupção moral, habituais à noção de pecado são vividos pelos protagonistas: a traição, a homossexualidade, os vícios são crimes morais conseqüentes à manifestação da santidade.[313]

O OCIC (*Office Catholique International du Cinéma*) deu a Pasolini o Prêmio *Navicella D'oro* no Festival de Veneza de 1966[314] (pela segunda vez, a primeira em ocasião de *Il Vangelo secondo Matteo*)

[311] "O hóspede misterioso é extraordinário antes de tudo pela sua beleza: uma beleza tão excepcional, de escandaloso contraste com todos os outros presentes. No fundo a sua diversidade está apenas em sua beleza." (PASOLINI, PC2)

[312] "Este primeiro pai tem a doçura de uma mãe/ Mas em uma família burguesa/ ele não consegue mais / do que desencadear dramas morais./ A religião, a religião da relação direta com Deus/ ainda está no mundo anterior à burguesia." (Poema "Poeta delle Ceneri", PASOLINI, 1993, p. 2.078).

[313] "Enquanto no *Vangelo* projetei todas as mitificações da religião e, portanto, também da Igreja, aqui a divisão é clara entre Igreja-instituição e santidade – que é o seu contrário."(PASOLINI, PC2, p. 2.950).

[314] "Pela sinceridade e a precisão com que este filme, impregnado da ambiguidade que é o símbolo desolador de nossa época, chama à frente da atual sociedade burguesa, ainda individuada com dureza em suas características negativas, a presença irrecusável da experiência religiosa, assim como a visão bíblica a propõe à consciência do homem de todos os tempos. Com este prêmio o júri pretende reconhecer a coerente pesquisa e a autêntica necessidade espiritual do autor, evidente ali onde o caráter lucidamente metafórico da língua cinematográfica de Pasolini transmite de forma eficaz uma imperiosa dimensão humana." (PASOLINI *in* BETTI e GULINUCCI (Org.) pp. 187-188).

mas no momento em que *Teorema* recebeu do público e da censura inúmeras restrições, o recusou. Pasolini diz que contudo iria pedir sempre, apesar da Igreja, o conselhos aos padres independentes e cultos – "esperando que um dia se tornem padres separatistas."[315] A *Pro Civitate Christiana* colaborou com assistência institucional no processo de adaptação do *Vangelo* (como documenta o documentário *Sopralluoghi in Palestina*, 1963), mas *Teorema* teve apenas a tutela informal do padre Lucio Settimio Caruso que ajudou "na articulação e no significado dos assuntos" e foi consultado para a busca de citação do Antigo Testamento que traduzisse "a violenta irrupção de Deus no acontecer terreno", indicando o profeta Jeremias.[316] Para Lucio o filme representa a "plenitude da cristandade de Pasolini."[317]

Pasolini diz querer continuar a pesquisa da irrupção do sagrado, de uma religiosidade que transforma, do milagre no cotidiano, iniciada em *Edipo Re* com a "aparição do passado" na modernidade. A realização do milagre se verifica ainda no mundo moderno. A pesquisa do divino no homem é o que falta ao racionalismo do mundo moderno. *Teorema* relata os diversos efeitos que o "conhecimento do desconhecido" traz aos homens[318] que, tomados pela paixão, perdem o controle de si, engolidos por um redemoinho de sagrada loucura,[319] pela ressurreição de um decadente deus pagão do Amor. A "normalidade" do burguês, revelada, expõe uma problemática e absoluta "falta de amor", por trás de todos os mecanismos de comportamento: o Deus que chega, satisfaz uma "sede de amor" ignorada até então nos cinco membros da família. O valor do sagrado é o absurdo que transforma a vida de todos, como uma graça inesperada, toca e arrasta, é o evento extraordinário que sai da rotina, a "Presença inefável" que uma vez reconhecida transforma tudo.[320]

O visitante é "qualquer coisa de autêntico", quer seja boa ou má, não importa, cada um tem o direito de interpretar como quiser. A velha palavra "autenticidade" nada tem a ver com o "novo" ou o com o

---

315 PASOLINI *in* BETTI e GULINUCCI (Org.) p. 191.

316 "Seduziste-me, ó Senhor, e deixei-me seduzir; mais forte foste do que eu, e prevaleceste; sirvo de escárnio o dia todo; cada um deles zomba de mim." (Bíblia, "Livro de Jeremias", cap. 20, vers. 7).

317 "Em *Teorema* a *Pro Civitate Christiana* não colaborou, por afetuoso conselho do próprio Pasolini. Mas eu colaborei: desde a articulação e significados dos assuntos, até a pesquisa de trechos bíblicos que deveriam inspirar as imagens. Pasolini me pediu uma frase que expressasse a encarnação, a irrupção violenta de Deus nos acontecimentos terrenos. Forneci a ele a citação de Jeremias 20, 7 (...). *Teorema* é o filme da plenitude cristã de Pasolini."(depoimento do padre Lucio Settimio Caruso. *Il cristo severo di pasolini,* ***Avvenire***, Roma 2 set., 1988, ou *in* BETTI e GULINUCCI (Org.) p. 191).

318 BIANCHI, Pietro. ***Il Giorno****,* 06 set. 1968

319 GRAZZINI, Giovanni. *Teorema: Eros arriva a Milano,* ***Corriere della Sera*** 06 set. 1968

320 LAURA, Ernesto G. ***Rivista del Cinematografo****,* set. 1968

"original" – mas com a sinceridade e a realidade das coisas e da vida com que estabelece relações. A qualidade de tais relações é destruída pelo hóspede: a autenticidade destrói a inautenticidade.[321] Este deus é a autenticidade, o contato com a realidade que falta à burguesia, historicamente impossibilitada de ser autêntica.[322] A realidade para Pasolini é o sagrado que é a autenticidade – quando ele se vai, deixa cada um consciente da própria inautenticidade. Não é o sentido da sacralidade positiva que importa a Pasolini, mas o sentido da sacralidade como "autenticidade do mistério".Se é Dionisio, não é aquele da retórica, mas o violento Deus das Bacantes, que ajuda a mãe a matar Penteu. Ele é um símbolo da irrupção de um momento de autenticidade.[323] Da irrupção trágica do sagrado no cotidiano, que no homem moderno poderia corresponder à "descoberta do olhar poético".

Para Zanzotto, 1996, *Teorema* testemunha "o salto de qualidade na existência que é a descoberta do olhar poético."[324] Diante do desespero do contato com o Deus, desencadeiam-se nos homens os mecanismos da poesia; no seu conhecimento do vazio do real, não podem produzir senão arte, em forma de signo desesperado. Como já anunciava no documentário *La Rabbia*, 1963, a poesia é a suspensão das contradições.

A personagem do filho dá a ver toda visão crítica da arte das novas vanguardas do autor. Como o técnico que no tempo livre transforma tudo em um signo desesperado (*La Rabbia*), em busca de novas técnicas as vanguardas e se distancia da vida. O guia do museu, diante dos quadros de reprodução do campesionato e do proletariado soviético, não pode fazer que compadecer-se, "porque estávamos enganados" e o que existe é apenas o "signo desesperado" (os quadros modernos de Renato Guttuso em *La Rabbia*). O filho torna-se o símbolo do vazio da arte moderna não-clássica e não comprometida politicamente, experimenta técnicas, obcecado por novas técnicas, que nunca tenham sido usadas ("por acaso uma funciona e se apropria desta com tanta ferocidade..."). Porque "o artista é um homem inferior", que não vive mas "se contorce como uma larva", "cobrindo com técnicas de vanguarda a sua impotência", "na nostalgia de qualquer coisa de perdido para sempre."[325] O rapaz após a relação com o

[321] PASOLINI, PC2, p. 2.931.

[322] "A visita acaba com tudo o que os burgueses sabiam de si mesmos: aquele hóspede veio para destruir. A autenticidade, para usar uma velha palavra, destrói a inautenticidade. Mas quando ele vai embora, cada um se encontra com a consciência da própria inautenticidade, e mais, com a incapacidade de ser autêntico: pela impossibilidade de classe e histórica de sê-lo." (*Ibidem*, p. 2.931).

[323] PASOLINI, PC2, p. 2.968.

[324] ZANZOTTO, 1993, p. 162.

[325] "Ninguém deve entender que o autor não vale nada, que ele é um ser anormal, inferior, que... que como um verme se contorce e se estica para sobreviver. Ninguém deve jamais surpreendê-lo em um ato ingênuo. […] Mas todos devem crer

visitante muda de vida, dedicando-se à " esterilidade mascarada de arte de vanguarda", mijando sobre o próprio quadro, fechando os olhos e tingindo a tela de azul para que o acaso se faça arte: são os "símbolos da tragédia do mundo em uma alma doente, fedendo à maldade."[326]

Após o conhecimento do Deus, todos tornam-se ridiculamente autênticos, se explicam e nas suas ações traduzem uma entrega total ao inexplicável. A mãe descobre um vício e depois parece retornar à Igreja, consciente da sua solidão como visível sofrimento. O pai doa a fábrica, se despe na estação central de Milão e vaga por um deserto que simboliza sua recente condição religiosa e sua repentina desconexão do mundo material. O contraste entre existência autêntica e inautêntica, entre incomunicabilidade e conversa, na irrupção inesperada e improvisa do sagrado transforma toda irrealidade em signo desesperado (para a burguesia); e toda realidade em sacrifício sacro (para o proletariado).

A parábola é não só religiosa mas também de paixão e ideologia: a serva após a partida do Deus se santifica, apenas a serva encontra salvação. Como operária, ela é a única que não foi totalmente excluída da realidade, é a única que ainda mantém alguma relação com o real[327] e desde o princípio "adverte com seguro instinto camponês o caráter sobre-humano do visitante."[328] Para ser enterrada viva sob os escombros de uma escavadeira industrial, chorando, quem carrega Emília pelas mãos é Susanna Pasolini (mãe do poeta feita personagem do filme, outra vez, após ser ela também Maria mãe de Cristo em *Vangelo*). Ela se imola como uma oferta, "a favor da humanidade industrial"[329] e sob suas lágrimas surgirá um rio milagroso. Nenhuma salvação é possível ao mundo burguês. Emília se salva porque traz no corpo a inocência pré-histórica, pré-racional – porque "o povo é a autenticidade"[330] e a autenticidade é o sagrado. A serva é a única capaz de compreender a autenticidade, o sagrado, tornando-se uma santa. [331] O arcaico e o religioso são a utopia do poeta, como uma violenta vingança do mundo antigo contra o mundo moderno e sua recusa de Deus em benefício da "religião do conforto e da segurança."

---

que não se trata de um improviso de um incapaz, de um impotente! Nada disso. Mas que se trata de uma decisão segura, destemida, alta e quase prepotente. […] O autor é um pobre trêmulo idiota, um meio sem talento... vive ao acaso e no risco, desonrado como um menino... reduziu a sua vida à melancolia ridícula de viver degradado e com a impressão de ter perdido para sempre alguma coisa." (PASOLINI, PC1, p. 1.089).

326 "Símbolos da tragédia do mundo em uma alma doente/ fedendo o rancor servido pelo mal" (Poema "Poeta delle Ceneri" *in* PASOLINI, 1993, p. 2.077).

327 "Realmente é a única capaz de milagres porque, sendo do povo, não foi completamente cortada da realidade. Trata-se da vingança do sagrado que desestabiliza uma sociedade burguesa que o recusou em benefício da religião do conforto e da segurança." (PASOLINI *in* BETTI e GULINUCCI (Org.) p.183).

328 MORAVIA, Alberto. *Si spogliano fra le ciminiere.* ***L'Espresso***, Roma, 15 set. 1968.

329 MORAVIA, *Ibidem*.

330 PASOLINI, PC2, p. 2.999.

331 *Ibidem*, p.2.971.

A permanência dos mitos no contexto da vida moderna interessou ao autor como contínua interferência do sagrado na vida cotidiana. E esta presença, de vez em quando indiscutível, e que escapa da análise racional, tenta discernir, descobrir, distinguir na obra escrita ou filmada, e se explicita sob forma de parábola em *Teorema*[332]. O visitante provoca as reações matemáticas de hipótese "que se demonstram matematicamente *per absurdum*"(cada ação corresponde a uma reação).

