

PASOLINI

OU QUANDO O CINEMA SE FAZ POESIA E POLÍTICA DE SEU TEMPO

Flavio Kactuz (Organizador) | Edição: Flavio C. P. De Brito (Uns Entre Outros) | Rio de Janeiro | 2014

O **Banco do Brasil** apresenta Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo, mostra e ciclo de debates que exploram o lado político e social do controvertido diretor italiano.

Cineasta, poeta e escritor, Pasolini foi um crítico do seu tempo, um homem fascinado pelos temas sociais, atuante na luta pela igualdade de direitos, sempre atento às rebeliões comportamentais. Reunindo títulos inéditos no país, a retrospectiva, exibida em película 35mm, inclui documentários e uma exposição com fotos do seu acervo particular nunca antes exibidas.

Em 1969, Pasolini divulgou um texto chamado Notas para um poema sobre o Terceiro Mundo, que fala do Recife, do Rio de Janeiro e da Rocinha. Esse lado pouco conhecido do seu trabalho inspira um debate sobre temas ainda relevantes para países como o Brasil, sobretudo diante do crescimento econômico nas últimas décadas.

Ao realizar este projeto, o **CCBB** reafirma o seu compromisso com uma programação de qualidade, oferecendo ao público a oportunidade de entrar em contato com a obra de um dos mais importantes nomes da cinematografia mundial, contribuindo para um melhor entendimento da expressão audiovisual contemporânea.



Já era tempo do Brasil atualizar sua visão sobre a obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini. Apesar de inúmeros estudos acadêmicos dedicados ao poeta italiano, como podemos comprovar no levantamento feito pela Profa. Mariarosaria Fabris, Pasolini ainda permanece, ao grande público, submerso no senso comum, que ainda hoje insiste em dar maior relevância à sua vida pessoal, aproveitando pra expressar seus falsos moralismos, do que se debruçar sobre sua obra poética, teatral, ensaística e cinematográfica, produzida em mais de duas décadas.

Um período intenso e febril, de consideráveis transformações políticas, culturais, sociais, artísticas e comportamentais. Afinal, estamos nos referindo ao imediato pós-guerra até meados dos anos 1970, quando grande parte do mundo ocidental vira-se pelo avesso. E é desse avesso, nem sempre inovador, nem sempre compreendido como avanço, nem unicamente transgressor, que Pasolini vê o seu tempo. Vê através de um olhar que se desloca, por entre aldeias e borgatas italianas, por pequenos povoados africanos e distantes cidades asiáticas. Caminha com suas anotações, seus poemas, sua busca por outras peles, cores, corporeidades, outras formas de ver e estar no mundo.

Imagina um Brasil no seu projeto sobre o Terceiro mundo, infelizmente, nunca realizado. Um outro mundo, terceiro, periférico, por vezes submisso e por outras, insubordinado, mas gravemente influenciador da poesia e política que se inscreve e marca definitiva daquilo que cria. Algumas dessas visões, inéditas, podemos entrever na exposição que acompanha a Mostra no Rio de Janeiro, nas fotos africanas produzidas em suas primeiras viagens à África.

Agradeço a todos que colaboraram para esse catálogo, do Brasil, da Itália, França e Portugal, trazendo novas visões sobre a obra pasoliniana, nutrindo alguma esperança de que esse nosso projeto, que irá se estender por Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília possa acrescentar algo a mais sobre aquilo que compreendemos, ou não, sobre seu cinema.

QUANDO O
CINEMA SE
FAZ POESIA
E POLÍTICA
DE SEU
TEMPO



poemas dedicados ao Brasil

“Gerarchia”, da *Trasumanar e organizar* (1971)

Se arrivo in una città
oltre l’oceano
Molto spesso arrivo in una nuova città, portato dal dubbio.
Divenuto da un giorno all’altro pellegrino
di una fede in cui non credo;
rappresentante di una merce da tempo svalutata,
ma è grande, sempre, una strana speranza –
Scendo dall’aeroplano col passo del colpevole,
la coda tra le gambe, e un eterno bisogno di pisciare,
che mi fa camminare un po’ ripiegato con un sorriso incerto –
C’è da sbrigare la dogana, e, molto spesso, i fotografi:
comune amministrazione che ognuno cura come un’eccezione.
Poi l’ignoto.
Chi passeggia alle quattro del pomeriggio
sulle aiuole piene di alberi
e i boulevards d’una disperata città dove europei poveri
sono venuti a ricreare un mondo a immagine e somiglianza del loro,
spinti dalla povertà a fare di un esilio una vita?
Con un occhio alle mie faccende, ai miei obblighi –
Poi, nelle ore libere,
comincia la mia ricerca, come se anch’essa fosse una colpa –
La gerarchia però è ben chiara nella mia testa.
Non c’è Oceano che tenga.
Di questa gerarchia gli ultimi sono i vecchi.
Sì, i vecchi alla cui categoria comincio ad appartenere
(non parlo del fotografo Saderman che con la moglie
già amica della morte mi accoglie sorridendo
nello studiolo di tutta la loro vita)
Sì, c’è qualche vecchio intellettuale
che nella Gerarchia
si pone all’altezza dei più bei marchettari
i primi che si trovano nei punti subito indovinati
e che come Virgili conducono con popolare delicatezza
qualche vecchio è degno dell’Empireo,
è degno di star accanto al primo ragazzo del popolo
che si dà per mille cruzeiros a Copacabana
ambedue son lo mio duca
che tenendomi per mano con delicatezza,

la delicatezza dell’intellettuale e quella dell’operaio
(per lo più disoccupato)
la scoperta dell’invariabilità della vita
ha bisogno di intelligenza e di amore
Vista dall’hotel di Rua Resende Rio –
l’ascesi ha bisogno del sesso, del cazzo –
quella finestrella dell’hotel dove si paga la stanzetta –
si guarda dentro Rio, in un aspetto dell’eternità,
la notte di pioggia che non porta il fresco,
e bagna le strade miserabili e le macerie,
e gli ultimi cornicioni del liberty dei portoghesi poveri
sublime miracolo!
E dunque Josvé Carrea è il Primo nella Gerarchia,
e con lui Harudo, sceso bambino da Bahia, e Joaquim.
La Favela era come Cafarnao sotto il sole –
Percorsa dai rigagnoli delle fogne
le baracche una sull’altra
ventimila famiglie
(egli sulla spiaggia chiedendomi la sigaretta come un prostituto)
Non sapevamo che a poco a poco ci saremmo rivelati,
prudentemente, una parola dopo l’altra
detta quasi distrattamente:
io sono comunista, e: io sono sovversivo;
faccio il soldato in un reparto appositamente addestrato
per lottare contro i sovversivi e torturarli;
ma loro non lo sanno;
la gente non si rende conto di nulla;
essi pensano a vivere
(mi parla del sottoproletariato)
La Favela, fatalmente, ci attendeva
io gran conoscitor, egli duca –
i suoi genitori ci accolsero, e il fratellino nudo
appena uscito di dietro la tela cerata –
eh sì, invariabilità della vita, la madre
mi parlò come Limardi Maria, preparandomi la limonata
sacra all’ospite; la madre bianca ma ancor giovane di carne;
invecchiata come invecchiano le povere, eppur ragazza;
la sua gentilezza con quella del suo compagno,
fraterno al figlio che solo per sua volontà
era ora come un messo della Città –
Ah, sovversivi, ricerco l’amore e trovo voi.

Ricerco la perdizione e trovo la sete di giustizia.
Brasile, mia terra,
terra dei miei veri amici,
che non si occupano di nulla
oppure diventano sovversivi e come santi vengono accecati.
Nel cerchio più basso della Gerarchia di una città
immagine del mondo che da vecchio si fa nuovo,
colloco i vecchi, i vecchi borghesi
ché un vecchio popolano di città resta ragazzo
non ha da difendere niente –
va vestito in canottiera e calzonacci come Joaquim il figlio.
I vecchi, la mia categoria,
che vogliano o non vogliano –
Non si può sfuggire al destino di possedere il Potere,
esso si mette da solo
lentamente e fatalmente in mano ai vecchi,
anche se essi hanno le mani bucate
e sorridono umilmente come martiri satiri –
Accuso i vecchi di avere comunque vissuto,
accuso i vecchi di avere accettato la vita
(e non potevano non accettarla, ma non ci sono
vittime innocenti)¹
la vita accumulandosi ha dato ciò che essa voleva –
accuso i vecchi di avere fatto la volontà della vita.
Torniamo alla Favela
dove o non si pensa nulla
o si vuole diventare messi della Città
là dove i vecchi sono filo-americani –
Tra i giovani che giocano biechi al pallone
di fronte a cucuzzoli fatati sul freddo Oceano,
chi vuole qualcosa e lo sa, è stato scelto a sorte –
inesperti di imperialismo classico
di ogni delicatezza verso il vecchio Impero da sfruttare
gli Americani dividono tra loro i fratelli superstiziosi
sempre scaldati dal loro sesso come banditi da un fuoco di sterpi –
È così per puro caso che un brasiliano è fascista e un altro sovversivo;
colui che cava gli occhi
può essere scambiato con colui a cui gli occhi sono cavati.
Joaquim non avrebbe potuto mai essere distinto da un sicario.

1. Sartre.

Perché dunque non amarlo se lo fosse stato?
Anche il sicario è al vertice della Gerarchia,
coi suoi semplici lineamenti appena sbazzati
col suo semplice occhio
senz'altra luce che quella della carne
*Così in cima alla Gerarchia,
trovo l'ambiguità, il nodo inestricabile.*
O Brasile, mia disgraziata patria,
votata senza scelta alla felicità,
(di tutto son padroni il denaro e la carne,
mentre tu sei così poetico)
dentro ogni tuo abitante mio concittadino,
c'è un angelo che non sa nulla,
sempre chino sul suo sesso,
e si muove, vecchio o giovane,
a prendere le armi e lottare,
indifferentemente, per il fascismo o la libertà –
Oh, Brasile, mia terra natale, dove
le vecchie lotte – bene o male già vinte –
per noi vecchi riacquistano significato –
rispondendo alla grazia di delinquenti o soldati
alla grazia brutale

“Hierarquia”, de *Trasumanar e organizar* (1971)*

Se chego a uma cidade
além do oceano
Muita vez chego a uma nova cidade, levado pela dúvida.
Tornado de um dia para outro em peregrino
de uma fé na qual não creio;
representante de mercadoria faz tempo sem valia,
mas é grande, sempre, uma estranha esperança –
Desço do avião com o passo do culpado,
o rabo entre as pernas, e uma eterna vontade de mijar,
que me leva a andar meio dobrado, com um sorriso incerto –
Livrar-se da aduana, e, muita vez, dos fotógrafos:
fato corriqueiro que cada um encara como se fosse exceção.