A síntese crítica que o autor opera sobre suas personagens as transforma em "símbolos" que as faz adquirir novo significado. Privadas de ideologia, ensinam a crítica do mundo pequeno-burguês. Porque não é um filme de "costumes" da burguesia. É a burguesia tornada símbolo, através do "destaque", do estranhamento, da distância das coisas que faz de *Teorema* um filme "cerebral". A referência ao ambiente burguês "é puramente nominal" colhido em sua "essencialidade"; seus membros tornam-se "personagens absolutos", vistos sempre do modo "eternamente mítico e sacro" que caracteriza a visão estética do autor.

Teorema é solene como uma missa, em sua aparente "perfeição formal exterior", por ser seu primeiro filme em que não improvisou com a segunda câmera, "captando a realidade em seus detalhes magmáticos, corpóreos, inesperados"; para a desejada "perfeição formal exterior" falta a beleza do detalhe.[333] Pasolini faz mais tomadas de plano-sequência, não usa a segunda câmera para "colher" dos rostos a expressão "fora da cena", mas se apropria das expressões essenciais contidas nos planos longos para organizá-las na montagem.[334] A intencional frieza formal, pela mencionada "ausência" de beleza de detalhe (dos estilemas da língua de poesia), no final fizeram falta para o autor, que descobriu ser perfeita a forma apenas através da inclusão das pequenas imperfeições. A radicalização da transformação da estética de *Accatone* para *Teorema* significou um salto racional, de consciência técnica. Como para o Cristo sacro do *Vangelo*, para os fatos são "loucos, irreais, alegorias, parábola" de *Teorema* a forma "absoluta e parada", em uma câmera "lúcida e parada."[335] Mas "o sentido de vazio" do filme, não é pela falta de beleza de detalhes que caracteriza sua perfeição formal aparente e exterior, nem tapouco da ausência do ato sexual em si, mas na origem desse amor. O sentido do vazio é o

[332] PASOLINI *in* BETTI e GULINUCCI (Org.) p.183.
[333] *Ibidem*, p.181.
[334] PASOLINI, PC2, p. 2.935.
[335] *Ibidem*, p. 2.947.

absurdo do amor pelo deus existir por si só, ontológico, ou tautológico, sem explicação ou origem.[336] O Deus da burguesia já foi embora há um tempo. Através do "clima de fábula", o autor se coloca "fora da história" e narra em poucos dias a história da partida deste Deus, muito antiga. A parábola acaba por tornar-se também a ressurreição da necessidade de um Cristo no seio da burguesia.

O "deus psicanalista-marxista" de Pasolini cuja partida "desencadeia as Fúrias da alienação social e da destruição compulsiva e psicótica"[337] se coloca entre o tremor religioso e o sexual. O êxtase do Deus é um horror que faz Odetta fechar as mãos, e paralisada não querer mais viver pela lembrança do Deus, e descoberta do seu vazio. Odetta é adolescente, apaixonada pelo pai, sem nenhum tipo de contato com a realidade, joga, contempla fotografias, mede os espaços do jardim onde esteve o hóspede como uma menina viciada em video games de encaixe. Não vive a própria sexualidade, seu potencial feminino, vive a vida como um rito social, com seus pudores e pequenos prazeres feitos obrigação. Após a partida do hóspede, gira em torno da casa, vive o seu vazio. Mas a lembrança é forte demais, e ela se torna catatônica, contemplando uma fotografia com as formas do hóspede. Termina em uma clínica psiquiátrica, apertando entre os dedos aquele segredo que a endurecia. Como a visão das Fúrias no espectador do teatro grego fazia abortar as mulheres. O horror transforma profundamente as personagens, que não eram habituadas a nenhuma espécie de sentimento religioso.

O pai Paulo é o filho do pai, que, como São Francisco, é capaz de doar a sua fábrica após o contato com o sagrado. Ele sofre e o seu grito não tem solução. Depois de doada a fábrica, o que fazer?, pergunta Pasolini no início do filme, diante da tragédia de tantos operários virando pequeno-burgueses? O pai assume o destino possível a uma burguesia "boa". Todos são "burgueses". Pasolini dizia ver no deserto "o abandono da sociedade e a solidão interior do indivíduo."[338] E que sempre buscou em suas locações o valor simbólico das suas personagens (aqui o deserto de lava seca sob o vulcão Etna, na Sicília). Levando-os à contemplação do deserto, o Deus Pai olha de todos os pontos o vazio do humano.[339] Paulo grita toda a sua impossibilidade e sofrimento trágico. Ainda se bem-intencionada, a

[336] "O sentido do vazio, que nos coloca desconfortáveis, não é pela falta dele [do ato sexual completo] – porque no fundo é claro que seria um pleonasmo –; isto de que sentimos falta, mas também isto foi calculado, é de como nasce esse amor. E assim como a origem desse amor é ontológica, ou melhor, tautológica, a representei assim..." (*Ibidem*, p. 2.938).

[337] MORAVIA, *Ibidem*

[338] PASOLINI, PC2, p. 2.948.

[339] "Como um pai, o deserto olha de todos os pontos do seu horizonte aberto e ilimitado. Não tinha nada que separasse Paulo desse olhar: em qualquer ponto que fosse, – ou seja sempre o mesmo ponto – através das obscuras extensões de areia e pedra, aquele olhar o alcançava sem nenhuma dificuldade: com a mesma profunda paz, natureza e violência com que brilhava o sol, inalterável." (PASOLINI, 1968, pp. 91-92).

burguesia é forçada a sucumbir. Se todos são burgueses, as perguntas devem ser respondidas pelo próprio burguês, e não pela "oposição". Às novas perguntas – afirma Pasolini –, nem os "burgueses de oposição" (que ele qualifica como "nós", como "burguesia avançada"), nem os próprios burgueses "naturais" saberão responder ("eles", os adaptados). E por isso o filme permanece "suspenso", e termina com o grito, que "na sua irracionalidade significa a supensão", da resposta dessas novas perguntas.[340]

A contínua enganação do mundo inautêntico que é o mundo moderno e industrial, mais que uma condenação é uma constatação. Todos vivem em uma condição de "inautenticidade", e a autenticidade é, cada dia mais, um "mistério". Portanto, não podemos explicar o "mistério" em "termos lógicos, comuns e cotidianos", o hóspede não pode mudar as pessoas através de palavras, o mistério dos sentimentos dos homens, da sua vontade, do seu desejo e amor concentram todo o simbolismo e o significado do filme.[341]

A lição trágica faz a fábula de Pasolini ir além da ideologia. Além dos erros nas ideias de "nação, Deus, Igreja confessional, etc", ainda quando coloca sua busca de forma "íntima e nobre", o homem sempre erra. Esta é a "moral" do teorema de Pasolini: "qualquer coisa que o burguês faça, erra", a que podemos substituir por: qualquer coisa que o homem faça, erra. Mas a condenação da burguesia, que até 1967 era "precisa e óbvia", aqui "permanece suspensa". A indignação e a raiva contra a burguesia "não têm mais razão de ser": o povo em sacrifício se oferece ao abismo da escavadeira.

O erro é inevitável. A ausência de explicação e o desespero são inevitáveis. Os milagres humanos da loucura, da abstração, do vício, da doação, da levitação são substituições para a perda do sagrado, que se renova, violento, e irrompe do cotidiano entrelaçando o acontecer humano ao divino, e superando o homem, que sobra, desesperado e ferido, no limite do humano. Fora do pragmatismo da sociedade industrial, a poesia é a condição de desespero que resta nos escombros da humanidade.

7.3. *Medea* e o resgate da experiência do sagrado

"Ajo antes de decidir?
Ou já decidi, sem saber?

[340] PASOLINI, PC2, p. 2.932.
[341] PASOLINI *in* BETTI e GULINUCCI (Org.) p. 182.

Sou empurrada a fazê-lo: e sei apenas o que devo fazer.
As próximas ações são precisas em minha mente.

Tem um rio, que corre na planície, aqui perto.
A primavera faz sua água turva e quase amarela
(enquanto nos períodos de seca é azul, marfim
entre o cinza e o ferrugem dos ramos secos).
Irei até as margens daquele rio – com aquela luz
que desenha a imensidão... das vidas que passam,
de dia...
Estarei um momento à margem do início de junho;
depois desaparecerei, na água, de repente tão trágica
(mas logo outra vez só preocupada em correr);
Primeiro, atravessarei toda a grande cidade.
E aquele pouco de campo que resta entre ela e o rio;
atravessarei assim o meu presente e o meu passado.

Mas não estarei sozinha, porque – antes ainda –
aqui dentro desta casa – no silêncio
dos primeiros sonos – terei ido ao quarto das crianças.
Eles estarão comigo, me farão companhia.

Não serão dois companheiros vivos, porém, mas dois companheiros mortos.
Na verdade, antes de ir ao quarto deles,
irei pegar uma faca, na cozinha, desta parte.
E é isso o que, movendo esses passos, estou fazendo.

Eis tudo!
Se dirá: morreu de uma brisa de vento."
(Mulher personagem da peça *Orgia*, PASOLINI, Teatro, pp. 291-292)

O mito de Medeia já tinha aparecido na tragédia escrita de Pasolini, *Orgia*, escrita em 1966, encenada em 1968, para através do filme *Medea*, 1969, ser reencenado com todos os seus detalhes gregos usados segundo a imaginação do autor. Os antecedentes do mito emolduram uma sintética história das religiões, na adaptação dos diálogos e ações de Eurípides a Medeia , duplicada e com incipiente psicologia, constrói com violência sua história de amor, para com seu crime passional tornar-se parábola mítica da história de uma civilização.

Medeia, a bárbara, a feiticeira, é interpretada por Maria Callas que, sem cantar, traduz na severidade de sua expressão as sinuosas linhas da tensão afetiva que antecedem o estado de violência e revolta. O sentimento do trágico no coração de Medeia ganha a força afirmativa de uma revolução. Entre a amargura de animal ferido e excluído e o resgate e afirmação de sua diversidade através do êxtase proporcionado pelo sacrifício e pelo sentimento religioso do sagrado, Medeia é também o Terceiro Mundo.

A oposição pasoliniana entre Terceiro Mundo e o Ocidente Clássico (mundo camponês e mundo moderno) é metaforizada na oposição entre sociedade grega da *polis* e povos bárbaros. A racionalidade mercantilizada e a atrofia dos sentimentos de Jasão em contraste com a irracionalidade apaixonada de Medeia é metáfora para o Terceiro Mundo, contaminado e seduzido pela racionalidade moderna. A resposta pasoliniana ao conflito entre os dois mundos, como luta de classes, é a vingança e a violência feitas sacrifício, sugerindo a ideia de revolução.[342]

A tragédia de Eurípides marca a história do drama como o trágico desmedido de um coração ferido. A mulher que perde a família ou o corpo amado torna-se uma besta desorientada e violenta, uma leoa: Medeia vem do verbo grego *medesthai*, que quer dizer "arquitetar um projeto, ter em mente uma ideia", ela seria então "a hábil em planejar"; a mulher que cura a ferida do seu coração com a vingança. O mito de Medeia se torna o mito da malvadeza em suas diversas adaptações, mas antes que mito da maldade é o mito da agressividade e da violência que a paixão no coração dos homens é capaz.

O caminho que conduz o trágico para o drama é a autonomia da paixão e da violência do herói do cosmos mítico. Ao cometer o infanticídio a feiticeira estrangeira Medeia torna-se a mais feroz de todos os seres, afrontando a lei dos deuses em nome da vingança da ferida do seu coração. "Personalidade de carne e aço", "seu coração é impetuoso", "inquietos coração e alma", "jamais houve uma grega capaz de um crime destes", seu incipiente humanismo psicológico a faz debater-se com furor sobre os próprios impulsos e valores e ceder às próprias hesitações mundanas para cometer o crime.

[342] Como no poema "Profezia (62-64)" da coletânea *Alì Dagli Occhi Azzurri* dedicado a Sartre, a chegada dos imigrantes vindos das fomes da África e dos Terceiros Mundos prometia muita violência. Como Creonte diante dos filhos de Jasão e Medeia , os países colonizadores tentam a todo custo afastar a ameça da pobreza feita imigração. Do conflito do choque entre culturas a resposta sartriana de Pasolini no poema é a revolução. As exclusões impotentes de Creonte a Medeia metaforizariam as leis reguladoras e proibitivas do velho continente: " Eles sempre humildes/ eles sempre fracos/ eles sempre tímidos/ eles sempre poucos/ eles sempre culpados/ eles sempre súditos/ eles sempre pequenos,/ eles que não quiseram nunca saber, eles que tiveram olhos só para implorar,/ eles que viveram como assassinos embaixo da terra, eles que viveram como bandidos/ no fundo do mar, eles que viveram como loucos no meio do céu,/ eles que se construíram/ leis fora das leis,/ eles que se adaptaram/ a um mundo embaixo do mundo/ eles que acreditaram/ em um Deus servo de Deus,/ eles que cantavam/ nos massacres dos reis,/ eles que dançavam/ nas guerras burguesas,/ eles que rezavam/ nas lutas operárias.../ ... depondo a honestidade/ das religiões camponesas,/ esquecendo a honra/ da má-vida,/ traindo o candor/ dos povos bárbaros,/ atrás do seu Alì/ dos olhos azuis – sairão de baixo da terra para matar –/ sairão do fundo do mar para agredir – descerão/ do alto do céu para derrubar – e antes de chegar a Paris/ para ensinar a alegria de viver,/ antes de alcançar Londres/ para ensinar a ser livre,/ antes de alcançar Nova York,/ para ensinar como se é irmão/ – destruirão Roma/ e sob as suas ruínas/ depositarão o embrião/ da História Antiga./ Depois com o Papa e cada sacramento/ subirão como ciganos/ em direção ao noroeste/ com as bandeiras vermelhas/ de Trotsky ao vento..." (PASOLINI, 2005, p. 488).

A história de amor entre o herói dos Argonautas e a maga da bárbara Cólquida é recriada por Pasolini através da linguagem mítica que já vinha experimentando em *Edipo Re* e *Teorema*. Assim como Édipo sonha a tragédia psicológica na pré-história, que aflora como ensinamento sacro na psicologia de um moderno poeta decadente, Medeia é uma mulher amargurada que sonha a Medeia bárbara e a reconstrói como ensinamento psicológico: irrupção do sagrado e do bárbaro em um "drama cotidiano", do sofrimento "de todas as mulheres", de que Medeia se faz porta-voz.

A história da religião como origem da consciência é implicada em todo drama. A externalização do conflito interior da Medeia euripidiana apresenta um coração em conflito: "O meu furor é mais forte que as minhas resoluções", "Como sou infeliz!" O que Pasolini externaliza em dois arquétipos de Medeia. A hesitação entre duas diferentes naturezas da Medeia no texto de Eurípides: uma a mãe que sofre e tem piedade dos filhos, outra a mulher ferida que cede ao impulso destruidor do seu coração e os mata. Pasolini adapta na duplicação da Medeia: uma violenta e vingativa e outra amargurada e passiva; uma grega e outra bárbara; e por fim uma real e outra sonhada. Enquanto no tratamento as duas Medeias ocupam a mesma cena duas vezes (durante o anúncio da vingança às servas e durante a primeira visão da vingança),[343] no filme a alternância entre as duas é pretexto de realismo: a mulher abandonada sonha a Medeia, o mito da violência e da vingança. Na versão final, as Medeias grega e bárbara, real e sonhada, se alternam sem justaporem-se e justificam o drama do delito passional. As Medeia s de Pasolini, ambas excluídas e diversas, sofrem e reagem sem serem psicologizadas, mantendo sua radical *diversidade* ao cálculo e à frieza de Jasão.[344] Em Eurípides Medeia é porta-voz das dores de todas as mulheres, "das criaturas todas que têm vida e pensam, somos nós, as mulheres, as mais sofredoras", o coro reforça: "você louvará o nosso sexo": e assim também Pasolini ("Digamos que eu veja a mulher também como...uma excluída.").[345]

Maria Callas, que já havia encenado Medeia outra vezes, considera genial a duplicação da Medeia por Pasolini pela sua importância para a construção e a humanização da personagem.[346] Callas diz ter

[343] "Enquanto na cena real de Corinto ela fala assim, terrível e severa – moderna, sedenta de vingança, segura, dona de si e da realidade – tem uma outra Medeia que observa a cena: uma Medeia trêmula, hesitante, desgraçada, mendiga,que, sem pudor de mostrar a sua ânsia atroz e a sua insegurança, observa como caminham as coisas [...] Existem outra vez duas Medeias: uma angustiada, mendiga, na cama, ao lado do amante adormecido, e uma outra que segue o velho avô em chamas."(*Visioni della Medea* (tratamento) *in* PASOLINI, PC1, pp. 1.251-1.256).

[344] "Medeia é sempre ambígua e desorientada porque é desconhecida de si mesma, então não tem esses cálculos, essa frieza, esses subterfúgios, essa habilidade. É completamente diferente." (PASOLINI *in* CHIESI (Org.), 2007, p. 31).

[345] DUFLOT/ PASOLINI, 1983, p. 122.

[346] "A Medeia de Eurípides são duas horas de tragédia muito pesadas. Pasolini teve uma ideia extraordinária, que eu gostei

representado Medeia da forma "menos sanguinária possível", diminuindo seu aspecto puramente agressivo em nome de um enriquecimento de sua humanidade, representando sua paixão como a de "uma mulher como outra qualquer", que "sente e age de forma mais intensa por ser uma semideusa."[347]

Os antecedentes da tragédia são as duas dessacralizações, provocadoras da violência que ligam a "história da religião" à "história de amor". A relação entre religião e violência passional, encontra o irracional como origem dos dois impulsos (e a esfera dupla entre psicologia e realidade). Porque "só quem é mítico é realístico" e os deuses do homem moderno são os seus sentimentos. Pasolini emoldura o mito em uma dimensão psicológica do duplo. São duas as Medeias pasolinianas: a grega e a bárbara. São dois os Centauros: o Velho inspira sentimentos, e o Novo os expressa. São duas as execuções do crime: no sonho e na realidade. Na trajetória paralela de duas dessacralizações: a de Jasão e a de Medeia.

A primeira dessacralização é aquela de Jasão: o Centauro é fabuloso, tomado da mitologia de Quíron, educa os deuses e semi deuses do Olimpo para a sabedoria e as ciências. Para o Jasão de Pasolini, o Centauro, velho e fabuloso, metade homem, metade cavalo, não é mais do que a sua "subjetiva."[348] Na infância o ensinava a idade heroica, a história complicada da sua existência no panteão mítico, e depois a idade lírica da divinização da natureza, mostrava a presença de um Deus por trás de todos os fenômenos do mundo físico, lições de amor e ódio aos homens. À medida em que Jasão cresce,[349] o Velho Centauro se torna quanto mais culto e inteligente, mais prosaico e normal e, quando o menino completa 15 anos, o Centauro não é mais o Velho centauro, mas o Novo Centauro: um homem normal, com duas pernas, que o ensina a divinização da sua razão. A razão tornada "um deus que não consola" [350] prevê grandes feitos, mas "desgraçadamente" não pode prever os erros que o conduzirá "e quem sabe quantos serão".

No tratamento, a passagem do Velho ao Novo Centauro é feita pela descoberta de Deméter. A deusa da terra, com suas ninfas, vivia em um canto da ilha mágica em que é educado Jasão onde não se podia ir.

---

muito: tem uma Medeia bárbara e uma grega, tem o sonho e tem a realidade. (CALLAS *in* PASOLINI, 1970, p. 18).

347 MARIA CALLAS, *MEDEA Film-Pasolini Intervista e stage-Turchia*. Produção RAI 2, 1969.

348 ""Na verdade, o Centauro sempre foi uma 'subjetiva" de Jasão'.""(*Visioni della Medea* (tratamento) *in* PASOLINI, PC1, p. 1.211).

349 ""Como se visto 'pelos olhos de Jasão' o centauro é sempre mais prosaico e normal: e sempre mais culto e inteligente."" (Ibidem , p. 1.212).

350 Fala da personagem de Spinoza na peça *Porcile*, PASOLINI, Teatro, p.636.

Mas o herói é esperto, embebeda o Centauro de vinho e foge para a ilha – filmada no rio Tagliamento do Friuli da infância de Pasolini, a deusa estaria escondida em um milharal.[351] Após fazer amor com a deusa "terrível e doce", após o seu primeiro crime (tal qual Adão e Eva no Paraíso, Jasão come a fruta proibida do conhecimento e, expulso do paraíso, encontra o Centauro homem, o novo Centauro que começa a fazer lições de ceticismo e técnica, que passam a substitutir a metafísica e o lirismo da natureza feita deus. A partir da dessacralização do Centauro, feito um homem como outro qualquer "que racionaliza e dessacraliza tudo o que antes era sagrado e ontológico",[352] Jasão aprende que a educação religiosa não serve para nada, a lição da ressurreição é para as antigas civilizações campesinas: "Nenhum deus existe", diz o Novo Centauro, e é completa a dessacralização de Jasão.[353]

O que passa a contar é a razão e a vontade humana. "Não existe nada além de tudo isso?" Jasão pergunta ao Novo Centauro antes de partir a Cólquida, na dúvida, um pouco mais por escrúpulo que por convicção, se deveria cumprir os ritos aos deuses em nome de proteção para a viagem. O Novo Centauro ri.[354] Feito um herói usurpador e conquistador de riquezas de outrem – um "imperialista colonialista" cuja única religião é o sucesso e a técnica, Jasão estabelece relação com o homem moderno: "A irreligião, a ausência de toda metafísica em Jasão é de tal ordem que ele é o ponto de ligação com nossa história moderna."[355] No tratamento a caracterização de Jasão como "patrão" é nominal: a sua "empresa" de construir o "primeiro barco do mundo", a Argos, convoca operários chicoteia e no intervalo de trabalho "dança democraticamente."[356] Jasão substitui pela sacralidade, o sucesso, tornando-se um homem irônico, ingenuamente sensual e frivolamente volúvel.

O paralelo entre a dessacralização de Jasão e de Medeia é crescente na alternância entre a empresa do velocino de ouro de Jasão e a intuição da sua chegada por Medeia. Enquanto a dessacralização de Jasão é rápida e natural, como a perda do mito da infância, a de Medeia é conflituosa, consciente e violenta.

[351] Disponível nos extras do dvd francês de *Medea,* a cena é descrita no tratamento *Visioni della Medea* e foi cortada da montagem final.

[352] *Visioni della Medea* (tratamento) *in* PASOLINI, PC1, p. 1.211.

[353] ""A parte 'negativa' do racionalismo do Centauro acabou: os Deuses são mitos, os cultos são tolices, etc. Foram apenas invenções da civilização agrícola etc. Então agora é necessário substituir com alguma coisa a metafísica; este alguma coisa é o sucesso terreno. O sucesso se obtém através do ceticismo e da técnica.""(*Ibidem*, p. 1.213).

[354] "Jasão pergunta – assim, apenas por escrúpulo – ao centauro, se é o caso de rezar aos deuses, de celebrar um rito propiciatório. Mas o centauro ri. Não, tudo isso é tolice: o que conta é a razão e a vontade humana, e a meta a alcançar é uma meta lógica e terrena. Então não existe nada, além de tudo isso? Pergunta Jasão (já convencido). Não, assegura o centauro. Bem, diz Jasão, e com o usual erguer de ombros com que se lança sem coragem mas com ousadia nas empresas, sobe no barco." (*Ibidem*, p. 1.220).

[355] DUFLOT/ PASOLINI, 1983, p. 119.

[356] *Visioni della Medea* (tratamento) *in* PASOLINI, PC1, p. 1.219.

Na paisagem da Cólquida, Medeia vive sua realidade sagrada de sacerdotisa dos rituais da terra. A descrição pasoliniana da imersão na realidade mágica dos rituais da terra, descreve o êxtase do sacrifício humano em uma longa sequência quase-documental, em seus "inexplicáveis detalhes":[357] semear a terra com o sangue da oferta é um ritual de êxtase. Surgem os mortos em máscaras animalescas dos campos semeados de sangue humano e ao som dos tambores. Os reis são desconsacrados: batem em Ápsirto, cospem no rei e na rainha, crucificam Medeia. Para depois voltar à autoridade de antes, como num ritual dionisíaco.