Depois o incógnito.
Quem passeia às quatro da tarde
por canteiros cheios de árvores
e alamedas de uma desesperada cidade onde europeus pobres
vieram criar de novo um mundo a imagem e semelhança do seu,
levados pela pobreza a fazer do exílio sua vida?
Com um olho em meus afazeres, minhas obrigações –
Depois, nas horas vagas,
começa minha busca, como se ela também fosse uma culpa –
A hierarquia, porém, está bem clara na cabeça.
Não há Oceano que agüente.
Desta hierarquia, os últimos são os velhos.
Sim, os velhos a cuja categoria começo a pertencer
(não falo do fotógrafo Saderman que, com a mulher
já amiga da morte, me acolhe sorrindo
no pequeno estúdio de toda uma vida)
Sim, há algum velho intelectual
que na Hierarquia
está à altura dos mais belos michês
os primeiros que se encontram nos pontos logo achados
e que, como Virgílios, conduzem com popular delicadeza
algum velho é digno do Empíreo,
é digno de ficar perto do primeiro garoto do povo
que se oferece por mil cruzeiros em Copacabana
os dois são meu guia
a segurar-me pela mão com delicadeza,
a delicadeza do intelectual e a do operário
(quase sempre desempregado)
a descoberta da invariabilidade da vida
requer inteligência, requer amor
Vista do hotel de Rua Resende, Rio –
a ascese exige sexo, exige caralho –
aquela janelinha do hotel onde se paga pelo quartinho –
se olha dentro do Rio, num aspecto da eternidade,
a noite de chuva que não traz refrigério,
e molha as ruas miseráveis e os entulhos,
e os últimos beirais do *art nouveau* de portugueses pobres
sublime milagre!
E assim Josué Correia é o Primeiro na Hierarquia,

e com ele Haroldo², veio menino da Bahia, e Joaquim.
A Favela feito Cafarnaum debaixo do sol –
Cortada pelas valetas do esgoto
um barraco em cima do outro
vinte mil famílias
(ele, na praia, pedindo-me um cigarro como se fosse um putro)
Não sabíamos que aos poucos iríamos nos revelar,
prudentemente, uma palavra depois da outra
dita quase distraidamente:
eu sou comunista, e: eu sou subversivo:
sou soldado de uma divisão expressamente treinada
para lutar contra os subversivos e torturá-los;
mas eles não sabem;
as pessoas não se dão conta de nada;
elas pensam em viver
(me fala do lumpemproletariado)
A Favela, fatalmente, nos aguardava
eu grande entendedor, ele guia –
seus pais nos acolheram, e o irmãozinho nu
que acabara de sair de trás da lona –
pois é, invariabilidade da vida, a mãe
falou comigo como Maria Limardi, preparando a limonada
sagrada para o hóspede; a mãe encanecida, mas de carnes firmes;
envelhecida como envelhecem as pobres, e ainda garota;
sua gentileza e a do companheiro,
fraternal com o filho que só por sua vontade
agora era um mensageiro da Cidade –
Ah, subversivos, busco o amor e encontro vocês.
Busco a perdição e encontro sede de justiça.
Brasil, minha terra,
terra de meus amigos à vera,
que não se interessam por nada
ou então se tornam subversivos e feito santos são cegados.
No círculo mais baixo da Hierarquia de uma cidade
imagem do mundo que de velho se faz novo,
coloco os velhos, os velhos burgueses
pois um velho da cidade, se é do povo, fica garoto
não tem nada a defender –
vestindo camiseta e calção surrado como Joaquim, o filho.

2. Por não conhecer o português, no original, o autor registrou Josvé Carrea e Harudo (N.T.)

Os velhos, minha categoria,
que queiram ou não queiram –
Não se pode fugir do destino de deter o Poder,
ele se coloca por si
lenta e fatalmente nas mãos dos velhos,
apesar de eles serem mãos-furadas
e sorrirem humildes feito mártires sátiros –
Acuso os velhos de terem vivido seja como for,
acuso os velhos de terem aceitado a vida
(e não podiam não aceitá-la, mas não existem
vítimas inocentes)³
a vida, ao acumular-se, deu o que ela queria –
acuso os velhos de terem feito a vontade da vida.
De volta à Favela
onde não se pensa em nada
ou se almeja ser mensageiros da Cidade
lá onde os velhos são americanófilos –
Entre jovens que jogam, bravos, futebol
diante de cumes encantados sobre o frio Oceano,
quem quer algo e sabe, foi escolhido ao acaso –
inexperientes em imperialismo clássico
em delicadezas para com o velho Império a ser explorado
os americanos dividem entre si os irmãos supersticiosos
sempre aquecidos pelo próprio sexo como bandidos por uma fogueira –
É assim, por mero acaso, que um brasileiro é fascista e outro subversivo;
o que arranca os olhos
pode ser confundido com o que tem os olhos arrancados.
Joaquim nunca poderia ter sido diferente de um sicário.
Então, por que não amá-lo, se assim fosse?
O sicário também está no vértice da Hierarquia,
com seu traços simples, mal esboçados
com seu olhar simples
sem outra luz do que a da carne
*Assim, no topo da Hierarquia,
encontro a ambiguidade, o nó inextricável.*
Oh, Brasil, minha desgraçada pátria,
votada sem escolha à felicidade,
(de tudo são donos o dinheiro e a carne,
enquanto você é tão poético)

3. Sartre.

em cada habitante seu, meu concidadão,
há um anjo que não sabe de nada,
sempre curvado sobre seu sexo,
e se agita, velho ou jovem,
para pegar em armas e lutar,
pelo fascismo ou pela liberdade, é indiferente –
Oh, Brasil, minha terra natal, onde
as velhas lutas – bem ou mal já vencidas –
para nós velhos tornam a fazer sentido –
respondendo à graça de delinquentes ou soldados
à graça brutal

* Tradução: Mariarosaria Fabris

“Comunicato all’Ansa (Recife)”, da *Trasumanar e organizzar* (1971)

Poiché è un fatto di cronaca comincia
con un atterraggio di fortuna a Recife.
Qui piove; nell’aeroporto in costruzione, passando
davanti a un gruppo di operai che lavorano, degli occhi
si alzano sui passeggeri
È così che il Brasile mi saluta
E io ricambio il saluto col mio cuore borghese
che sa già cosa riceve da un suo dono.
Su queste panche desolate è l’attesa di un nuovo aereo, di fortuna,
non c’è nulla di nuovo: io so di che novelle
Il corpo non lavato e la malinconia
La mia compagna con la sua ansia, nell’aria tiepida della pioggia,
e la sua sete di grazia: acciecata per sempre –
questo peso che noi borghesi abbiamo nel cuore
di tutte le cose che non sappiamo e il bisogno di lodi,
onde la vita ci copre come un vestito umido e sporco,
e i pochi momenti di felicità divengono subito ricordi,
e ce ne gloriamo; e il peso aumenta
le piaghe di un insuccesso ci obbligano a calme consolatrici,
a comiche alzate di spalle
a superiori ilarità,
là seduti su quelle panche desolate di Recife

“Comunicado à Ansa^{1*} (Recife)”, de *Trasumanar e organizar* (1971)*

Porque é um fato de crônica, começa
com um pouso de emergência no Recife.
Aqui chove; no aeroporto em construção, passando
diante de um grupo de peões que trabalham, olhos
se erguem para os passageiros
É assim que o Brasil me saúda.
Retribuo a saudação com meu coração burguês

que já sabe o que recebe pelo que doa.
Nesses bancos desolados, à espera de um novo avião, de emergência,
não há nada de novo: eu sei quais as novas
O corpo não banhado e a melancolia
Minha companheira con sua ansiedade, no morno ar da chuva,
e sua sede de graça: cegada para sempre –
este peso que nós, burgueses, carregamos no coração
por tudo o que não sabemos e a ânsia de louvores,
por isso a vida nos cobre como uma veste úmida e suja,
e os poucos momentos de felicidade logo viram lembranças,
e nos vangloriamos; e o peso aumenta
as chagas de um insucesso obrigam a calmarias consoladoras,
a cômicas levantadas de ombros
a hilaridades superiores,
lá sentados nesses bancos desolados do Recife

* Tradução: Mariarosaria Fabris

¹*Ansa: sigla de *Agenzia Nazionale Stampa Associata*, central de informações jornalísticas da Itália (N.T.).

“Il piagnisteo di cui parlava Marx”, da *Trasumanar e organizzar* (1971)

*Scrivo da Recife. Ciò che devo comunicare è che le lacrime
Il Brasile è nuova patria di uno (che non importa sia io)
ridotto al minimo che basta per giudicare, quando ciò è inutile
Scrivo per comunicare che sulla parete dell'aeroporto di Recife
i miei occhi bagnati di lacrime ritornate da quando il mondo
non era che all'anno 1944 e doveva ancora rinascere;
i martiri erano sconosciuti
non se ne conosceva né il nome né il numero
Qui a Recife essi sono allineati, infatti,
se le lacrime non mi fanno qualche brutto scherzo,
venute come mi sono agli occhi prima che potessi pensarlo
Essi sono in fila, uno di fianco all'altro, i padri maturi
e i figli quasi bambini; e qualche madre e sorella;
operai, intellettuali e contadini
Le fotografie sono quelle delle tombe
ripescate in qualche portafoglio
Essi guardano gli innocenti che gli passano davanti.
Essi sanno ciò che nessuno qui sa.
Li guardo, io senza scopa né ozio mattutino
come questi abitanti di Recife all'aeroporto, loro fratelli,
né attendo di portare valigie, non ho in mano la cazzaruola,
l'occhio bruciato dalle lacrime, davanti a loro,
e al loro sapere
Dove si muovono, eroi cittadini o contadini,
che potevano tranquillamente essere fascisti
L'occhio bruciato dalle lacrime e il mio lamento che non esce
perché sono vissuto nel 1944, e so
Essi son là che agiscono, devo dire questo,
lottando contro lacrime di intellettuale
Essi agiscono,
questo manifesto che li accusa e dà il prezzo della taglia
finge la loro immobilità, perché chissà dove,
essi invece sono là che agiscono
pochi e odiati dal popolo che amano
coloro che gli assomigliano come fratelli
son qui con le loro scope, le loro cazzaruole,
il loro berretto, la vita è tutta con loro
In una sola mattinata ho trovato una patria piena di innocenti,*

*e non mi muovo, non oso andare tra loro,
fermo a guardare i visi di questi banditi che niente
distingue dagli altri, i servi senza colpa, la cui vita è vita;
non riesco a strapparmi di dosso questa infantile sirena che canta
il piagnisteo di cui parlava Marx.*

“A choradeira de que falava Marx”, de *Trasumanar e organizzar* (1971)*

*Escrevo do Recife. O que devo comunicar é que as lágrimas
O Brasil é a nova pátria de alguém (tanto faz que seja eu)
reduzido ao mínimo que basta para julgar, quando isso é inútil
Escrevo para comunicar que no muro do aeroporto do Recife
meus olhos banhados em lágrimas vindas de quando o mundo
só estava no ano de 1944 e ainda tinha que renascer;
os mártires eram desconhecidos
não se sabia quem eram nem quantos eram
Aqui no Recife eles estão alinhados, de fato,
se as lágrimas não me pregam uma peça,
pois brotaram em meus olhos antes que eu pudesse pensar
Eles estão enfileirados, um ao lado do outro, os pais maduros
e os filhos quase crianças; e algumas mães e irmãs;
operários, intelectuais e camponeses
As fotografias são as dos túmulos
recuperadas em alguma carteira
Olham os inocentes que passam diante deles.
Eles sabem o que aqui ninguém sabe.
Olho para eles, eu, sem vassoura ou ócio matinal
como estes habitantes do Recife no aeroporto, seus irmãos,
não espero carregar bagagens, nem seguro colher de pedreiro^{1*},
o olhar ardendo de lágrimas, diante deles,
e do que eles sabem
Onde circulam, heróis urbanos ou camponeses,
que podiam tranquilamente ser fascistas
O olhar ardendo de lágrimas e meu lamento que não sai
porque vivi em 1944, e eu sei*

1. *Embora, no original, esteja escrito *cazzaruola* (variante de *casseruola* = *caçarola*), o autor quis referir-se à *cazzuola* (= colher de pedreiro), uma vez que, no poema “Comunicado à Ansa”, registra que o aeroporto do Recife estava em obras (N.T.).

*Eles estão lá, agindo, tenho que dizer isso,
lutando contra lágrimas de intelectual
Estão agindo,
este cartaz que os acusa e dá o preço da recompensa
finge sua imobilidade, porque sabe-se lá onde,
eles, em vez disso, estão lá agindo
poucos e odiados pelo povo que amam
os que se parecem com eles feito irmãos
aqui estão com suas vassouras, suas colheres,
seus bonés, a vida está do lado deles
Numa única manhã encontrei uma pátria cheia de inocentes,
e não me mexo, não ousou ficar no meio deles,
aqui parado a olhar os rostos destes bandidos que nada
distingue dos outros, os servos sem culpa, cuja vida é vida;
não consigo arrancar de mim esta infantil sirene que canta
a choradeira de que falava Marx.*

* Tradução: Mariarosaria Fabris

Notas para um poema sobre o Terceiro Mundo *

Nota introdutória

Como diz o título, o tema deste filme é o Terceiro Mundo: no caso específico, a Índia, a África Negra, os Países Árabes, a América do Sul, os Guetos negros dos Estados Unidos.

Cada um destes países é o “ambiente” de um episódio: o filme consiste, portanto, em cinco episódios. Contudo, estes episódios não serão – provavelmente – subdivididos nitidamente: não haverá solução de continuidade entre um e outro, pois o discurso será único. Assim, não faltarão também outros ambientes – entre estes cinco fundamentais –, por exemplo, a Itália do Sul ou as zonas de mineração dos grandes países nórdicos, com as barracas dos imigrantes italianos, espanhóis, árabes, etc.

Os temas fundamentais do Terceiro Mundo são os mesmos para **todos** os países que a ele pertencem. Por isso, todos estes temas estarão presentes, implícita ou explicitamente, nos cinco episódios.

Contudo, cada episódio vai enfrentar, ou melhor, sublinhar um tema particular.

O episódio filmado na Índia terá como objeto os temas daquele mundo pré-industrial em vias de desenvolvimento: a Religião e a Fome (cfr. mais adiante o argumento do episódio).

O episódio filmado na África terá como tema específico a relação entre a cultura “branca” (ocidental: ou seja, racionalista e típica de um mundo burguês e já completamente industrializado) e a cultura “de cor”, ou seja, arcaica, popular, pré-industrial e pré-burguesa (com o conseqüente conflito e todas as suas dramáticas ambigüidades, seus nós insolúveis).

O episódio filmado nos países árabes terá como tema específico o “nacionalismo” como fase de passagem obrigatória para uma pequena burguesia que está se formando em sequência da primeira industrialização. Nacionalismo que leva à guerra: justa (no caso da guerra de independência sustentada pelos argelinos contra os franceses) ou injusta (no caso da guerra – representada justamente, em nossa episódio – entre a RAU [Repúblicas Árabes Unidas] e Israel).

O episódio filmado na América do Sul tem como tema específico a “guerrilha”, ou seja, um conflito no interior das forças revolucionárias, em países onde a consciência de classe ainda é imatura (sendo eles constituídos, como são, principalmente por imensas massas subproletárias urbanas e camponesas) ou, em termos atuais, um conflito entre o marxismo ortodoxo e o castrismo.

O quinto episódio, ambientado nos guetos da América do Norte, diz respeito ao tema específico do “**dropping out**”, ou seja, a exclusão e a auto exclusão como dois momentos igualmente dramáticos do racismo; e a violência como reação.

Todos estes temas já estão na consciência de muitas minorias (através de testemunhos e das obras dos mais diversos escritores, de Sartre a Fanon, de Obi Egbuna a Carmichael, etc., etc.), portanto, em seus termos históricos, o filme vai tratá-los o mais objetivamente possível. Eles constituem a única lógica do filme, Contudo, junto com esta unidade lógica, haverá também uma unidade afetiva e o “sentimento” que vai ligar estes cinco episódios constituirá também a

razão primeira do filme, seu aspecto subjetivo e seu estilo. Este “sentimento” será um sentimento violentamente, e talvez também veletariamente, revolucionário, de modo a fazer do próprio filme uma ação revolucionária (não partidária, naturalmente, e absolutamente independente).

A imensa quantidade de material prático, ideológico, sociológico, político que constitui um filme do gênero impede objetivamente a manipulação possível num filme normal. Ele seguirá, portanto, a fórmula: “Um filme sobre um filme a ser feito” (isso explica o título “Notas para um poema etc.”).

Cada episódio será formado por uma história, narrada em tópicos e através de suas cenas mais destacadas e dramáticas, assim como das preparações para a própria história (entrevistas, pesquisas, documentários, etc.); os trechos dos episódios em que a história é contada segundo o procedimento normal serão filmados e montados normalmente; os trechos de preparação “para a história a ser feita” conservarão sua qualidade casual e imediata.

Estilisticamente, portanto, o filme será muito composto, complexo e espúrio, mas a nudez dos problemas tratados e sua função de intervenção revolucionária direta contribuirão para simplificá-lo.

Países árabes

O filme começa (e termina) no Sinai, no dia seguinte ao fim da Guerra dos Seis Dias.

O deserto está cheio de colunas couraçadas destruídas, de aviões abatidos que ainda queimam, de acampamentos abandonados – e de mortos. Montes de mortos. O exército árabe tornou-se, justamente, um exército de mortos, etc., etc. As queimaduras do *napalm*, as horríveis mutilações causadas pelos bombardeios, etc., etc. O material documentário autêntico poderá representar esta situação em toda a sua horrível verdade.

Entre os montes de cadáveres dos soldados egípcios (ou jordanianos), a câmera se detém em um, isolando-o. É um rapaz muito jovem, forte, etc., queimado e mutilado.

Pouco a pouco, suas queimaduras e suas mutilações desaparecem, a pele volta a ser bonita, saudável, intacta, suave. O rapaz parece dormir.

A objetiva permanece sempre apontada para ele, como na expectativa de alguma coisa. E essa alguma coisa acontece. O cadáver ressuscita.

Começa a longa entrevista ao cadáver ressuscitado, tendo como pano de fundo o deserto e os muitos outros mortos, em meio às últimas fogueiras...

O ator que interpreta o papel deste jovem soldado árabe morto (que chamaremos de Ahmed) é Assi Dayan, o filho do general Dayan.

A entrevista com o soldado árabe morto e ressuscitado se desdobra, então, em duas entrevistas distintas: a primeira conversa é com o ator, isto é, com Assi Dayan; a segunda, com o personagem, isto é, com Ahmed.

Estas duas entrevistas se alternam segundo o esquema canônico da “montagem alternada”.

Pois bem, Assi, o filho de Moshe Dayan, *fala*. Ele é, de fato, um jovem culto, consciente. Ahmed – o personagem que ele interpreta –, ao contrário, *não fala*, pois é um jovem analfabeto, inocente, inconsciente.

A entrevista com Assi Dayan será, portanto, *falada*; a outra entrevista, que se alterna a esta, com Ahmed, será, por sua vez, *muda*.

Seguindo os discursos de Dayan como um pretexto, o filme se transformará, de quando em quando, numa pesquisa ou documentário sobre Israel: um estado industrializado, ou melhor, tecnicizado, muito civilizado, etc. Veremos sua fábricas, o modo como sua vida se organiza, os seus *kibutzim*, etc. etc. Mas ouviremos sobretudo as suas razões (aquelas do jovem Dayan, as de seu pai, as de Ben Gurion – e aquelas dos dissidentes). Estas razões tenderão acima de tudo a justificar o nacionalismo (ou sionismo) e conseqüentemente a guerra.

Seguindo o filão de Ahmed, teremos o pretexto para fazer um documentário sobre seu país “subdesenvolvido” (Egito ou Jordânia): para tanto, será suficiente seguir – sem palavras – alguns momentos da vida cotidiana do jovem nos tempos de paz. Veremos assim a aldeia camponesa e miserável, sua casa pobre, seu trabalho, seus amigos; sua prometida (que ele não conhece), a atmosfera política em que vive (o fanatismo político nasseriano). Portanto, ele também, não falando e não comentando, mas apenas se representando, responderá às mesmas perguntas às quais respondeu o jovem Dayan: por que o nacionalismo e por que a guerra?

As razões que Dayan dará falando e as razões que Ahmed dará em seu silêncio inconsciente serão equivalentes. Não poderá haver escolha entre as duas.

No final, o cadáver – ressuscitado apenas pelo tempo necessário para dar uma entrevista – voltará a se cobrir de suas horrendas feridas, de suas queimaduras atroz e se perderá novamente no irremediável silêncio da morte.

É esta conclusão que, além de exprimir uma dor inexprimível e puramente mostrada, fornecerá também o juízo moral do filme. Isto é, a condenação de todo nacionalismo – em qualquer de suas formas históricas – e da guerra – quaisquer que sejam as suas razões.

De fato, o jovem culto israelense e o jovem árabe analfabeto são uma mesma pessoa. Um mesmo rapaz morto, a quem ninguém mais poderá devolver a vida perdida por razões históricas cuja desconformidade em relação à eternidade não tem justificação alguma.

América do Sul

O episódio ambientado na América do sul (assim como aquele ambientado nos guetos dos Estados Unidos) é aquele que mais se aproxima de uma pesquisa ou de um reconhecimento de campo, fazendo da história que narra um verdadeiro e propriamente dito, simplicíssimo, rastro.

Esta história é a história de Che Guevara na Bolívia.

O pretexto narrativo deste episódio será uma “carta” do autor escrita para a mãe que ficou na Europa. Pretexto este que servirá para simplificar e humanizar o árduo, polêmico e desesperado tema da guerrilha, com a conseqüente tensão ideológica entre marxismo ortodoxo e castrismo.

Os reconhecimentos de campo tencionam verificar se a população camponesa e operária da América do Sul está preparada para uma revolução ou se ainda é politicamente imatura e incapaz de decisões que possam torná-la responsável pelo próprio destino.

A entrevista central do episódio será uma entrevista com Fidel Castro (e, na eventualidade em que tal entrevista se mostre impossível, uma leitura sintética de sua *Oração fúnebre por Che Guevara*). A vida de Che Guevara, como dissemos, especialmente sua última parte até a morte, será vista em cortes muitos rápidos e, enquanto nos outros episódios haverá um protagonista ator, aqui Che Guevara representará a si mesmo (através do uso muito sumário do material anteriormente coletado).

Guetos da América do Norte

O protagonista deste episódio também será um personagem histórico desaparecido recentemente (morto exatamente como ele mesmo previa): Malcolm X.

Neste caso, ele será interpretado por um ator, mas melhor do que ator, seria o caso de defini-lo como um demiurgo ou de falar em transferência. De fato, ao contrário do acontecido no episódio dos Países Árabes, no qual o jovem Dayan interpretava um jovem árabe, isto é, um personagem absolutamente diferente dele em sentido racial, social e humano – aqui o intérprete de Malcolm X poderia ser Cassius Clay ou Carmichael ou um outro líder do “poder negro”. Portanto, personagem e intérprete seriam, em termos raciais, sociais e humanos, quase perfeitamente análogos.