Mitificando as notícias distantes da chegada dos Argonautas, o canto das mulheres da agrária cidade além-mar anuncia a chegada de um homem que portará amor e morte. Como "declaração de amor de um povo dominado ao seu dominador", a canção popular anuncia em dialeto a chegada de Jasão[358] através de legendas que foram excluídas da montagem final (o canto das mulheres substitui o coro grego): "Ele portará o fim do nosso reino/ e o sangue derramado por causa dele/ apagará para sempre o sangue sacro a Deus/ (…) ele não saberá que os mortos retornam/ com o rosto coberto de máscaras/ como os ratos das tocas/ Mas será belo e seguro de si/ e agradará as meninas como um Deus."[359]

É uma intuição aquela que tem Medeia, ela que é "ápice e consciência dos ritos"[360] e diante do sinal vai ao templo pregar – e não com as outras mulheres, como de hábito, mas sozinha: "as mulheres começam a segui-la, mas ela as repele, imperiosa e quase má", o que é excepcional porque "a sacralidade é um bem coletivo, comum: não um íntimo segredo consigo mesma..."[361] Dirige-se só ao templo do velocino de ouro – que no tratamento é "símbolo da continuidade e do absoluto da condição humana",[362] e no filme é "símbolo da perenidade do poder e da ordem". O templo é uma abertura da rocha (e não uma árvore sagrada que representaria o centro do mundo, arquétipo inicial da fundação do mundo[363] como previsto no primeiro tratamento); ali a música sacra que sempre acompanha a Medeia bárbara se silencia de forma crescente, ela "nunca rezou com tanto fervor e beatitude" e, como arrancada de um

[357] "O rito é seguido com objetividade, como em um documentário, nos seus inexplicáveis detalhes; neles predominam o rosto e as mãos de Medeia." (*Ibidem*, p. 1.212).
[358] *Ibidem*, p. 1.221-1.222.
[359] Diálogos definitivos de *Medea*, *in* PASOLINI, PC1, pp. 1.277-1.278.
[360] *Visioni della Medea* (tratamento) *in* PASOLINI, PC1, p. 1.225.
[361] *Ibidem*, p. 1.225.
[362] *Ibidem*, p. 1.226.
[363] "A árvore é o centro, a axis do mundo, que repete em escala pequena, na Cólquida, o arquétipo inicial da fundação do mundo."(*Ibidem*, p. 1.214).

sonho, a música sacra silencia totalmente: Medeia "busca os sinais no mundo exterior",[364] como se o mundo "se apresentasse pela primeira vez em sua fantástica e terrível concretude", em volta dela as coisas estão mortas e sem significado.

Está completa a dessacralização de Medeia, senão fosse o anúncio de sua nova forma de sagrado: uma visão de Jasão no templo. A intuição é tão forte que ela desmaia, e ao acordar comete seu primeiro crime: com a ajuda do irmão rouba o velocino de ouro, o mata, foge com os argonautas. O sagrado na Medeia de Pasolini se substitui à sua vontade – depois do desmaio, a música sacra deixa de acompanhá-la, para retornar apenas no crime da vingança, recordando a força da sua identidade de bárbara.

A conversão de Medeia à religião do amor e da vontade, é uma violência, como "besta ferida" ela "busca o sagrado que abandonou na Cólquida", busca "restituir a sua relação sagrada com a realidade" e reencontrar o sentimento que cessou bruscamente quando apareceu Jasão. A representação da Medeia no acampamento dos argonautas é a desesperada impossibilidade do sagrado anterior, ela gira em círculos, desesperada: "Fala comigo, Sol! Não consigo sentir sua voz! Não reconheço mais sua voz!", por fim "Medeia se cala, como se cala o mundo em volta dela, puramente físico, como uma atroz e estupenda aparição irreal."[365] A transferência da sua esfera sacra do mundo natural para a esfera íntima dos sentimentos se dá através da união amorosa com Jasão, nele reencontra o sagrado e a "besta ferida", que girava em torno do deserto buscando o seu centro, se humaniza. Ela restitui a relação sagrada com o real a partir do encontro carnal,[366] como "um substituto à religiosidade perdida."[367] A entrega do velocino de ouro é marcada pela definitiva "conversão" de Medeia à civilização, no momento em que as filhas de Pélias trocam seu vestido bárbaro por um grego.

---

[364] "Nunca rezou com tanto fervor e quase com beatitude... Mas de repente, como se arrancada, a música que acompanha Medeia se interrompe. Um profundo, *inatural*, silêncio cai sobre as coisas. Medeia, como se arrancada de um sonho, parece acordar de repente: olha em volta de si, incerta, interrogativa, como se alguma coisa tivesse sido arrancado de dentro dela, *e ela buscasse seus traços no mundo exterior.*" (*Ibidem*, p. 1.226)

[365] *Ibidem*, p. 1.226.

[366] "Então Medeia desorientada, como se tomada de uma espécie de loucura, fora de si porque perdeu toda relação com a realidade, gira em volta deste lugar buscando a sacralidade que perdeu (...) Em um determinado momento, Jasão vem buscá-la. Medeia se deixa arrastar inerte dentro da sua tenda. Ali acontece o primeiro encontro amoroso entre os dois, que é muito importante. Acontece este primeiro encontro carnal. Improvisamente Medeia readquire a relação com a realidade, através do sexo, que naturalmente para ela é um verdadeiro e real amor. Para Medeia é um grande acontecimento, reencontra a relação com o real através do amor e do sexo com Jasão. Mas para ele é apenas uma relação sexual" (PASOLINI *in* CHIESI (Org.), 2007, p.30).

[367] *Visioni della Medea* (tratamento) *in* PASOLINI, PC1, p. 1.238.

Como as personagens de *Teorema* e as personagens dos textos trágicos *Affabulazione* e *Orgia* sofrem pela consciência da irrealidade a partir do contato sexual que restitui efêmera sacralidade, e deixa o vazio e a nostalgia do sacro, a violência do abandono de Jasão provoca em Medeia a perda da relação com a realidade, "que se torna um lugar de pesadelo, uma prisão, uma extensão sem sentido."[368] A origem da irrealidade burguesa é a mesma da perda do amor de uma sacerdotisa (transferido a um homem e mantendo toda sua grandeza): é a perda da manifestação cosmogônica do sagrado, acrescida à perda da grandeza e da determinabilidade dos sentimentos na ação dos homens.

O êxtase do sentimento é reconstruído no espetáculo através das cores e da música que remontam o antigo sagrado, porque "para o homem antigo a realidade é uma unidade tão perfeita que a emoção que sente diante do silêncio de um céu de verão equivale totalmente a mais interior experiência pessoal de um homem moderno". O êxtase do sacrifício humano e da relação amorosa e sexual equivalem: experiência poética que restitui ao homem o contato com a sacralidade da realidade. A sacralização do sentimento e da violência da paixão: corporal, urgente, irracional, "salva" o homem do seu desligamento moderno do sentimento do sagrado (unidade entre o homem e a natureza, a esfera humana e divina invariavelmente entrelaçadas). Tal sacralização e equivalência entre a força de um sentimento e a força de uma civilização revestem *Medea* da equação de *Teorema*, feita experiência dramática de um trauma incorrigível e destruidor do homem diante da experiência do sagrado.

Quando Jasão a abandona, Medeia está de novo desorientada, como no acampamento.[369] Jasão dança feliz as novas bodas com a filha do rei e o destino parece imóvel e previsto. São duas as novas aparições sacras que desencadeiam a vingança: Medeia se encontra com o antigo deus Sol e Jasão, com o Velho e o Novo centauros.

O encontro de Jasão com os dois centauros ensina a antiga realidade: nada pode impedir a inspiração dos sentimentos. Ainda que calado, o Velho centauro sacro exprime, através do Novo centauro a remota consciência da culpa na traição de Jasão: ele "na verdade ama Medeia" e tem piedade de sua "catástrofe espiritual", de quem crê em coisas que ninguém mais crê, de sua conversão ao contrário: à irreligião, à irrealidade, também caracterizada por Pasolini de "normalidade".

---

[368] *Ibidem*, p. 1.243.
[369] PASOLINI *in* CHIESI (Org.), 2007, p.34.

Do drama do fim do amor, a Medeia amargurada, humana e só (como um vaso cheio de um saber não seu), sonha a tragédia de Eurípides. O encontro com o deus Sol representa o encontro com Egeu na peça euripidiana, que desencadeia a vingança e (é feito diálogo figurativo através da voz *off* sob a imagem do sol na janela de Medeia). Medeia se lembra da terra sacra de Cólquida, do seu poder de feiticeira, neta do Sol e senhora de todos os ritos e sob a proteção dos soldados de Cólquida realiza em sonho a vingança (os soldados estão parados no canto do quadro na cena da vingança sonhada).

A primeira vingança é narrada de forma rápida e sintética, como em um sonho, em que aparece a velha Cólquida, e o Sol fala com ela "coragem" e a música sacra explode em sobreposição ao rosto da Medeia grega, a bárbara aparece em *truca*.[370] Medeia nunca antes foi assim ela mesma como quando no sonho: "Se acordada é cheia de incertezas, agora tem sentimentos precisos."[371] O diálogo com o coro e o diálogo com Jasão são sínteses daquele euripidiano que anuncia a vingança anunciada após a conversa com o Egeu feito Sol (as velhas senhoras de Corinto e a Ama sua cúmplice, na cena coreografada, durariam em torno de 4 min. nas cenas cortadas, o que nos faz pensar que a fidelidade ao texto de Eurípides era ainda maior). Na tragédia de Eurípides, a vingança aparece pela primeira vez na fala de Medeia ao coro.

É a diversidade de Medeia que impõe toda sua tragicidade. A diversidade do excluído, vítima de ódio quase racial, parece ameaçadora e, no entanto, é frágil e a faz "contorcer-se como um verme". Creonte se mascara de ódio racista e parece não perceber a realidade de Medeia – que é pura e impotente dor.

A vingança real é provocada pela cena com Creonte. Ao expulsá-la da cidade, desencadeia a segunda vingança, real. A substituição da morte trágica por envenenado na visão de Medeia pelo suicídio realista de Glauce, é um dos dados da mudança de qualidade desta repetição aparentemente idêntica àquela da visão que a antecede. A música e a ilusão do tempo agregam este caráter realista a esta segunda ação da vingança, ainda que a ação fundamental se repita totalmente.

---

[370] O filme também previa outras visões: a casa de Corinto tomada por um touro, um sêmen masculino que fecunda a terra, mais ressurreições de mortos, outros dois rituais conduzidos por Medeia (um à terra, em que ela se balança no equilíbrio do mundo e outro em que assiste à copulação forçada, entre casal de camponeses, além de um segundo sacrifício humano comunicado por sinais durante a primeira visão da vingança. Os ritos pagãos visionados por Medeia encorajariam a execução do crime. Durante eles, o olho enorme de Medeia isolado na tela em *truca*, como um grande peixe, observa tudo, "dá vida à semente"). Nas cenas excluídas disponíveis nos extras do dvd francês.

[371] PASOLINI *in* CHIESI (Org.), 2007, p.34.

Na descrição de Pasolini, Glauce é "uma moça que nunca se tornou mulher", "a neurose a impediu de crescer e de endurecer-se diante das necessidade do mundo."[372] Como a Odette de *Teorema*, Glauce sofre de neurose. Ela se olha no espelho e vestida de sacerdotisa sua imagem é deformada. O fogo da vingança do sonho torna-se um atirar-se ao abismo de um ato quase voluntário. A dor de Medeia, que ela nunca sofreria, pela sua irrealidade de menina que não conhecerá a vida, educada para ser rainha, torna-se insuportável diante do espelho. "A infeliz", que "se sente culpada" em relação a Medeia, como "uma jovem burguesa de esquerda."[373]

A recuperação do sagrado pela agressividade é o símbolo da humanidade circunscrita na revolta. E o poeta afirma a crença na afirmação trágica da revolta, em nome de uma história escrita por diversos. O realismo e a atualidade de Medeia é sua agressividade, que esconde a perda de um Deus, homem ou natural, justamente no contato com o "primeiro imperialista". A personagem consegue matar os próprios filhos pela crença no reino de Hades, na eternidade da alma, sinalizando a permanência de uma ética que ressuscita, como ressuscitam os mortos após o sacrifício em Cólquida. Jasão não amaria nada além de si mesmo e Medeia vê na morte dos filhos a possibilidade mais eficaz de vingança: "Basta de falar dos filhos que tenho. Nada tenho que dizer contra eles."[374] Matar os filhos é punir o antigo amante e livrar-se da contínua lembrança dele, eternizada na prole, impedi-los de estar em mão inimiga, privá-los da infâmia de uma vida entre inimigos da própria mãe.

Assim como em *Orgia*, o assassinato dos filhos tem o caráter de não-manutenção da recente descoberta de uma irrealidade – de um não-pertencimento total e desesperador a determinado contexto existencial. O crime de infanticídio na peça adquire o tom de existencialismo trágico moderno, que contamina o filme. A serenidade com que Pasolini adapta a morte dos filhos contrasta com a violência e os gritos da cena do infanticídio de Eurípides: "O menino morre no colo da mãe em um suspiro, como se fizesse amor com a mãe, mas delicadamente."[375] Para a cena da morte dos meninos, Pasolini previa uma canção de ninar por Callas, ideia excluída com uma Callas que permance calada durante todo o filme. Inicialmente cantaria também no episódio dos Argonautas, salvando-os do canto das sereias, a que responderia de forma ainda mais terrível e assustadora, e nos momentos em que falasse usaria o grego

[372] *Visioni della Medea* (tratamento) *in* PASOLINI, PC1, p. 1.240.
[373] No tratamento o suicídio se consuma do alto da torre – provavelmente a Torre de Pisa, na Praça dos Milagres onde foi reconstruída Corinto. A mudança para o abismo, para fora da *ratio* que limita Corinto da casa de Medeia, é também imagem poética de uma fraqueza feita rebeldia.
[374] BONNARD, 1972.
[375] *Visioni della Medea* (tratamento) *in* PASOLINI, PC1, p. 1.269

antigo, legendado.

Em Eurípides, a intervenção do *deus ex machina* conclui a sorte de Medeia, levada no carro do Deus Sol ao destino com Egeu e finalizando o espetáculo. A adaptação do *deus ex machina* por Pasolini está entre as cenas cortadas[376] e inclui um Deus Sol homem, com sorriso de velho camponês, andrógeno, com duas tetas, que convida os dois filhos e a mãe a entrarem no carro de ouro que se levantaria no céu. Para Aristóteles a utilização do recurso se justifica apenas quando é relativo "àquilo que o homem não pode conhecer". Pasolini se apropria do recurso para "manifestação das potências da natureza diante do sofrimento de Medeia",[377] como afirmação do aspecto afirmativo da diversidade da sua crença, da sua visão mítica e religiosa, que permanece ambígua, em nome do realismo de uma Medeia desfigurada após o crime: após executada a vingança, na realidade, Medeia queima a casa e no teto abraçada aos dois filhos mortos diz ao Jasão suplicante pelo corpo dos filhos: "Nada é mais possível agora!" e se finaliza a tragédia. Sinalizando a "origem mítica da alienação burguesa, tragicamente inevitável."[378]

[376] É disponível nos extras do dvd francês de *Medea,* e a cena é descrita no tratamento *Visioni della Medea* .A ideia de um deus sol andrógino, com seios, está também na página 34 da entrevista deixada a Franco Rosselini. (PASOLINI *in* CHIESI (Org.), 2007).
[377] KITTO, H.D.F., 1972.
[378] CHIARI, 2008, p.50.

Conclusão:

Das iniciais adaptações dos três poetas gregos Sófocles, em *Edipo Re*, 1967, Ésquilo, em *Appunti per un'Orestiade africana*, 1969, e Eurípides, na *Medea* do mesmo ano, identificamos a contaminação do mito e da poesia trágica na narrativa do poeta italiano.

Descobrimos em seu conceito de "cinema de poesia" a exasperação do esteticismo, a ironia e o humorismo que afastam o autor moderno do mito trágico. Na nostalgia do trágico original, na nostalgia da afirmação de valores do recente cinema clássico, encontramos o nosso trágico cinematográfico. Além da simples recusa, na poesia e na suspensão da ambiguidade, Pasolini e o cinema de autor construíram suas asserções e formas trágicas. A sua tentativa de afastar-se da ironia, do esteticismo e do decadentismo das novas vanguardas produz as tragédias em que o sentimento de autenticidade e de sagrado confirma a atualidade do mito trágico como condição da revolta dentro do que ainda pode ser considerado Resistência.

Pasolini não conseguiu estar fora da "mediação" pejorativa que caracterizou a nostalgia do cinema clássico pelas novas vanguardas. Talvez mais consciente do que alguns, Pasolini conseguiu expandir a poesia do cinema à contradição existencial que caracteriza a obra de arte. Sem ser revolucionário, no sentido convencional, Pasolini produziu as tragédias de que só a raiva e a revolta moderna, tragicamente comparável à grega, testemunha. O *arrabbiato* Pasolini ressoa através dos séculos por ter inventado com a contaminação, a analogia e a recriação cinematográfica os mitos trágicos que habitam e persistem no humano.

Referências*:

Bibliografia geral:

ARISTÓTELES. *A Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Tradução Eudoro de Souza.

BAZZOCCHI, Marco Antonio. *Personaggio e Romanzo nel Novecento italiano*. Genova: Bruno Mondadori, 2009

BATAILLE, Georges. *Las Lagrimas de Eros.* Barcelona: Tusquets, 1981. Tradução para o espanhol de David Fernández.

BERTINI, Antonio. *Teoria e Tecnica del Film in Pasolini.* Roma: Bulzoni, 1979.

BETTI, Laura e GULINUCCI, Michele (Org.). *Pier Paolo Pasolini – Le Regole di un'illusione*. Milão: Garzanti, 1991.

BONNARD, André. *Civilização Grega, volume III.* Lisboa: Estúdios Cor, 1972.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984.

_____. *Dicionário Mítico-Etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1992.

CAMINATI, Luca. *Orientalismo Eretico – Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*. Genova: Bruno Mondadori, 2007

CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado.* Rio de Janeiro: Reccord, 2008.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

CASI, Stefano. *I Teatri di Pasolini.* Milão: Ubulibri, 2005.

CHIARI, Giuliana. Passionalità arcaica e conformismo borghese nella Medea di Pasolini. **I Quaderni Vittorini** n. 2 /2008 La vitalità dei classici, Da Quasimodo a Pasolini. pp. 41-53

CHIESI, Roberto (Org.). *Pier Paolo Pasolini. La Rabbia*. Bolonha: Edizioni Cineteca di Bolonha, 2009.

_____. *Pasolini, Callas e Medea*. Milão: Franco Maria Ricci, 2007

COSTA, Antonio. "Pier Paolo Pasolini: la scrittura tragica" Introdução para *Pier Paolo Pasolini Appunti per un'Orestiade africana*. Ferrara: Quaderni del Centro Culturale di Copparo, 1983.

COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança.* São Paulo: Ática, 1992.

* Referências baseadas na norma ISO 690-2: 1997

CONDELLO, Federico. In **Eikasmós** n.XVI, Bolonha, 2005, pp. 537-543.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *Nietzsche e la filosofia*. Milão: Feltrinelli, 1992

DETIENNE, Marcel. *Dionísio a Céu Aberto.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

ÉSQUILO. *Oréstia: Agamemnon, Coéforas, Eumênides.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. Tradução de Mário da Gama Kury.

EURÍPIDES. *Medéia, Hipólito As Troianas.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. Tradução de Mário da Gama Kury.

FABBRO, Elena. *Il mito greco nell'opera di Pasolini.* Udine: Forum, 2002.

FERRERO, Adelio. *Il Cinema di Pier Paolo Pasolini.* Veneza: Marsilio, 1977.

FERRARI, Davide e SCALIA, Gianni *et al*. *Pasolini e Bolonha.* Bolonha: Edizioni Pendragon, 1998

FUSILLO, Massimo, *La Grecia secondo Pasolini- Mito e cinema.* Florença: La Nuova Italia, 1996.

GERARD, Fabien S. *Pasolini, où Le mythe de la barbarie.* Bruxelas: Editions de l'Université de Bruxelles, 1981

GIVONE, Sérgio. *Disincanto del mondo e pensiero tragico*. Milão: Mondadori, 1988.

GODARD, J-L. *Il cinema è il cinema*. Milão: Garzanti, 1971

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Greco-Romana*.Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. *A Mitologia Grega*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HESÍODO. *Teogonia, a origem dos deuses.* São Paulo: Iluminuras, 1995. Tradução e introdução de Jaa Torrano.

JARDÉ, Auguste. *A Grécia Antiga e a Vida Grega.* São Paulo: EDUSP, 1977.

JESI, Furio. *Letteratura e mito*.Turim: Einaudi, 1968

JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Pasolini: portrait du poète en cinéaste.* Paris: Cahiers du cinéma, 1995.

KITTO, H.D.F. *Os Gregos.* Coimbra: Armênio Amado, 1970.

_____. *A Tragédia Grega*. Coimbra: Armênio Amado, 1972.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LONGHI, Roberto. *Da Cimabue a Morandi*. Milão: Mondadori, 1973. CONTINI, Gianfranco (Org.)

LOURENÇO, Eduardo. "Do trágico e da tragédia". In: *A Nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MAFFRE, Jean-Jacques. *A Vida na Grécia Clássica.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

MALHADAS, Daisi. *O Mito em Cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MOSSÉ, Claude. *Atenas: a História de uma democracia.* Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1979.

MORAVIA, Alberto. *La noia*. Milão: Bompiani, 1960

MURRI, Serafino. *Pier Paolo Pasolini.* Milão: Il Castoro,1994.

MAJ, Barnaba. *Idea del tragico e coscienza storica nelle "fratture" del moderno*. Macerata: Quodlibet Studio, 2003

_____ . *Il volto e l'allegoria della storia, l'angolo di inclinazione del creaturale*. Macerata: Quodlibet Studio, 2007

NALDINI, Nico. *Pasolini, una vita.* Turim: Einaudi, 1989

_____ . *Cronologia*. In SITI (Org.). *Per il cinema*.Vol.1 . Milão: Mondadori, 2001

NAZÁRIO, Luiz. *Pier Paolo Pasolini - Orfeu na Sociedade Industrial*.São Paulo: Brasiliense, 1986.

NEUMANN, Erich. *História da Origem da Consciência*. São Paulo: Cultrix, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade: Os Cinemas Não-Narrativos do Pós-Guerra.* Campinas: Papirus, 2000.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

_____ . *Antologia della lirica pascoliana*. Turim: Einaudi, 1993. BAZZOCCHI, Marco Antonio (Org.)

_____ . *Poesie*. Milão: Garzanti, 1999.

_____ . *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. São Paulo: Brasiliense, 1990. LAHUD, Michel (Org.)

_____. *Alí dali occhi azzurri*. Milão: Garzanti, 2005

_____. *Amado Meu precedido de Atos Impuros.* São Paulo: Brasiliense, 1984

_____.*Bestemmia: Tutte le poesie*. SITTI, Walter e CHIARCOSSI, Graziella (Ed.). Milão: Garzanti,1993.

_____.*Caos, crônicas políticas*. São Paulo: Brasiliense, 1982

_____. *L'odore dell'India.* Milão: Garzanti, 2009

_____. *Lettere Luterane – Il progresso come falso progresso*. Turim: Einaudi, 1976

_____. *Medea*. Milão: Garzanti, 1970

_____. *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*. Milão: Garzanti, 1992

_____.*O Pai selvagem.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977

_____. *Per il cinema*.Vol. 1 e 2. Milão: Mondadori, 2001.SITI, Walter (Org.)

_____. *Ragazzi di vita*. Milão: Garzanti, 1976

_____.*Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Vol. 1 e 2. Milão: Mondadori, 1999. SITI, Walter (Org.)

_____.*Saggi sulla politica e sulla società*. Milão: Mondadori, 1999. SITI, Walter (Org.)

_____.*Storie della cità di Dio: racconti e cronache romane (1955-1960)*. SITI, Walter (Ed.). Turim: Einaudi, 1995

_____.*Teatro*. Milão: Mondadori, 2001. SITI, Walter (Org.)

_____.*Tutte le poesie*. Vol. 1 e 2. Milão: Mondadori, 2003. SITI, Walter (Org.)

_____. *Teorema*. Milão: Garzanti, 1968

_____ .*Trasumanar e Organizzar.* Milão: Garzanti, 1976

_____.*Un paese di temporale e di primule.* NALDINI, Nico (Ed.). Parma: Guanda, 1993

RAMOS, Fernão. *Teoria Contemporânea do Cinema Volume 1 – Pós-estruturalismo e Filosofia Analítica*. São Paulo: Senac, 2004.

ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema.* Rio de Janeiro: Alhambra, 1983.

ROHDIE, Sam. *The Passion of Pier Paolo Pasolini***.** Bloomington: Indiana University Press,1995.

ROSENFIELD, Denis L. *Filosofia e literatura: o trágico.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001 (organização).

SCHÜLER, Donald. *Literatura Grega.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

SICILIANO. Enzo. *Vita di Pasolini.* Florença: Giunti, 1995.

_____. *Pasolini e Roma*. Roma: Editora Silvana, 2005

SNODGRASS, Anthony. *La Grece Archaïque.* Paris: Hachette Littératures, 1986.

SÓFOCLES e ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado; Rei Édipo; Antígone*. Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A, 1983. Tradução de J.B. Mello e Souza.

STEINER, George. *A Morte da tragédia.* São Paulo: Perspectiva, 2006

STACK, Oswald. *Pasolini on Pasolini: Interviews with Oswald Stack* Bloomington: Indiana University Press, 1970.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética.*Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999. Tradução de Vários.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *O Cinema Moderno segundo Pasolini.* São Paulo: FFLCH/USP, 1993.

ZANZOTTO, Andrea. *Aure e Disincanti nel Novecento letterario.* Milão: Mondadori, 1994.

ZIGAINA, Giuseppe. *Pasolini e la morte. Mito, alchimia e semantica del nulla lucente.* Veneza: Marsiglio, 1987

Bibliografia específica:

Publicações de Pier Paolo Pasolini no Brasil:

PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

_____. *Diálogo com Pasolini – Escritos (1957-1984).* São Paulo: Editora Nova Stella,em co-edição com Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1986.

_____. *Meninos da Vida.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. *Amado Meu precedido de Atos Impuros.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. *Caos: Crônicas Políticas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982

_____. *O Pai Selvagem*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Teorema.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1968.

_____. *A Hora depois do Sonho.* Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1968.

DUFLOT, Jean/ PASOLINI, Píer Paolo. *As Últimas Palavras do Hereje – Entrevistas com Jean Duflot*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983

Publicações sobre Pier Paolo Pasolini no Brasil:

LAHUD, Michel. *A Vida Clara, Linguagens e Realidade segundo Pasolini*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

LOPES, Érika Savernini. *Índices de um cinema de poesia: Pasolini, Buñuel e Kieslowski.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

NAZÁRIO, Luiz. *Píer Paolo Pasolini - Orfeu na Sociedade Industrial*.São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

_____. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

AMOROSO, Maria Betânia. *A Paixão pelo Real: Pasolini e a Crítica Literária*.São Paulo: EDUSP, 1997

_____. *Píer Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

_____. "Pasolini: reformulações do mito trágico". In: *Formas e Mediações do Trágico Moderno - Uma Leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004, v. 1, p. 127-132.

XAVIER, Ismail. "O Cinema Moderno segundo Pasolini". São Paulo: FFLCH/USP, 1993.

BENTES, Ivana. "O Mito e o Sagrado em Glauber e Pasolini". Revista Cultura Vozes, nº 3. Petrópolis: Vozes, maio-junho 1994.

FABRIS, Mariarosaria. "A tragédia grega no cinema de Pier Paolo Pasolini". In: *Cinema, lanterna mágica da história e da mitologia*. São Carlos: Editora da UFSC, 2009.

_____. "Em nome do pai". In:*Cinema, lanterna mágica da história e da mitologia*. São Carlos: Editora da UFSC, 2009.

VIEIRA, Erly Milton. *Recortes e Rasuras no Corpo: Sagrado e Erostismo no Teorema de Pasolini*.dissertação de mestrado-UFF, 2004.

Filmografia de Pier Paolo Pasolini:

DESAJUSTE SOCIAL (*Accattone*). Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Alfredo Bini. Roteiro de Pier Paolo Pasolini. Colaboração nos diálogos de Sergio Citti. Fotografia de Tonino delli Colli. Direção de arte de Flavio Mogherini. Coordenação musical de Carlo Rustichelli. Montagem de Nino Baragli. Assistência de direção de Bernardo Bertolucci e de Leopoldo Savona. Local de produção nos estúdios Incir De Paolis (Roma); externas em Subíaco (Roma); Arco Film (Roma); Cino Del Duca (Roma), 1961. Intérpretes e personagens; Franco Citti (Vittorio Cataldi, chamado "Accattone", dublado por Paolo Ferrari); Franca Pasut (Stella); Silvana Corsini (Maddalena); Paola Guidi (Ascenza, dublada por Monica Vitti); Adriana Asti (Amore); Romolo Orazi (sogro de Accattone); Massimo Cacciafeste (cunhado de Accattone); Adriano Mazzelli (cliente de Amore); Francesco Orazi (o "matuto"); Mario Guerani (o oficial); Stefano D'Arrigo (o juiz instrutor). Além deles participaram: Enrico Fioravanti; Nino Russo; Emanuele Di Bari; Franco Marucci; Carlo Sardoni; Adriana Moneta; Polidor; Sergio Citti; Elsa Morante. Os amigos de Accattone: Alfredo Leggi; Galeazzo Riccardi; Giovanni Orgitano; Giuseppe Ristagno; Leonardo Muraglia; Luciano Conti; Luciano Gonini; Mario Cipriani; Piero Morgia; Renato Capogna; Roberto Giovannoni; Roberto Scaringella; Silvio Citti; Edgardo Siroli; Renato Terra. Os napolitanos (dublados pelos atores da companhia de Eduardo De Filippo): Adele Cambria; Amerigo Bevilacqua; Dino Frondi; Franco Bevilacqua; Mario Castiglione; Sergio Fioravanti; Tommaso Nuovo; Umberto Bevilacqua. Filmagens entre abril e julho de 1961. Primeira projeção na XXII mostra de Veneza, sessão "informativa", em 31 de agosto de 1961. Prêmio no Festival de Karlovy Vary de 1962 (primeiro prêmio de direção). 116 min, sonoro, pB, 35mm.

MAMMA ROMA (*Mamma Roma*). Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Alfredo Bini. Roteiro de Pier Paolo Pasolini. Colaboração nos diálogos de Sergio Citti. Fotografia de Tonino delli Colli. Direção de arte de Flavio Mogherini. Coordenação musical de Carlo Rustichelli. Montagem de Nino Baragli. Assistência de direção de Carlo del Carlo e Gianfrancesco Salma. Local de produção nos estúdios Incir De Paolis (Roma); externas em Frascati, Guidonia, Subíaco (Roma); Arco Film (Roma), 1962. Intérpretes e personagens; Anna Magnani (Mamma Roma); Ettore Garofolo (Ettore); Franco Citti (Carmine); Silvana Corsini (Bruna); Luisa Orioli (Biancofiore); Paolo Volponi (o padre); Luciano Gonini (Zaccarino); Vittorio La Paglia (o senhor Pellissier); Piero Morgia (Piero); Leandro Santarelli

(Begalo, o *Roscio*); Emanuele di Bari (Gennarino, o Trovador); Antonio Spoletini (um bombeiro); Nino Bionci (um pintor); Roberto Venzi (um aviadorzinho); Nino Venzi (um cliente); Maria Bernardini (a esposa); Santino Citti (o pai da esposa). Além da participação de Lamberto Maggiorani; Franco Ceccarelli; Marcello Sorrentino; Sandro Meschino; Franco Tovo; Pasquale Ferrarese; Renato Montalbano; Enzo Fioravanti; Elena Cameron; Maria Benati; Loreto Ranalli; Mario Ferraguti; Renato Capogna; Fulvio Orgitano; Renato Troiani; Mario Cipriani; Paolo Provenzale; Umberto Conti; Sergio Profili; Gigione Urbinati. Filmagens entre abril e junho de 1962. Primeira projeção na XXIII mostra de Veneza em 31 de agosto de 1962. Prêmio na Mostra de Veneza (da FICC – Federação Italiana dos Círculos de Cinema). 115 min, sonoro, pB, 35mm.

A RICOTA (*La Ricotta*). Quarto episódio do filme *RoGoPaG*. Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Alfredo Bini. Roteiro de Pier Paolo Pasolini. Fotografia de Tonino delli Colli. Direção de arte de Flavio Mogherini. Figurino de Danilo Donati. Comentários e coordenação musical de Carlo Rustichelli. Montagem de Nino Baragli. Assistência de direção de Sergio Citti e Carlo del Carlo. Local de produção nos estúdios Cinecittà; externas na periferia de Roma; Arco Film (Roma), Cineriz (Roma), Lyre Film (Paris), 1963. Intérpretes e personagens; Orson Welles (o Diretor, dublado por Giorgio Bassani); Mario Cipriani (Stracci); Laura Betti (a "diva"); Edmonda Aldini (uma outra "diva"); Vittorio La Paglia (o jornalista); Maria Berardini (a *stripteaseuse*); Rossana Di Rocco (a filha de Stracci). Além de: Tomas Milian, Ettore Garofolo, Lamberto Maggiorani, Alan Midgette, Giovanni Orgitano, Franca Pasut. Hanno partecipato anche: Giuseppe Berlingeri, Andrea Barbato, Giuliana Calandra, Adele Cambria, Romano Costa, Elsa de' Giorgi, Carlotta Del Pezzo, Gaio Fratini, John Francis Lane, Robertino Ortensi, Letizia Paolozzi, Enzo Siciliano. Filmagens entre outubro e novembro de 1962. Prêmio em Saint Vincent (Grollo d'oro pela direção) em 4 de julho de 1964. 35 min, sonoro, colorido e pB, 35mm.

A RAIVA (*La Rabbia*). Primeira parte por Pier Paolo Pasolini e a segunda por Giovannino Guareschi. Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Gastone Ferranti. Roteiro de Pier Paolo Pasolini. Comentários em poesia de Pier Paolo Pasolini (locução de Giorgio Bassani). Comentários em prosa de Pier Paolo Pasolini (locução de Renato Guttuso). Coordenação musical de Pier Paolo Pasolini. Montagem de Pier Paolo Pasolini, Nino Baragli e Mario Serandrei. Assistência de direção de Carlo di Carlo. Opus Films, 1963. Distribuição Warner Bros. Realizado entre janeiro e fevereiro de 1963. 53

min, sonoro, pB, 35mm.

COMIZI D'AMORE (Comizi d'amore). Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Alfredo Bini. Roteiro de Pier Paolo Pasolini. Entrevistas e comentários de Pier Paolo Pasolini. Fotografia de Mario Bernardo e Tonino delli Colli. Coordenação musical de Pier Paolo Pasolini. Montagem de Nino Baragli. Assistência de direção de Vincenzo Cerami. Local de produção de externas em Napoli, Palermo, Cefalù, Roma, Fiumicino, Milão, Florença, Viareggio, Bolonha, interior da egião de Emilia-Romanha, Veneza-Lido, Catanzaro, Crotone; Arco Film (Roma), 1963-1964. Locução de Lello Bersani. Intervenções de Alberto Moravia e Cesare Musatti. Entrevistados (em ordem de aparição): Camilla Cederna, Oriana Fallaci, Adele Cambria, Peppino di Capri, equipe de futebol de Bolonha, Giuseppe Ungaretti, Antonella Lualdi, Graziella Granata, Ignazio Buttitta; Graziella Chiarcossi (no papel da esposa). Filmagens entre março e novembro de 1963. 92 min, sonoro, pB, 16 e 35mm.