Seguindo o intérprete-guia, o episódio contará, sempre por pessoa interposta, a vida de Malcolm X (consulte-se sua Autobiografia) e, ao mesmo tempo, será um documentário sobre a vida dos negros na América e sobre aquilo que eles pensam de si mesmos. No caso específico, como agem no âmbito do “poder negro”, da “violência”, da “auto exclusão”, etc. A única cena narrada segundo o esquema típico de uma história cinematográfica será, neste episódio, a cena do assassinato de Malcolm X.

Anotações ao “Padre selvaggio”

As páginas que se seguem, embora se apresentem sob a forma de argumento, são na realidade um verdadeiro roteiro. Faltam apenas os textos dos diálogos.

No filme que farei sobre Padre selvaggio [Pai selvagem], tais diálogos não existirão (ou estarão reduzidos a algumas falas): de fato, toda a parte dialogada do filme pode ser abolida e substituída por entrevistas e pesquisas, que expressem os mesmos conceitos (ou seja, a dificuldade de um professor branco, racionalista e marxista de estabelecer uma relação com estudantes negros, de cultura irracionalista e camponesa e que, portanto, tendem a absorver dos educadores uma forma tranquilizadora de conformismo).

A entrevista-guia sobre estes problema seria uma entrevista com Sartre.

Esta entrevista retornaria durante o filme como um vínculo entre uma e outra das cenas indispensáveis

(filmadas com a essencialidade dos filmes mudos), nas quais serão representadas somente as ações e situações (a chegada do professor e o primeiro dia de escola; a primeira fuga do jovem negro protagonista; o encontro com jovens soldados brancos; as férias na aldeia natal; a batalha; a alusão ao ritual da antropofagia; a volta à escola; a solução do drama).

Anotações para o filme sobre a Índia

A ideia destas *Anotações para um poema do Terceiro Mundo* me veio quando filmava, na Índia, um documentário que tinha como tema os reconhecimentos de campo para um filme sobre esta história.

Filmando na Índia, percebi, de fato, a enorme vastidão dos argumentos possíveis para um filme sobre o Terceiro Mundo: por um lado, a Índia não parecia para mim um país “típico” do Terceiro Mundo (efetivamente, faltam algumas situações substanciais: por exemplo, uma oposição política verdadeiramente forte, e sobretudo original, e a não-violência de Gandhi ainda não sofreu a evolução que tende a empurrá-la para formas de contestação violenta); por outro lado, os outros problemas comuns a todo o Terceiro Mundo, têm na Índia proporções tão vastas e inapreensíveis que “reduzi-las” à duração de um filme normal parece uma empresa demasiadamente difícil.

Reduzirei, portanto, o filme indiano aos temas fundamentais da Religião e da Fome (ou seja, voltarei ao esquema original da história), negligenciando os outros, mas dramatizando estes dois temas fundamentais até a tensão máxima. De fato, reduzindo o filme a um episódio, serei obrigado a concentrar tudo sobre as quatro mortes: o pai que se entrega em pasto aos tigres, a mulher e os três filhos que morrem um a um de fome.

(1968)

* Tradução: Michele Palma

O OLHAR DE PASOLINI

De Accattone à Salò um olhar muito particular de um realizador que propõe a si mesmo e ao seu espectador um deslocamento de sua zona de conforto, para o encontro com o outro, que pode estar numa borgata, numa aldeia italiana ou até mesmo numa pequena cidade da África ou Ásia.



filmografia **PASOLINI**



DESAJUSTE SOCIAL (*Accattone*) | Itália, 1961, p&b, 116 min.

direção Pier Paolo Pasolini **roteiro** Pier Paolo Pasolini, com a colaboração de Sergio Citti nos diálogos | **assistência de direção** Bernardo Bertolucci | **direção de fotografia** Tonino Delli Colli | **montagem** Nino Baragli | **direção musical** Carlo Rustichelli | **música** Johann Sebastian Bach | **direção de arte** Flavio Mogherini | **produção** Alfredo Bini | **filmagens** abril a julho de 1961 **locações** Roma, Subiaco | **primeira exibição** 31 de agosto de 1961 no XXII Festival de Veneza. (Fora da Competição) | **prêmios** Primeiro prêmio no Festival de Karlovy Vary em 1962

elenco Franco Citti (Vittorio Cataldi, o Accattone, dublado por Paolo Ferrari), Franca Pasut (Stella), Silvana Corsini (Maddalena), Paola Guidi (Ascenza, dublada por Monica Vitti); Adriana Asti (Amore); Romolo Orazi (sócio de Accattone), Massimo Cacciafeste (cunhado de Accattone), Adriano Mazzelli (cliente de Amore), Francesco Orazi (um bronco), Mario Guerani (comissário), Stefano D'Arrigo (juiz). Enrico Fioravanti, Nino Russo, Emanuele Di Bari, Franco Marucci, Carlo Sardoni, Adriana Moneta, Polidor, Sergio Citti, Elsa Morante. 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 Fiovaranti, Tommaso Nuovo, Umberto Bevilacqua

sinopse Vittorio, mais conhecido por Accattone é um cafetão que vive na periferia pobre de Roma na década de 1960 vivendo dos rendimentos ganhos por sua prostituta Madalena. Quando ela é presa por perjúrio, Accattone perde a sua fonte de rendimento e, sem ninguém para sustentá-lo, começa o seu declínio.

MAMMA ROMA | Itália, 1962, p&b, 115 min.

direção Pier Paolo Pasolini | **roteiro** Pier Paolo Pasolini, com a colaboração de Sergio Citti nos diálogos | **assistência de direção** Carlo Di Carlo | **direção de fotografia** Tonino Delli Colli | **montagem** Nino Baragli | **direção musical** Carlo Rustichelli | **música** A. Vivaldi, Cherubini e Bixio | **direção de arte** Flavio Mogherini | **produção** Alfredo Bini | **filmagens** abril a junho de 1962 | **locações** Roma, Subiaco, Frascati, Guidonia | **primeira exibição** 31 de agosto de 1962 no XXIII Festival de Veneza | **prêmios** FICC (Federazione Italiana dei Circoli del Cinema) no Festival de Veneza de 1962

elenco Anna Magnani (Mamma Roma); Ettore Garofolo (Ettore); Franco Citti (Carmine); Silvana Corsini (Bruna); Luisa Orioli (Biancofiore); Paolo Volponi (padre); Luciano Gonini (Zaccarino); Vittorio La Paglia (Senhor Pellissier); Piero Morgia (Piero); Leandro Santarelli (Begalo); Emanuele di Bari (Gennarino); Antonio Spoletini (bombeiro); Nino Bionci (pintor); Roberto Venzi (vendedor); Nino Venzi (cliente); Maria Bernardini (esposa); Santino Citti (pai da esposa); 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

sinopse Para seus clientes ela é uma prostituta ordinária de Roma, mas para os seus amigos ela é conhecida como Mamma Roma, desafiada por sua condição social tenta o melhor para seu filho Ettore.

A RICOTA (*La ricotta*) | Itália-França, 1963, p&b e cor, 35 min.

Episódio do filme coletivo *Relações Humanas* (Ro.Go.Pa.G.), de Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini e Ugo Gregoretti

direção e roteiro Pier Paolo Pasolini | **assistência de direção** Sergio Citti, Carlo di Carlo | **direção de fotografia** Tonino Delli Colli | **montagem** Nino Baragli | **direção musical** Carlo Rustichelli | **direção de arte** Flavio Mogherini | **figurino** Danilo Donati | **produção** Alfredo Bini | **filmagens** outubro a novembro de 1962 | **locações** Subúrbios de Roma (Pratone dell'Acqua Santa, Arcquedotto romano) | **primeira exibição** 21 de fevereiro de 1963 em Milão **prêmios** Grolla d'oro de Melhor Direção em Saint Vicent 1964

elenco Orson Welles (director, dublado por Giorgio Bassani); Mario Cipriani (Stracci); Laura Betti (a diva); Edmonda Aldini (outra diva); Vittorio La Paglia (o jornalista de “Tegliesera”); Maria Bernardini (a atriz stripper); Rossana Di Rocco (a filha de Stracci), Tomas Milian, Ettore Garofolo, Lamberto Maggiorani, Alan Midgette, Giovanni Orgitano, Franca Pasut, Giuseppe Berlingeri, Andrea Barbato, Giuliana Calandra, Adele Cambria, Romano Costa, Elsa de'Giorgi, Carlotta Del Pezzo, Gaio Fratini, John Francis Lane, Robertino Ortensi, Leticia Paolozzi, Enzo Siciliano

sinopse Stracci, pobre e esfomeado, participa como figurante num filme dirigido por um marxista (Orson Welles) e rodado na periferia de Roma baseado na paixão de Cristo.

COMÍCIOS DE AMOR (*Comizi d'amore*) | Itália, 1964, p&b, 92 min.

direção, roteiro, entrevistas e comentários Pier Paolo Pasolini | **direção de fotografia** Mario Bernardo, Tonino Delli Colli | **montagem** Nino Baragli | **direção musical** Pier Paolo Pasolini | **narração** Lello Bersani **intervenções** Alberto Moravia, Cesare Musatti | **filmagens** março a novembro de 1963 | **locações** Nápoles, Palermo, Cefalù, Roma, Fiumicino, Milão, Florença, Viareggio, Bolonha, praias de Roma, praias da Calábria, aldeias da região de Reggio Emilia, Lido em Veneza, Catanzaro, Crotone e o jardim da casa de Pasolini | **primeira exibição** 27 de julho de 1965 no XVII Festival de Locarno

elenco (em ordem de aparição) Camilla Cederna, Oriana Fallaci, Adele Cambria, Peppino di Capri, time de futebol de Bolonha, Giuseppe Ungaretti, Antonella Lualdi, Graziella Granata, Ignazio Buttitta

sinopse Como nascem as crianças? O sexo é uma coisa natural? Você é livre para viver seus desejos? Essas e outras perguntas são o ponto de partida para Pasolini percorrer a Itália tentando saber o que os italianos pensam sobre o sexo, o casamento, a fidelidade, a prostituição e a normatividade.

A RAIVA (*La Rabbia*) | Itália, 1963, p&b, 53 min.

direção e roteiro Pier Paolo Pasolini | **assistência de direção** Carlo di Carlo | **comentários** Pier Paolo Pasolini, lidos por Giorgio Bassani (voz em poesia) e Renato Guttuso (voz em prosa) | **montagem** Pier Paolo Pasolini, Nino Baragli, Mario Serandrei **Música:** Canções da Revolução Cubana, Canções da Revolução Algeriana | **produtor** Gastone Ferranti | **período de montagem** janeiro a fevereiro de 1963 | **primeira exibição** 14 de abril de 1963

sinopse Por que é que a nossa vida é dominada pelo descontentamento, pela angústia, pelo medo da guerra? Eis a pergunta que Pasolini tenta responder usando apenas imagens de arquivo e uma narrativa de refinada poesia.

LOCAÇÕES NA PALESTINA PARA O EVANGELHO DE S. MATEUS

(*Sopraluoghi in Palestina per Il Vangelo Secondo Matteo*) | Itália, 1963, p&b, 52 min.

argumento, escolha da música e comentários Pier Paolo Pasolini **intervenções** Pier Paolo Pasolini, Don Andrea Carraro | **direção de fotografia** Aldo Pennelli, Otello Martelli, Domenico Cantatore | **direção musical** Pier Paolo Pasolini **música** Johann Sebastian Bach | **produtor** Alfredo Bini | **filmagens** junho a julho de 1963 | **locações** Tiberíades, Monte Tabor, Nazaré, Cafarnaum, Baram, Jerusalém, Bersabea, Belém, Damasco | **primeira exibição** 11 de julho de 1965 no Festival Dois Mundos em Spoleto

sinopse O filme apresenta a ideia inicial de Pasolini, na busca por locações em Israel e na Jordânia para O Evangelho Segundo São Mateus, posteriormente descartada por não encontrar os vestígios de uma determinada ancestralidade desejada.

O EVANGELHO SEGUNDO SÃO MATEUS (*Il Vangelo Secondo Matteo*)

Itália-França, 1964, p&b, 137 min.

direção, roteiro Pier Paolo Pasolini (baseado no texto original do Evangelho de Mateus) | **assistência de direção** Maurizio Lucidi | **direção de fotografia** Tonino Delli Colli | **montagem** Nino Baragli | **direção musical** Pier Paolo Pasolini | **música** Johann Sebastian Bach, W. A. Mozart, S. Prokofiev, A. Webern, Missa Luba congoleza e cantos revolucionários russos | **trilha sonora original** Luis Bacalov | **direção de arte** Luigi Scaccianoce | **figurino** Danilo Donati | **produtor** Alfredo Bini | **filmagens** abril a julho de 1964 | **locações** Orte, Montecavo, Tivoli, Potenza, Matera, Barile, Bari, Gioia del Colle, Massafra, Catanzaro, Crotona, Valle dell'Etna | **primeira exibição** 4 de setembro de 1964 no XXV Festival de Veneza | **prêmios** Grande Prêmio do Ofício Católico Internacional do Cinema (OCIC); Prêmio Especial do Júri no Festival de Veneza 1964; Prêmio Cineforum; Prêmio da Crítica Internacional; Nastro d'Argento Melhor Diretor 1965; recebeu três indicações ao Oscar

elenco Enrique Irazoqui (Jesus Cristo, dublado por Enrico Maria Salerno); Margherita Caruso (Maria jovem); Susanna Pasolini (Maria anciã); Marcello Morante (José); Mario Socrate (João Batista); Rodolfo Wilcock (Caifás); Alessandro Clerici (Pôncio Pilatos); Paola Tedesco (Salomé); Rossana Di Rocco (anjo); Renato Terra (fariseu); Eliseo Boschi (José de Arimatéia); Natalia Ginzburg (Maria da Betânia); Ninetto Davoli (pastor); Amerigo Bevilacqua (Herodes I); Francesco Leonetti (Herodes II); Franca Cupane (Herodíade); Settimo Di Porto (Pedro); Otello Sestili (Judas); Enzo Siciliano (Simão); Giorgio Agamhen (Felipe); Ferruccio Nuzzo (Mateus); Giacomo Morante (João); Alfonso Gatto (André); Guido Gerretani (Bartolomeu); Rosário Migale (Tomás); Luigi Barbini (Jacó de Zebedeu); Marcello Galdini (Jacó de Anfeu); Elio Spaziani (Tadeu)

sinopse Sensível representação da vida de Cristo, do nascimento à ressurreição, a partir do Evangelho de São Mateus.

A TERRA VISTA DA LUA (*La Terra Vista dalla Luna*) | Itália-França, 1966, cor, 31 min.

Terceiro episódio do filme coletivo *As Bruxas* (Le Streghe), de Mauro Bolognini, Vittorio De Sica, Pier Paolo Pasolini, Franco Rossi, Luchino Visconti

direção e roteiro Pier Paolo Pasolini | **assistência de direção** Sergio Citti | **direção de fotografia** Giuseppe Rotunno | **montagem** Nino Baragli | **direção de arte** Mario Garbuglia, Piero Poletto | **figurino** Piero Tosi | **trilha sonora original** Ennio Morricone | **esculturas** Pino Zac

elenco Totò (Ciancicato Miao), Ninetto Davoli (Baciù Miao), Silvana Magnano (Assurdina Cai), Mario Cipriani (pai), Laura Betti (turista), Luigi Leoni (esposa do turista) | **produção** Dino Di Laurentiis | **filmagens** novembro de 1966 | **locações** Roma, Ostia e Fiumicino | **primeira exibição** 23 de fevereiro de 1967 no XVII Festival de Berlim

sinopse Após a perda da esposa e mãe, pai e filho partem em busca de uma mulher para substituí-la, até conhecerem Assurdina, uma mulher surda e muda que trará grandes surpresas e ocupará o lugar deixado pela outra mulher.

GAVIÕES E PASSARINHOS (*Uccellacci e uccellini*) | Itália, 1966, p&b, 86 min.

direção e roteiro Pier Paolo Pasolini | **assistência de direção** Sergio Citti | **direção de fotografia** Tonino Delli Colli, Mario Bernardo | **montagem** Nino Baragli | **trilha sonora original** Ennio Morricone (música dos créditos iniciais, cantada por Domenico Modugno, foi escrita por Pier Paolo Pasolini. A música “Carmè Carmè” foi escrita e cantada por Totò) | **direção de arte** Luigi Scaccianoce | **figurino** Danilo Donati | **produção** Alfredo Bini | **filmagens** outubro a dezembro de 1965 | **locações** Roma, Fiumicino, Viterbo, Toscana, Assis | **primeira exibição** 13 de maio de 1966 Festival de Cannes | **prêmios** Menção Especial a Totò no XX Festival de Cannes; Nastro D'Argento de Melhor Tema Original a Pier Paolo Pasolini e de Melhor Protagonista a Totò

elenco Totò (Ingênuo Totò, Frei Ciccillo), Ninetto Davoli (Ingênuo Ninetto, Frei Ninetto), Femi Benussi (prostitute Luna), Francesco Leonetti (voz do Corvo), 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

sinopse Dois insólitos personagens caminham por uma longa estrada, pai e filho, acompanhados e orientados pelas ideias marxistas de um corvo, que acaba sendo devorado pelos dois.

ÉDIPO REI (*Edipo Re*) | Itália, 1967, cor, 104 min.

direção Pier Paolo Pasolini | **roteiro** Pier Paolo Pasolini, baseado na tragédia de Sófocles | **assistência de direção** Jean-Claude Biette | **direção de fotografia** Giuseppe Ruzzolini | **montagem** Nino Baragli | **direção musical** Pier Paolo Pasolini | **música** W. A. Mozart, Músicas do folclore popular Romeno e músicas tradicionais japonesas | **direção de arte** Luigi Scaccianoce figurino Danilo Donati | **produtor** Alfredo Bini | **filmagens** abril a julho de 1967 | **locações** Veneto, Baixa Lombardia, Sant'Angelo Lodigiano, Bolonha, Marrocos (It'ben Addu, Ouarzazate, Zagora) | **primeira exibição** 3 de setembro de 1967 no XXVII Festival de Veneza | **prêmios** Indicação ao Leão de Ouro no Festival de Veneza 1967; Prêmio CIDALC (Confédération Internationale pour la Diffusion des Arts et des Lettres par le Cinema) no Festival de Veneza 1967; Grolla D'Oro em Saint Vincent 1968; Nastro D'Argento de Melhor Produtor e Melhor Cenografia 1968; Prêmio de Melhor Filme de Língua Estrangeira Kinema Junpo 1970

elenco Silvana Magnano (Jocasta), Franco Citti (Édipo), Alida Valli (Merope), Carmelo Bene (Creonte), Julian Beck (Tirésias), Luciano Bartoli (Laio), Ahmed Belhachmi (Pólipo), Pier Paolo Pasolini (Alto Sacerdote), Giandomenico Davoli (pastor), Ninetto Davoli (Anghelos). Outros: Francesco Leonetti, Jean-Claude Biette, Ivan Scratuglia

sinopse Édipo, herdeiro do trono de Tebas, foi abandonado ao nascer em um deserto, por conta de uma previsão do Oráculo anunciando que o menino seria responsável pela morte de seu pai e se deitaria com sua mãe.

A SEQUÊNCIA DA FLOR DE PAPEL (*La Sequenza del Fiore di Carta*)

Itália-França, 1968, cor, 10 min.

Terceiro episódio do filme coletivo Amor e Raiva (Amore e Rabbia), de Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Carlo Lizzani, Pier Paolo Pasolini

direção e roteiro Pier Paolo Pasolini | **assistência de direção** Maurizio Ponzi, Franco Brocani | **direção de fotografia** Giuseppe Ruzzolini | **montagem** Nino Baragli | **direção musical** Pier Paolo Pasolini Música: J. S. Bach | **música original** Giovanni Fusco | **produtor** Carlo Lizzani | **filmagens** verão de 1968 | **locações** Roma | **primeira exibição** 30 de maio de 1969 em Roma

elenco Ninetto Davoli (Ricetto), Rochelle Barbieri (garota), Bernardo Bertolucci (voz de Deus), Graziella Chiarocossi, Pier Paolo Pasolini, Aldo Puglisi

sinopse Um personagem caminha indiferente pela Via Nazionale em meio à guerras, desigualdades e conflitos, e por isso recebe a punição divina.

O QUE SÃO AS NUVENS? (*Che Cosa Sono le Nuvole?*) | Itália, 1967, cor, 22 min.

Terceiro episódio do filme coletivo Capriccio all'italiana, de Mauro Bolognini, Mario Monicelli, Pier Paolo Pasolini, Steno, Pino Zac e Franco Rossi (não creditado)

direção e roteiro Pier Paolo Pasolini | **assistência de direção** Sergio Citti | **direção de fotografia** Tonino Delli Colli | **montagem** Nino Baragli | **música original** “Che cosa sono le nuvole?” de Domenico Modugno e Pier Paolo Pasolini, cantada por Modugno na abertura do filme | **direção de arte e figurino** Jurgen Henze | **produtor** Dino Di Laurentiis | **filmagens** fevereiro a março de 1967 | **locações** Arredores de Roma | **primeira exibição** 14 de junho de 1968

elenco Totò (Jago), Ninetto Davoli (Otelo), Laura Betti (Desdemôna), Franco Franchi (Cássio), Ciccio Ingrassia (Rodrigo), Adriana Asti (Bianca), Francesco Leonetti (marionetista), Domenico Modugno (lixeiro), Carlo Pisacane (Branzio). Outros: Luigi Barbini, Mario Cipriani, Piero Morgia, Remo Foglino

sinopse Uma representação de Othelo, de Shakespeare, feita por marionetes, protagonizadas por Totó e Ninetto, encontram um surpreendente desfecho ao se apresentarem para um grupo do proletariado.

NOTAS PARA UM FILME SOBRE A ÍNDIA (*Appunti per un film sull'India*)

Itália, 1968, p&b, 34 min.

direção, roteiro, fotografia e comentário Pier Paolo Pasolini com a colaboração de Gianni Barcelloni Corte | **montagem** Jenner Menghi | **produção** RAI (Radiotelevisione italiana); Gianni Barcelloni Corte, BBG Cinematográfica | **filmagens** dezembro de 1967 a janeiro de 1968 | **locações** Bombaim (Maharashtra), Nova Délhi, Rajastão (Uttar Pradesh) | **primeira exibição** 5 de julho de 1968 na RAI e 18 de agosto de 1968 no XXIX Festival de Veneza

sinopse Pasolini faz uma espécie de diário sobre um possível filme a ser rodado na Índia, partindo de uma parábola envolvendo a família de um Marajá e um tigre morto de fome.