LOCAÇÕES NA PALESTINA (*Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo*). Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Alfredo Bini. Comentários de Pier Paolo Pasolini. Intervenções de Pier Paolo Pasolini e Don Andrea Carraro. Coordenação musical de Pier Paolo Pasolini. Local de produção de externas na Galiléia (lago de Tiberiade, Monte Tabor, Nazareth, Cafarnao); Jordânia (Baram, Jerusalém, Bersabea, Betlemme); Síria (Damasco); Arco Film (Roma), 1963-1964. 52 min, sonoro, pB, 16mm.

O EVANGELHO SEGUNDO SÃO MATEUS (*Il Vangelo secondo Matteo*). Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Alfredo Bini. Roteiro de Pier Paolo Pasolini. Fotografia de Tonino delli Colli. Direção de arte de Luigi Scaccianoce. Coordenação musical de Pier Paolo Pasolini. Música original de Luís Bacalov. Montagem de Nino Baragli. Assistência de direção de Maurizio Lucidi, Paul Schneider e Elsa Morante. Local de produção nos estúdios Incir De Paolis (Roma); externas em Orte, Montecavo, Tivoli, Potenza, Matera, Barile, Bari, Gioia del Colle, Massafra, Catanzaro, Crotone, Valle do Etna (Sicília); Arco Film (Roma)/ Lux Compagnie Cinématographique de France (Paris), 1964. Intérpretes e personagens: Enrique Irazoqui (Jesus Cristo, dublado por Enrico Maria Salerno); Margherita Caruso (Maria jovem); Susanna Pasolini (Maria idosa); Marcello Morante (José); Mario Socrate (São João Batista); Rodolfo Wilcock (Caifa); Alessandro Clerici (Poncio Pilatos); Paola Tedesco (Salomé); Rossana Di Rocco (anjo do Senhor); Renato Terra (um fariseu); Eliseo Boschi (José de Arimatea);

Natalia Ginzburg (Maria de Betânia); Ninetto Davoli (pastor); Amerigo Bevilacqua (Herodes I); Francesco Leonetti (Herodes II); Franca Cupane (Herodiade); Apostoli Settimio Di Porto (Pedro); Otello Sestili (Judas); Enzo Siciliano (Simão); Giorgio Agamben (Felipe); Ferruccio Nuzzo (Mateus); Giacomo Morante (João); Alfonso Gatto (Andrea); Guido Gerretani (Bartolomeu); Rosario Migale (Tomás); Luigi Barbini (Jacó de Zebedeo); Marcello Galdini (José de Anfeo); Elio Spaziani (Tadeu). Filmagens entre abril e julho de 1964. Primeira projeção na XXV mostra de Veneza em 4 de setembro de 1964. Prêmio na Mostra de Veneza (prêmio especial do júri, prêmio da OCIC – *Office Catholique International du Cinéma*), Prêmio Cìneforum, Prêmio da *Union International de la Critique de Cinema* (UNICRIT); Prêmio da Liga Católica pelo Cinema e a Televisão da RFT; Prêmio Grifone d'oro da cidade de Imola; Grande prêmio da OCIC; Prix d'excellence, IV concurso técnico do filme, Milão; Prêmio Caravella d'argento, Festival internacional de Lisboa; Prêmio Nastro d'Argento pela direção, a fotografia e o figurino. 137 min, sonoro, pB, 35mm.

GAVIÕES E PASSARINHOS (*Uccellacci e Uccellini*). Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Alfredo Bini. Roteiro de Pier Paolo Pasolini. Fotografia de Tonino delli Colli e Mario Bernardo. Direção de arte de Luigi Scaccianoce. Figurino de Danilo Danoti. Música original de Ennio Morricone. Montagem de Nino Baragli. Assistência de direção de Sergio Citti, Carlo Morandi e Vincenzo Cerami. Local de produção nos estúdios Incir De Paolis (Roma); externas em Roma, Fiumicino, Tuscania, Viterbo, Assis; Arco Film (Roma), 1966. Intérpretes e personagens: Totó (o inocente Totó e Frade Ciccillo); Ninetto Davoli (o inocente Ninetto e Frade Ninetto); Femi Benussi (Luna, a prostituta); Francesco Leonetti (a voz do Corvo). Além de: Gabriele Baldini, Riccardo Redi, Lena Lin Solaro, Rossana di Rocco, Cesare Gelli, Vittorio La Paglia, Flaminia Siciliano, Alfredo Leggi, Renato Montalbano, Mario Pennisi, Fides Stagni, Giovanni Tarallo, Umberto Bevilacqua, Renato Capogna, Vittorio Vittori, Pietro Davoli. Filmagens entre outubro e dezembro de 1965. Prêmio no XX Festival di Cannes (menção especial para Totó pela interpretação); Nastro d'argento para Pier Paolo Pasolini pelo melhor argumento original e para Totó como melhor ator protagonista. 88 min, sonoro, pB, 35mm.

A TERRA VISTA DA LUA (*La terra vista dalla luna*). Terceiro episódio do filme As Bruxas (*Le Streghe*). Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Dino De Laurentiis. Roteiro de Pier Paolo Pasolini. Fotografia de Giuseppe Rotunno. Direção de arte de Mario Garbuglia e Piero Poletto. Figurino de Piero Tosi. Música original de Ennio Morricone. Montagem de Nino Baragli. Assistência

de direção de Sergio Citti e Vincenzo Cerami. Local de produção de externas em Roma, Ostia e Fiumicino; Dino De Laurentiis Cinematográfica (Roma); Les Productions Artistes Associés (Paris), 1966. Intérpretes e personagens: Totó (Ciancicato Miao); Ninetto Davoli (Baciù Miao); Silvana Mangano (Assurdina Caì); Mario Cipriani (um padre); Laura Betti (um turista); Luigi Leoni (a mulher do turista). Filmagens em novembro de 1966. 31 min, sonoro, colorido, 35mm.

O QUE SÃO AS NUVENS? (*Che cosa sono le nuvole?*). Terceiro episódio do filme *Capriccio all'italiana.* Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Dino De Laurentiis. Roteiro de Pier Paolo Pasolini. Fotografia de Tonino Delli Colli. Direção de arte e figurino de Jurgen Henze. Música original "Che cosa sono le nuvole?" de Modugno-Pasolini, cantada por Domenico Modugno. Montagem de Nino Baragli. Assistência de direção de Sergio Citti. Local de produção nos estúdios Cinecittà; externas nos arredores de Roma; Dino De Laurentiis Cinematográfica (Roma), 1967. Intérpretes e personagens: Totó (Iago); Ninetto Davoli (Otelo); Laura Betti (Desdêmona); Franco Franchi (Cássio); Ciccio Ingrassia (Rodrigo); Adriana Asti (Bianca); Francesco Leonetti (o marionetista); Domenico Modugno (o lixeiro); Carlo Pisacane (Brabanzio). Além de: Luigi Barbini, Mario Cipriani, Piero Morgia, Remo Foglino. Filmagens entre março e abril de 1967. 22 min, sonoro, colorido, 35mm.

ÉDIPO REI (*Edipo Re*). Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Alfredo Bini. Roteiro de Pier Paolo Pasolini. Fotografia de Tonino delli Colli. Direção de arte de Luigi Scaccianoce. Figurino de Danilo Donati. Coordenação musical de Pier Paolo Pasolini. Montagem de Nino Baragli. Assistência de direção de Jean-Claude Biette. Local de produção nos estúdios Dino De Laurentiis Cinematografica (Roma); externas no Veneto, Baixa Lombardia, Sant'Angelo Lodigiano, Bolonha; Marrocos (It'ben addu, Ouarzazate, Zagora); Arco Film (Roma) com a partecipação de Somafis, Casablanca e Marocco, 1967. Intérpretes e personagens: Silvana Mangano (Jocasta); Franco Citti (Édipo); Alida Valli (Meropes); Carmelo Bene (Creonte); Julian Beck (Tirésias); Luciano Bartoli (Laio); Ahmed Belhachmi (Pólibos); Pier Paolo Pasolini (Grande Sacerdote), Giandomenico Davoli (Pastor de Pólibos); Ninetto Davoli (Angelo). Além de: Francesco Leonetti, Jean-Claude Biette, Ivan Scratuglia. Filmagens entre abril e julho de 1967. Primeira projeção na XXVII mostra de Veneza em 3 de setembro de 1967. Prêmio na Mostra de Veneza, Prêmio CIDALC (*Confédération Internationale pour la Diffusion des Arts et des Lettres par le Cinema*); Prêmio em Saint Vincent (Grollo d'oro) em 6 de julho de 1968; Prêmio Nastro d'Argento 1968 para Alfredo Bini (produção) e Luigi Scaccianoce (direção de arte). 104

min, sonoro, colorido, 35mm.

APONTAMENTOS PARA UM FILME SOBRE A ÍNDIA (*Appunti per un film sull'India*). Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Gianni Barcellone Corte. Roteiro de Pier Paolo Pasolini. Entrevistas e comentários de Pier Paolo Pasolini. Fotografia de Pier Paolo Pasolini. Montagem de Jenner Menghi. Colaboração de Gianni Barcellone Corte. Local de produção no estado de Maharashtra (Bombay), estado de Uttar Pradesh, estado de Rajahstan, Nova Delhi; RAI Radio Televidão Italiana, 1968. Filmagens entre dezembro e janeiro de 1968. Primeira projeção na sessão Documentários da XXIX mostra de Veneza, 18 de agosto de 1968. 34 min, sonoro, pB, 16 mm.

TEOREMA (*Teorema*). Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Franco Rossellini e Mauro Bolognini. Roteiro de Pier Paolo Pasolini. Fotografia de Giuseppe Ruzzolini. Direção de arte de Luciano Puccini. Figurino de Marcella De Marchis. Coordenação musical de Pier Paolo Pasolini. Música original de Ennio Morricone. Montagem de Nino Baragli. Assistência de direção de Sergio Citti. Local de produção nos estúdios Elios Film (Roma); externas em Milão, Lainate, cascina Torre Bianca (Pávia), Roma, vale do Etna (Sicília); Aeros Film (Roma), 1968. Intérpretes e personagens: Luigi Barbini (o garoto na estação de trem); Laura Betti (Emília, a serva); Adele Cambria (a outra serva); Ninetto Davoli (Angelino, o menino dos correios); Carlo De Mejo (um garoto); Cesare Garboli (o entrevistador do prólogo); Alfonso Gatto (o médico); Massimo Girotti (Paulo, o Pai); Silvano Mangano (Lucia, a Mãe); Susanna Pasolini (a velha camponesa); Andrès José Cruz Soublette (Pedro, o Filho), Terence Stamp (o Hóspede); Anne Wiazemsky (Odetta, a Filha). Além de Ivan Scratuglia. Filmagens entre março e maio de 1968. Primeira projeção na XXIX mostra de Veneza em 4 de setembro de 1968. Prêmio na Mostra de Veneza (Coppa Volpi de melhor interpretação feminina para Laura Betti e Prêmio Navicella d'oro da OCIC). 98 min, sonoro, colorido, 35mm.

A SEQUÊNCIA DA FLOR DE PAPEL (*La sequenza del fiore di carta*). Terceiro episódio do filme Amor e Raiva (*Amore e Rabbia*). Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Carlo Lizzani. Roteiro de Pier Paolo Pasolini. Fotografia de Giuseppe Rotunno. Coordenação Musical de Pier Paolo Pasolini. Música original de Giovanni Fusco. Montagem de Nino Baragli. Assistência de direção de Maurizio Ponzi e Franco Brocani. Local de produção de externas em Roma (avenida Nazionale); Castoro Film (Roma)/ Anouchka Film (Paris), 1968. Intérpretes e personagens: Ninetto Davoli (Riccetto); Rochelle

Barbieri (uma menininha); as vozes de Deus: Bernardo Bertolucci, Graziella Chiarcossi, Pier Paolo Pasolini, Aldo Puglisi. Filmagens no verão de 1968. 10 min, sonoro, colorido, 35mm.