TEOREMA (*Teorema*) | Itália, 1968, cor, 98 min.

direção e roteiro Pier Paolo Pasolini | **assistência de direção** Sergio Citti | **direção de fotografia** Giuseppe Ruzzolini | **montagem** Nino Baragli | **direção musical** Pier Paolo Pasolini | **música** W. A. Mozart | **trilha sonora original** Ennio Morricone | **direção de arte** Luciano Puccini | **figurino** Marcella Di Marchis | **produtores** Franco Rossellini, Manolo Bolognini | **filmagens** março a maio de 1968 | **locações** Milão, Lainate, Cascina Torre Bianca, Roma, Valle dell'Etna. | **primeira exibição** 4 de setembro de 1968 no XXIX Festival de Veneza | **prêmios** Grande Prêmio do Ofício Católico Internacional do Cinema (OCIC), Coppa Volpi de Melhor Interpretação Feminina para Laura Betti e Navicella D'Oro no Festival de Veneza 1968

elenco Silvana Mangano (a mãe Lúcia); Terence Stamp (o hóspede), Andrès José Cruz Soublette (o filho Pietro), Anne Wiazemsky (a filha Odetta), Massimo Girotti (o patriarca Paolo), Laura Betti (a criada Emilia), Adele Cambria (a outra criada), Ninetto Davoli (o carteiro Angelino), Susanna Pasolini (a velha camponesa), Luigi Barbini (o rapaz da estação), Carlo De Mejo (outro rapaz), Cesare Garboli (entrevistador do prólogo), Alfonso Gatto (o médico), Ivan Scratuglia

sinopse A vida de uma rica família burguesa é totalmente modificada por um misterioso visitante (Terence Stamp), que seduz a empregada, o filho, a mãe, a filha e, por último, o pai. Após sua saída ninguém da família consegue continuar vivendo da mesma forma.

MEDÉIA (*Medea*) | Itália-França-Alemanha, 1969, cor, 110 min.

direção e roteiro Pier Paolo Pasolini (baseado na tragédia de Eurípedes) | **assistência de direção** Sergio Citti | **direção de fotografia** Ennio Guarnieri | **montagem** Nino Baragli | **direção musical** Pier Paolo Pasolini com a colaboração de Elsa Morante | **música** Música Sacra Japonesa e Cantos de Amor Iranianos | **direção de arte** Dante Ferretti | **figurino** Piero Tosi | **produtores** Franco Rossellini, Marina Cicogna | **filmagens** maio a agosto de 1969 | **locações** Turquia (Uçhisar, Göreme, Çavusin), Síria (Aleppo), Pisa, Marechiaro di Anzio, Laguna di Grado, Viterbo | **primeira exibição** 27 de dezembro de 1969 em Milão

elenco Maria Callas (Medéia), Laurent Terzieff (Centauro), Massimo Girotti (Creonte), Giuseppe Gentile (Jasão). Outros: Margareth Clementi, Sergio Tramonti, Anna Maria Chio

sinopse Maria Callas vive a feiticeira Medéia, que mata o próprio irmão para fugir com o amado Jasão, que roubara o velocino de ouro. Anos mais tarde, Jasão a abandona, para se casar com a jovem e bela filha do Rei Creonte. Indignada, Medéia planeja uma terrível vingança contra Jasão.

ANOTAÇÕES PARA UMA ORÉSTIA AFRICANA (*Appunti per un'Orestiade Africana*)

Itália, 1969, p&b, 73 min.

direção e roteiro Pier Paolo Pasolini | **direção de fotografia** Pier Paolo Pasolini, Giorgio Pelloni, Mario Bagnato, Emore Galeassi | **montagem** Cleofe Conversi | **música original** Gato Barbieri | **produtor** Gian Vittorio Baldi | **filmagens** dezembro de 1968 a fevereiro de 1969 | **locações** Uganda, Tanzânia, Lago de Tanganika | **primeira exibição** 1 de setembro de 1973, Veneza

sinopse Após a tentativa fracassada de fazer uma adaptação de Ésquilo na África com atores africanos, Pasolini decide reunir o material gravado e fazer um documentário sobre o processo do filme.

POCILGA (*Porcile*) | Itália-França, 1969, cor, 98 min.

direção, roteiro: Pier Paolo Pasolini | **assistência de direção:** Sergio Citti, Fabio Garriba | **direção de fotografia:** Armando Nannuzi, Tonino Delli Colli e Giuseppe Ruzzolini | **montagem** Nino Baragli | **figurino** Danilo Donati | **trilha sonora original** Benedetto Ghiglia | **música** Horst Wessel Lied, canto de marcha das tropas de choque nazistas | **produção** Gianni Barcelloni Corte e Gian Vittorio Baldi | **filmagens** novembro de 1968 a fevereiro de 1969 | **locações** Vale do Etna, Catânia, Roma, Verona, Stra, Villa Pisani | **primeira exibição** 30 de agosto de 1969 no XXX Festival de Veneza

elenco Episódio renascentista: Pierre Clementi (primeiro canibal), Franco Citti (segundo canibal), Luigi Barbini (soldado), Ninetto Davoli (Maracchione, a testemunha), Sergio Elia (criado); Episódio alemão: Jean-Pierre Léaud (Julian), Alberto Lionello (o industrial Senhor Klotz, pai de Julian), Margherita Lozano (Senhora Klotz, dublada por Laura Betti), Anne Wiazemsky (Ida), Ugo Tognazzi (Herdhitze, o industrial rival), Marco Ferreri (Hans Günther, dublado por Mario Missiroli)

sinopse A partir de duas histórias paralelas, uma no século XVI apresentando um grupo de canibais, outra na Alemanha pós-moderna, envolvendo um industrial e sua família, Pasolini traça um retrato metafórico nada alentador da degradação humana alastrada pela sociedade de consumo.

DECAMERON (*Il Decameron*) | Itália-França-Alemanha, 1971, cor, 110 min.

direção e roteiro Pier Paolo Pasolini (Baseado no Decameron de Giovanni Boccaccio) | **assistência de direção** Sergio Citti, Umberto Angelucci | **direção de fotografia** Tonino Delli Colli | **montagem** Nino Baragli, Tatiana Casini Morigi | **direção musical** Ennio Morricone, Pier Paolo Pasolini | **música** Cantos de lavadeiras de Vomero e cantos populares napolitanos antigos e modernos | **direção de arte** Dante Ferretti | **figurino** Danilo Donati | **produtores** Alberto Grimaldi, Franco Rossellini | **filmagens** setembro a outubro de 1970 | **locações** Nápoles, Amalfi, Vesúvio, Ravello, Sorrento, Caserta, arredores de Roma e Viterbo, Nepi, Bolzano, Bressanone, Iêmen (Sana'a), França (Vale do Loire) | **primeira exibição** 29 de junho de 1971 no XXI Festival de Berlim | **prêmios** Urso de Prata no Festival de Berlim 1971

elenco Franco Citti (Cepparello, Ciappelletto), Ninetto Davoli (Andreuccio de Perugia), Jovan Jovanovic (rústico), Angela Luce (Peronella), Pier Paolo Pasolini (discípulo de Giotto), Giuseppe Zigaina (frade), Vincenzo Amato (Masetto da Lamporecchio), Guido Alberti (rico mercador), Gianni Rizzo (frade superior), Elisabetta Genovese (Caterina), Silvana Magnano (Nossa Senhora)

sinopse O primeiro filme da Trilogia da Vida, apresenta um divertido e sensual quadro da Idade Média através de episódios extraídos da obra de Boccaccio.

OS CONTOS DE CANTERBURY (*I Racconti di Canterbury*) | Itália-França, 1972, cor, 110 min.

direção e roteiro Pier Paolo Pasolini (Baseada em The Canterbury Tales de Geoffrey Chaucer) | **assistência de direção** Sergio Citti e Umberto Angelucci | **direção de fotografia** Tonino Delli Colli | **montagem** Nino Baragli | **direção musical** Pier Paolo Pasolini com a colaboração de Ennio Morricone | **direção de arte** Dante Ferretti | **figurino** Danilo Donati | **produtor** Alberto Grimaldi | **filmagens** setembro a novembro 1971 | **locações** Saffa Palatino, Roma, Etna (Itália); Canterbury, Abadia de Battle, Warwick, Maidstone, Cambridge, Bath, Hastings, Lavenham, Rolvenden (Inglaterra) | **primeira exibição** 2 de julho de 1972 no XXII Festival de Berlim | **prêmios** Urso de Ouro no Festival de Berlim 1972

elenco Hugh Griffith (Sir January), Laura Betti (mulher de Bath), Ninetto Davoli (Perkin, o bufão), Franco Citti (Diabo), Alan Webb (velho), Josephine Chaplin (May), Pier Paolo Pasolini (Geoffrey Chaucer)

sinopse Segunda parte da trilogia da vida. Celebração bem humorada do sexo, baseado nos contos eróticos de Geoffrey Chaucer, escritos no século XIV.

AS MURALHAS DE SANA'A (*Le Mura di Sana'a*) | Itália, 1971-1974, cor, 13 min.

direção, comentários e narração Pier Paolo Pasolini | **direção de fotografia** Tonino Delli Colli | **montagem** Tatiana Casini Morigi | **produtor** Franco Rossellini | **filmagens** 18 de outubro de 1970 e outono de 1973 | **locações** Iêmen (Sana'a e Adramaut) e Itália (Orte) | **primeira exibição** 20 de junho de 1974 em Milão

sinopse Pasolini analisa a arquitetura da cidade de Sanaa para propor uma reflexão sobre os ideais de desenvolvimento, modernidade e civilização.

AS MIL E UMA NOITES (*Il Fiore delle Mille e una Notte*) | Itália-França, 1974, cor, 129 min.

direção Pier Paolo Pasolini | **roteiro** Pier Paolo Pasolini com a colaboração de Dacia Maraini (baseado nos contos das Mil e uma Noites) | **assistência de direção** Umberto Angelucci, Peter Shepherd | **direção de fotografia** Giuseppe Ruzzolini | **montagem** Nino Baragli, Tatiana Casini Morigi | **direção musical** Ennio Morricone | **direção de arte** Dante Ferretti | **figurino** Danilo Donati | **produtor** Alberto Grimaldi | **filmagens** março a maio de 1973 | **locações** Nepal, Índia, Etiópia, Iêmen e Irã | **primeira exibição** 20 de maio de 1974 no Festival de Cannes

elenco Ninetto Davoli (Aziz), Tessa Bouché (Aziza), Franco Citti (gênio), Ines Pellegrini (Zumurrud), Franco Merli (Nur-el-Din). Outros: Abadit Ghidei, Giana Idris, Alberto Argentino, Francesco Paolo Governale, Salvatore Sapienza, Fessazion Gherentiel

sinopse Capítulo final da trilogia da vida, baseada nos contos das Mil e uma Noites. Seguindo seu caminho através todas as histórias está o jovem Nur-el-Din, que é iniciado no sexo por sua escrava Zumurrud.