POCILGA (*Porcile*). Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Gianni Barcelloni Corte – BBG (primeiro episódio) e Gian Vittorio Baldi (segundo episódio). Roteiro de Pier Paolo Pasolini. Fotografia de Armando Nannuzzi (primeiro episódio), Tonino Delli Colli e Giuseppe Ruzzolini (segundo episódio). Figurino de Piero Tosi. Música original de Benedetto Ghiglia. Montagem de Nino Baragli. Assistência de direção de Sergio Citti, Sergio Elia e Fabio Garriba. Local de produção na Villa Pisani; externas em Catani, Roma, vale do Etna (Sicília), Verona, Stra; IDI Cinematografica (Roma), I Film Dell'Orso, CAPAC Filmédis (Paris), 1969. Intérpretes e personagens: Pierre Clementi (primeiro canibal); Franco Citti (segundo canibal); Luigi Barbini (o soldado); Ninetto Davoli (Maracchione, a testemunha); Sergio Elia (um doméstico) – primeiro episódio. Jean-Pierre Léaud (Julian); Alberto Lionello (Klotz, o Pai); Margherita Lozano (Madame Klotz, a mãe, dublada por Laura Betti); Anne Wiazemsky (Ida); Ugo Tognazzi (Herdhitze); Marco Ferreri (Hans Günther, dublado por Mario Missiroli) – segundo episódio. Filmagens em novembro de 1968 (primeiro episódio), fevereiro de 1969 (segundo episódio). Primeira projeção "em protesto" no Cinema Cristallo de Grado, 30 de agosto de 1969. Primeira projeção oficial no XXX Festival de Veneza, 30 de agosto de 1969. 98 min, sonoro, colorido, 35mm.

APONTAMENTOS PARA UMA ORÉSTIA AFRICANA (*Appunti per un'Orestiade africana*). Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Gian Vittorio Baldi. Roteiro de Pier Paolo Pasolini. Entrevistas e comentários de Pier Paolo Pasolini. Fotografia de Pier Paolo Pasolini. Montagem de Cleofe Conversi. Música original de Gato Barbieri. Local de produção nos estúdios Folk de Roma e externas em Uganda, Tangânia, lago Tanganika; IDI Cinematografica (Roma), I film dell'Orso, produtor delegado Gian Vittorio Baldi, 1969. Filmagens entre dezembro de 1968 e fevereiro de 1969. Primeira projeção na Jornada do Cinema Italiano, Veneza, 1 de setembro de 1973. 63 min, sonoro, pB, 16 mm.

MEDÉIA, A FEITICEIRA DO AMOR (*Medea*). Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Franco Rossellini e Marina Cicogna. Roteiro de Pier Paolo Pasolini (da peça *Medeia* de Eurípides). Fotografia de Ennio Guarnieri. Direção de arte de Dante Ferretti e Nicola Tamburro. Figurino de Piero Tosi. Coordenação musical de Pier Paolo Pasolini com colaboração de Elsa Morante. Montagem de Nino

Baragli. Assistência de direção de Sergio Citti e Carlo Carunchio. Local de produção nos estúdios Cinecittà (Roma), Aleppo (Síria), Pisa, Marechiaro di Anzio, Lagoa de Grado, arredores de Viterbo; externas em Turquia e Síria; San Marco SpA (Roma), Le Films Number One (Paris) e Janus Film und Fernsehen (Frankfurt), 1970. Intérpretes e personagens: Maria Callas (Medeia); Laurent Terzieff (o Centauro); Massimo Girotti (Creonte); Giuseppe Gentile (Jasão). Além de Margareth Clementi, Sergio Tramonti, Anna Maria Chio. Filmagens entre maio e agosto de 1969. 110 min, sonoro, colorido, 35mm.

O DECAMERÃO (*Il Decameron*). Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Franco Rossellini. Roteiro de Pier Paolo Pasolini (do romance *Decameron* de Giovanni Boccaccio). Fotografia de Tonino Delli Colli. Direção de arte de Dante Ferretti. Figurino de Danilo Donati. Coordenação musical de Pier Paolo Pasolini com colaboração de Ennio Morricone. Montagem de Nino Baragli e Tatiana Casini Morigi. Assistência de direção de Sergio Citti, Umberto Angelucci e Paolo Andrea Mettel. Local de produção nos estúdios Safa Palatino (Roma); externas em Nápolis, Amalfi, Vesúvio, Ravello, Sorrento, Caserta, arredores de Roma e Viterbo, Nepi, Bolzano, Bressanone, Sana'a (Iêmen do norte), vale da loira (França); PEA (Roma), Les Productions Artistes Associés (Paris), Artemis Film (Berlim), 1971. Intérpretes e personagens: Franco Citti (Ser Cepparello-San Ciappelletto); Ninetto Davoli (Andreuccio da Perugia); Jovan Jovanovic (Rustico); Angela Luce (Peronella); Pier Paolo Pasolini (um aluno de Giotto); Giuseppe Zigaina (frade da confissão); Vincenzo Amato (Masetto da Lamporecchio); Guido Alberti (um rico comerciante); Gianni Rizzo (o pai superior); Elisabetta Genovese (Caterina); Silvana Mangano (a Virgem). Filmagens entre setembro e outubro de 1970. Primeira projeção no XXI Festival de Berlim, 29 de junho de 1971. Prêmio no XXI Festival de Berlim (Urso de prata). 110 min, sonoro, colorido, 35mm.

OS MUROS DE SANA'A (*Le Mura di Sana'a*). Documentário em forma de apelo à UNESCO. Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Franco Rosselini. Comentários de Pier Paolo Pasolini. Fotografia de Tonino Delli Colli. Montagem de Tatiana Casini Morigi. Local de produção Sana'a (Iêmen do Norte) e Adramaut (Iêmen do Sul); Rosima Amstalt, 1971. Filmagens no dia 18 de outubro de 1970. 13 min, sonoro, colorido, 35 mm.

OS CONTOS DE CANTERBURY (*I Racconti di Canterbury*). Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Alberto Grimaldi. Roteiro de Pier Paolo Pasolini (do romance *The Canterbury Tales* de

Geoffrey Chaucer). Fotografia de Tonino Delli Colli. Direção de arte de Dante Ferretti. Figurino de Danilo Donati. Coordenação musical de Pier Paolo Pasolini com colaboração de Ennio Morricone. Música original de Ennio Morricone. Montagem de Nino Baragli. Assistência de direção de Sergio Citti, Umberto Angelucci e Peter Shepherd. Local de produção nos estúdios Safa Palatino (Roma); externas em Canterbury, Abadia de Battle, Warwick, Maidstone, Cambridge, Bath, Hastings, Lavenham, Rolvenden (Inglaterra); vale do Etna (Sicilia); PEA (Roma), 1972. Intérpretes e personagens:Hugh Griffith (Sir January); Laura Betti (a mulher de Bath); Ninetto Davoli (Perkin, o bufão); Franco Citti (o diabo); Alan Webb (o velho); Josephine Chaplin (May); Pier Paolo Pasolini (Geoffrey Chaucer). Filmagens entre setembro e novembro de 1971. Primeira projeção no XXII Festival de Berlim, 2 de julho de 1972. Prêmio no XXII Festival de Berlim (Urso de ouro). 110 min, sonoro, colorido, 35mm.

AS MIL E UMA NOITES (*Le Fiore delle Mille e una Notte*). Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Alberto Grimaldi. Roteiro de Pier Paolo Pasolini (do *Livro das Mil e uma Noites*). Fotografia de Giuseppe Ruzzolini. Direção de arte de Dante Ferretti. Figurino de Danilo Donati. Música original de Ennio Morricone. Montagem de Nino Baragli e Tatiana Casini Morigi. Assistência de direção de Umberto Angelucci e Peter Shepherd. Local de produção nos estúdios Labaro Film (Roma); externas no Iêmen do Norte, Iêmen do Sul, Pérsia, Nepal, Etiópia, Índia; PEA (Roma), Les Productions Artistes Associés (Paris), 1974. Intérpretes e personagens: Ninetto Davoli (Aziz); Tessa Bouché (Aziza); Franco Citti (o gênio). Além de Franco Merli, Ines Pellegrini, Abadit Ghidei, Giana Idris, Alberto Argentino, Francesco Paolo Governale, Salvatore Sapienza, Fessazion Gherentiel. Filmagens entre março e maio de 1973. Primeira projeção no Festival de Cannes, 20 de maio de 1973. 129 min, sonoro, colorido, 35mm.

SALÓ OU OS 120 DIAS DE SODOMA (*Salò o le centoventi giornate di Sodoma*). Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Alberto Grimaldi. Roteiro de Pier Paolo Pasolini (do romance *le centoventi giornate di Sodoma* de Marquês De Sade). Fotografia de Tonino Delli Colli. Direção de arte de Dante Ferretti. Figurino de Danilo Donati. Consulta musical de Ennio Morricone. Montagem de Nino Baragli e Tatiana Casini Morigi. Assistência de direção de Umberto Angelucci e Fiorella Infascelli. Local de produção nos estúdios Cinecittà (Roma); externas em Salò, Mantova, Gardelletta (Emília-Romanha), Bolonha; PEA (Roma), Les Productions Artistes Associés (Paris), 1975. Intérpretes

e personagens: Paolo Bonacelli (o Duque Blangis); Uberto Paolo Quintavalle (o Presidente da Corte de Apelo); Giorgio Cataldi (o bispo, dublado por Giorgio Caproni); Aldo Valletti (l Presidente Durcet, dublado por Marco Bellocchio); Caterina Boratto (senhora Castelli); Hélène Surgère (senhora Vaccari, dublada por Laura Betti); Elsa de' Giorgi (senhora Maggi); Sonia Saviange (virtuosa do piano). Além de Sergio Fascetti, Antonio Orlando, Claudio Cicchetti, Franco Merli, Bruno Musso, Umberto Chessari, Lamberto Book, Gaspare di Jenno, Giuliana Melis, Faridah Malik, Graziella Aniceto, Renata Moar, Dorit Henke, Antinisca Nemour, Benedetta Gaetani, Olga Andreis, Tatiana Mogilanskij, Susanna Radaelli, Giuliana Orlandi, Liana Acquaviva, Rinaldo Missaglia, Giuseppe Patruno, Guido Galletti, Efisio Erzi, Claudio Troccoli, Fabrizio Menichini, Maurizio Valaguzza, Ezio Manni, Anna Maria Dossena, Anna Recchimuzzi, Paola Pieracci, Carla Terlizzi, Ines Pellegrini. Filmagens entre março e maio de 1975. Primeira projeção no I Festival de Paris, 22 de novembro de 1975. 116 min, sonoro, colorido, 35mm.

Material audiovisual adicional:

PASOLINI L'ENRAGÉ, Direção: Jean-André Fieschi. Fotografia: Georges Lendi. Montagem: Pierre Michel Rey, Anne Chalut. Produção: Office de Radiodiffusion Télévision Française ORTF. Duração: 65 min. Ano: 1966. Disponível na série de Dvd francesa: “Cinéastes de notre temps”.

IL CINEMA DI PASOLINI, APPUNTI PER UN CRITOFILM. Direção: Maurizio Ponzi. Fotografia: Gian-Carlo Lari. Produção: Corona Cinematográfica. Ano: 1967. Disponível em DVD nos Arquivos Pasolini da Cinemateca de Bolonha.

PASOLINI E IL PUBBLICO. Entrevista dada ao jornalista Oreste del Buono dentro do quadro “Cinema '70”. Produção RAI. Ano: 1970. Disponível em DVD nos Arquivos Pasolini da Cinemateca de Bolonha

MÉDÉE – ÉDITION COLLECTOR 2 DVDs. Produzido por Carlotta Filmes. Disponível em DVD nos Arquivos Pasolini da Cinemateca de Bolonha

MARIA CALLAS 1969 MEDEA Film-Pasolini Interv.e stage-Turchia. PROD. RAI 2. Disponível em www.youtube.com

STENDALÌ (suonano ancora). Roteiro e Direção: Cecilia Mangini. Fotografia: Giuseppe de Mitri. Produção: Giosuè Bilardi. Montagem: Renato May. Comentário musical: Egisto Macchi. Voz: Lilla Brignone. Texto: Pier Paolo Pasolini. Disponível em www.youtube.com