SALÒ OU OS 120 DIAS DE SODOMA (*Salò o Le 120 Giornate di Sodoma*)

Itália-França, 1975, cor, 116 min.

direção Pier Paolo Pasolini | **roteiro** Pier Paolo Pasolini (baseado no romance Os 120 Dias de Sodoma, do Marquês de Sade) com a colaboração de Sergio Citti e Pupi Avati | **assistência de direção** Umberto Angelucci | **direção de fotografia** Tonino Delli Colli | **montagem** Nino Baragli, Tatiana Casini Morigi | **direção musical** Pier Paolo Pasolini | **supervisão musical** Ennio Morricone | **direção de arte** Dante Ferretti | **figurino** Danilo Donati | **produtores** Alberto Grimaldi | **filmagens** março a maio de 1975 | **locações** Salò, Mantova, Gardelletta, Bologna, Cine Città | **primeira exibição** 22 de novembro de 1975 no I Festival de Paris

elenco Paolo Bonacelli (Duque de Blangis), Uberto Paolo Quintavalle (Juiz), Giorgio Cataldi (Bispo, dublado por Giorgio Caproni), Aldo Valletti (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, 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 Patrino, Guido Galletti, Efsio Erzi, Claudio Troccoli, Fabrizio Menichini, Maurizio Valaguzza, Ezio Manni, Anna Maria Dossena, Anna Recchimizzi, Paola Pieracci, Carla Terlizzi, Ines Pellegrini

sinopse Tendo por metáfora a obra de Sade e a República de Saló, Pasolini apresenta sua escatológica visão sobre o poder, a sexualidade, o conformismo e a juventude italiana dos anos 1970.



O OLHAR SOBRE PASOLINI

Sempre quando alguém se desloca provoca consideráveis movimentos ao seu redor, na maior parte das vezes, contrários, atraindo pra si os olhares e a revolta de quem se recusa a ser afetado. São breves documentários reveladores de atos e pensamentos poéticos e políticos de Pasolini e suas consequentes reações na sociedade italiana e no mundo da literatura e do cinema.

A futura memória (*A futura memoria*)

Itália, 1985, cor, 115 minutos

Direção: Ivo Barnabò Micheli | **Fotografia:** Luigi Verga, Eva Piccoli e Giuseppe Schifano | **Montagem:** Valeria Altobelli **Produtor:** Antea Chantal | **Sinopse:** Documentário biográfico sobre a vida e a obra do poeta Pier Paolo Pasolini.

Pasolini próximo nosso (*Pasolini prossimo nostro*)

Itália-França, 2006, cor, 63 minutos

Direção: Giuseppe Bertolucci | **Fotografia:** Deborah Imogen Beer | **Montagem:** Federica Lang | **Produtor:** Angelo S. Draichio

Sinopse: Pasolini permite que uma equipe pequena liderada pelo jornalista Gideon Bachmann, penetre no set de Salò para colher imagens inéditas e um depoimento particular do diretor.

Via Pasolini (*Via Pasolini*)

Itália, 2005, cor, 70 minutos

Direção: Igor Skofic | **Montagem:** Michele Ventrone

Sinopse: Fragmentos da vida através de imagens e reportagens capturadas pela TV italiana.

Pasolini um delito italiano (*Pasolini un delitto italiano*)

Itália, 1995, cor, 100 minutos

Direção: Marco Túlio Giordana | **Fotografia:** Franco Lecca | **Montagem:** Cecilia Zanuso | **Música:** Ennio Morricone | **Produtor:** Claudio Bonivento, Vittorio Cecchi, Jean-François Lepetit

Elenco: Carlo De Filippi, Nicoletta Braschi, Graziella Chiarcossi, Toni Bertorelli, Andrea Occhipinti, Furio Colombo, Antonio Pelosi, Rosa Pianeta, Maria Pelosi, Giulio Scarpati, Nino Marazzita, Francesco Siciliano, Biagio Pelligra, Umberto Orsini, Krum De Nicola, Adolfo De Stefanis, Claudio Amendola, Enzo Marcelli, Antonio Petrocelli, Tommaso Spaltro, Ivano Marescotti, Claudio Bigagli, Guido Calvi, Antonello Fassari, Rocco Mangia, Massimo De Francovich

Sinopse: A história começa com a prisão de Giuseppe Pelosi, um jovem garoto de programa de 17 anos, acusado de matar Pasolini. Porém, o que aparece durante o processo de investigação pode inverter o caso e revelar algo muito maior do que um crime passional

A voz de Pasolini (*La voce di Pasolini*)

Itália, 2005, cor, 60 minutos

Direção: Matteo Cerami

Sinopse: Toni Servillo lê trechos de poemas, ensaios e entrevistas de Pier Paolo Pasolini, combinando imagens de arquivo e fragmentos de filmes que nunca foram feitos.



OUTROS OLHARES

Quando os movimentos geram reações e adesões do outro lado do Atlântico, encontrando em alguns brasileiros um certo afeto e alento inspirador.

Tatuagem

Brasil, 2013, cor, 110 minutos

Direção e roteiro: Hilton Lacerda | **Fotografia:** Ivo Lopes Araújo | **Montagem:** Mair Tavares | **Produtor:** Nara Aragão, João Vieira Jr.

Elenco: Irandhir Santos, Jesuíta Barbosa, Maria de Jesus Baccarelli, Ariclenes Barroso, Ana, Georgina Castro, Deyvid Queiroz de Moraes, Auriceia Fraga, Rodrigo García, Johnny Hooker, Nash Laila, Soia Lira, Sylvia Prado, Sílvio Restiffe.

Sinopse: Enquanto o golpe militar que agrediu o Brasil em 1964 começa a oscilar, seguimos um romance envolvendo um soldado de 18 anos e um líder cultural de um cabaré anarquista, retratando os conflitos e as reflexões de uma geração inteira observado a partir de uma perspectiva marginal. Através do ponto de vista da exceção.

Orgia ou o homem que deu cria

Brasil, 1970, cor, 90 minutos

Direção: João Silvério Trevisan | **Roteiro:** Sebastião Milaré e João Silvério Trevisan | **Fotografia:** Carlos Reichenbach | **Música:** Ibanez de Carvalho | **Montagem:** João Batista de Andrade | **Produtor:** João Silvério Trevisan

Elenco: Fernando Benini, Jean-Claude Bernardet, Marcelino Buru, Ozualdo Ribeiro Candeias, Sérgio Couto, José Fernandes, Jairo Ferreira, José Gaspar, Marisa Leone, Cláudio Mamberti, Sebastião Milaré, Neusa Molton, Pedro Paulo Rangel, Zenaider Rios, Janira Santiago, Antônio Vasconcelos

Sinopse: Um homem do interior mata o pai e vai para a cidade grande. Em seu caminho, ele encontra os mais bizarros e alegóricos tipos: um ladrão, uma drag queen que pensa que é Carmen Miranda, um rei negro, um anjo negro caído, um padre, duas prostitutas, entre outros personagens.

Contestação

Brasil, 1969, cor, 12 minutos

Direção: João Silvério Trevisan

Sinopse: O filme é uma colagem de imagens de jornais, impressos e televisivos que trazem imagens de confrontos de jovens com a polícia de diversos países, contextualizando o auge do período da contracultura mundial.

Dramática

Brasil, 2005, cor, 20 minutos

Direção: Ava Rocha | **Fotografia:** Pedro Urano | **Montagem:** Eryk Rocha | **Produtor:** Maria Flor Brazil

Elenco: Cristiano Lima, Godofredo Quincas, Simone Spoladore.

Sinopse: Inspirado livremente no poema Hierarquia (1970), de Pier Paolo Pasolini, que lança sua visão sobre o Brasil daquela época, o filme retoma e confronta a realidade híbrida de um país em ebulição, suas tensões dramáticas, a partir das experiências radicais.

A idade da terra

Brasil, 1980, cor, 160 minutos

Direção e roteiro: Glauber Rocha | **Fotografia:** Roberto Pires, Pedro de Moraes | **Montagem:** Carlos Cox, Raul Soares, Ricardo Miranda | **Produtor:** Glauber Rocha

Elenco: Ana Maria Magalhães, Antonio Pitanga, Danusa Leão, Geraldo Del Rey, Jece Valadão, Maurício do Valle, Norma Bengell, Tarcísio Meira

Sinopse: O filme mostra um Cristo-Pescador, o Cristo interpretado por Jece Valadão; um Cristo-Negro, interpretado por Antônio Pitanga; mostra o Cristo que é o conquistador português, Dom Sebastião, interpretado por Tarcísio Meira; e mostra o Cristo Guerreiro-Ogum de Lampião, interpretado pelo Geraldo Del Rey. Quer dizer, os quatro Cavaleiros do Apocalipse que ressuscitam o Cristo no Terceiro Mundo, recontando o mito através dos quatro Evangelistas: Mateus, Marcos, Lucas e João.





Laura Betti¹

Lembro e sei de um dia muito distante em que, entre tanta gente que não recordo e não sei, entrou em minha casa um homem pálido, tenso, fe chado numa dor misteriosa, antiga; os lábios finos barrados para afastar as palavras, o sorriso; as mãos pacientes de arte são. Cheirava a pão e a primula. O pão era a dor, a primula, o amor.

Recordo, então, de ter decidido que aquele homem era meu homem.

E depois recordo de ter decidido me apossar do pão, cortá-lo na metade e colocar no meio risadas fortes, robustas, soberbas, boas.

Decidi também, sem medo, mergulhar nas primulas.

Recordo e sei que aquele homem que era um homem, tornou-se meu homem. E o meu homem escondia atrás dos óculos escuros a ânsia da descoberta de um possível, trêmulo pedido de amor não recusado, não brutalizado, não roubado. Aprendi, portanto, a caminhar na ponta dos pés para não quebrar o silêncio que acompanha o gesto de amor, para não fazê-lo fugir no escuro. Lentamente, começou a ter confiança e aventurou-se até a cheirar minha mão e pouco a pouco a comer a cenoura, o açúcar. E foi assim que nos tornamos “juntos”, sós.

Recordo e sei, portanto, que comecei a viver uma vida finalmente difícil. Uma vida com a poesia que penetrava em cada canto secreto de minha casa, do meu crescer, do meu vir a ser. E do meu rosar, do meu chutar, do meu proteger, do meu ameaçar, do meu cercar meu homem – que ninguém aceitava entre os “homens” – com uma rede de proteção colorida, enfeitada de coisas boas de descobrir e de viver e de sol. Uma rede com buracos largos atrás dos quais estavam à espreita bestas negras, olhos acesos de crianças calabresas ou sicilianas travestidas de gente bem, templos sem fé fervilhantes de mercadorias negras, automóveis negros, praias negras, jornais negros. Estes mortos-vivos estavam agarrados à rede colorida e cheia de sol e minha função consistia em costurar os buracos quando ficavam largos demais.

Costurava sempre, quase todos os dias.

1. Texto extraído da introdução do livro “Pasolini : cronaca giudiziaria, persecuzione, morte”, Milão, Garzanti, 1977

Recordo e sei exatamente que um dia perdi a linha e a agulha. Tinham sido roubados e eu não tinha mais forças para comprar outra agulha e outra linha. Ao redor, tudo era negro. E quanto mais negro era ao redor, mais a nossa pequena, louca ilha estava imersa no sol, no tecer, no construir, na soberba certeza de que uma vida programada por tantas e tantas atividades criativas não podia deixar de ser inviolável, sagrada.

Depois houve, ao contrário, um dia em que o sol se manchou de sangue e todos os dias, desde então, passaram a se chamar 2-11-75.

Naquele dia, tripliquei meu corpo para proteger e acompanhar o grito quebrado, infinito de uma primula esmigalhada, de uma menina serrada em dois, três, mil pedaços; uma menina que tinha dentro da barriga, quente, um poeta serrado em dois, três, mil pedaços mantidos juntos por um cordão umbilical de aço, cruciantemente indestrutível.

De mim não recordo, não sei. Depois, num dos muitos dias intitulados 2.11.75, trouxeram-me o corpo do meu homem, que estenderam sobre minha mesa onde outrora havia sempre alimentos prontos para sua alegre voracidade. Este corpo estava, justamente, em pedaços, dilacerado, devorado. Colocaram em minha mão a agulha e linha para ensinar-me a costurá-lo.

Foi assim que comecei a me obrigar a viver uma vida orfã e cega e sem pão e sem primula.

Às cegas comecei a procurar meu homem aqui e ali, em silêncio, como os bichos.

Depois, procurando por ele, comecei a descobrir o como e o porquê de “nós” e o como e o porquê de “eles”.

Compreendi finalmente que para matar “eles” deveria enfiar dentro de mim, costurado, o meu homem, para que

pudesse me falar em segredo e me explicar.

Foi por isso que decidi – junto com ele, como sempre – não aceitar, desobedecer, dar escândalo; denunciar o que pode acontecer com um homem limpo “num país horriavelmente sujo”.

E comecei a recolher todas as condenações à morte decretadas contra ele com a concordância das direitas negras e das esquerdas negras que estavam atrás da rede, entre os mortos-vivos.

Vi e entendi como Emilia, a serva de Teorema, podia ver e entender.

Pasolini e as cinzas da política

Anton Giulio Mancino

“e agora, dividido
– contigo – o mundo; não parece objeto
de rancor e quase de místico
desprezo, esta parte dele que tem o poder?”
Pasolini, *Le Ceneri di Gramsci*, III, 41-44

Indubitavelmente a relação de Pasolini com a política é complexa e não resolvida. Não é por acaso que a política em sentido lato, entrelaçando-se com a dimensão privada, ocupa um lugar de destaque cada vez mais consciente em seus ensaios e textos poéticos, narrativos, cinematográficos, teatrais. Em particular, a partir da coletânea de versos *As cinzas de Gramsci* (1957) até o filme *Gaviões e Passarinhos* (1966), onde se destacam as figuras dos líderes comunistas defuntos, o fundador do partido Antonio Gramsci e o secretário Palmiro Togliatti. O nó “político” torna-se, enfim, inelutável, urgente, desmedidamente soturno nos *Scritti corsari* [Escritos corsários] (1975) e nas *Lettere luterane* [Cartas luteranas] (1976), exemplares únicos de “jornalismo militante antagonista da ordem constituída e fundado no excesso como momento de revelação, desmistificação e de recusa mais eficaz e fecunda (dessa vez) do que qualquer posição política poderia ser”.¹ Esta abordagem da realidade, que por extensão e necessária exemplificação definimos como “política”, assume aqui, com frequência, tons apocalípticos e intransigentes, especialmente quando o autor pretende entrelaçar a reflexão sobre as ideologias e a história, o papel desempenhado pelos principais partidos de massa da Itália, a Democracia Cristã (Dc) e o Partido Comunista (Pci), a imagem inquietante dos poderes fortes, desde o grupo governamental comandado pelos democratas-cristãos até os poderes ocultos que acompanham o proverbial “desaparecimento dos vagalumes”.² Ora no fundo, ora dramaticamente em primeiro plano, encontramos cada vez mais

1. G. C. Ferretti, *Sedici anni di ricordi 1959-1975*, in F. Colombo, G. C. Ferretti, *L'ultima intervista di Pasolini*, Avagliano, Roma, 2005, p. 15. De Ferretti cfr. também *Pasolini: l'universo orrendo*, Editori Riuniti, Roma, 1976.

2. Cfr. P. P. Pasolini, *Il vuoto del potere*, “Corriere della Sera”, 1º de fevereiro de 1975, em seguida com o título *L'articolo delle lucciole* in Id., *Scritti corsari*, Garzanti, Milão, 1975; 2001, pp. 128-134.

acentuada, a denúncia de um modelo degenerado de sociedade, com a cumplicidade não somente das imagens emblemáticas e epifânicas do “Palácio” e do “Processo”,³ ou a exigência de impugnação de toda uma classe dirigente política e intelectual (que, inesperadamente pronta para novos compromissos de cúpula, demonstra ter perdido definitivamente o contato com um presente marcado por mudanças profundas). A alarmante mutação “antropológica” nacional – segundo Pasolini – excede até as graves responsabilidades próprias do grupo político, investe contra tudo e todos: estende-se além da luta de classes, do confronto entre padrinhos e servos de outra, vítimas e carrascos. O contexto em que se inserem as análises severas e desconcertantes de Pasolini coloca em causa o desenvolvimento capitalista que envolveu a Itália desde a segunda metade dos anos 1950 até os anos 1960 e 1970, atingindo níveis de alerta exasperantes no clima de massacres e golpes inaugurado pela chamada “estratégia da tensão”. Depois dos anos terríveis da Segunda Guerra Mundial, da resistência dos *partigiani*, do Fascismo e do Antifascismo, ainda mais insidiosa, dissimulada e perigosa se revela a partida subterrânea e muitas vezes invisível da Guerra Fria. A contribuição de Pasolini, em particular àquela “política”, é mais facilmente compreendida no quadro de uma época marcada pela disputa ideológica sobre qualquer questão, mesmo as de menor importância, onde o inimigo tem aparências insuspeitáveis, amigáveis, “banais” como o próprio mal contemporâneo analisado por Hannah Arendt.⁴ Estas aparências, à primeira vista inofensivas e cordiais, são por isso mesmo ainda mais sinistras em relação ao passado recente de uma nação como

3. Cfr. P. P. Pasolini, *Fuori dal Palazzo*, “Corriere della Sera”, 1º de agosto de 1975; *Bisognerebbe processare i gerarchi DC*, “Corriere della Sera”, 28 de agosto de 1975; *Il Processo*, “Corriere della Sera”, 24 de agosto de 1975; *Risposte*, “Corriere della Sera”, 9 setembro de 1975; *La sua intervista conferma che ci vuole il processo*, 11 de setembro de 1975; *Processo anche a Donat Cattin*, “Corriere della Sera”, 19 de novembro de 1975; *Perché il processo*, “Corriere della Sera”, 28 de setembro de 1975, depois in Id., *Lettere luterane*, Garzanti, Milão, 1976, pp. 105-111, 121-167.

4. Cfr. H. Arendt, *Eichmann in Jerusalém. A Report on the Banality of Evil*, Penguin, Nova York, 1963.

a Itália, marcada pelo sangue e pelo nazifascismo. Eis o que Pasolini diz a este respeito, em sua última entrevista, dada ao jornalista Furio Colombo no mesmo dia em que seria assassinado:

Quando você está com a cara espremida contra aquela hora, aquele minuto da história, escolher é sempre uma tragédia. Mas convenhamos que era mais simples. O homem normal consegue, com a ajuda da coragem e da consciência, afastar o fascista de Salò, o nazista da SS até de sua vida interior (onde a revolução sempre começa). Mas agora não. Alguém vem a seu encontro vestido de amigo, é gentil, correto, e “colabora” (na televisão, digamos) seja para ganhar a vida, seja porque afinal não é nenhum crime. O outro – ou os outros, os grupos – vêm a seu encontro ou em cima de você com suas chantagens ideológicas, com suas advertências, seus sermões, seus anatemas e você sente que também são ameaças. Desfilam com bandeiras e *slogans*, mas o que os separa do “poder”?⁵

Em suma, uma época em que predomina o confronto automático, de contornos às vezes até banais e insuspeitáveis, mas em substância, extremamente violento e sem exclusão de nenhum golpe. E do qual Pasolini, com sua vida privada até demasiada sob os olhos de todos, foi um alvo, desde 1950, quando foi processado e absolvido da acusação de corrupção de menores, mas condenado por atos obscenos, para ser, em fim, absolvido em apelo, em 1952. Contudo, o comitê diretivo da Federação de Porde-none do Pci, no qual Pasolini estava inscrito, não hesita em expulsá-lo, por motivos de “oportunidade política” ou, antes de “oportunismo”, alegando “indignidade moral

5. P. P. Pasolini, *Siamo tutti in pericolo*, entrevista a F. Colombo, “La Stampa”, 8 de novembro de 1975, depois em F. Colombo, G. C. Ferretti, *L'ultima intervista di Pasolini*, cit., p. 55.

e política”⁶ Para Pasolini, este evento foi decididamente traumático, mais até do que todo o enredo processual. Circunstâncias e motivações de fundo análogas marcariam, em seguida, também as suas obras cinematográficas, sempre às voltas com o aparelho da censura, a começar pelo episódio *A ricota*⁷ do coletivo Ro.Go.Pa.G (1963), para chegar à metáfora cruel de Salò ou os 120 dias de Sodoma (1975), autêntico ponto de não-retorno de um percurso exemplar construído sobre as cinzas da política. Cinzas que se tornam ainda mais candentes através da confrontação contínua e dolorosa com uma arcaica inocência popular e civil irremediavelmente perdida.

Não surpreende, portanto, que a égide das instituições laicas, religiosas, políticas, culturais, midiáticas pare sempre sobre os eventos maiores e menores dos quais o diretor se tornou deliberadamente uma testemunha consciente. Com seu desesperado protagonismo, sua propensão à autodefesa, ao mal entendido proposital e ao ataque frontal, típicos da condição de personagem público acostumado ao “escândalo”, Pasolini pagou na própria pele uma exigência de plena, fisiológica e irrenunciável de autonomia intelectual. Esta autonomia de juízo, o fato de não ter feito o jogo de ninguém, de ter, portanto, renunciado a margens políticas e culturais vantajosas ou a submeter-se ao prosaico “jogo das partes” (ou dos partidos), o levou a assumir cada vez mais um papel incômodo e polêmico.⁸ E sobretudo interrogativo, numa pesquisa que culmina, entre 1974 e 1975, no uso retórico-político das anáforas em alguns de seus artigos mais discutidos e importantes: “Eu sei...” (Che cos’è questo Golpe?/ il romanzo delle stragi [O que é este Golpe? / O romance dos massacres]),⁹ “Nella realtà” [Na realidade] (Proces-

so anche a Donat Cattin),¹⁰ “I cittadini italiani vogliono consapevolmente sapere perché in questi dieci anni do cosidetto/a...” [Os cidadãos italianos querem conscientemente saber porque nestes dez anos de chamado/a...] (Perché il Processo).¹¹ Era um papel solitário, o de Pasolini, aparentemente provocatório na “situação”¹² geral contra a qual continuou teimosamente a se bater, até o final. Até sua tremenda morte, até hoje um dos maiores mistérios políticos italianos, reconduzíveis também ao conteúdo sensível, provavelmente desaparecido, de seu último, incompleto, mas ainda que inacabado, inconteste romance-testamento *Petrolio* [Petróleo].¹³ Sobre o qual Giulio Ferroni escreveu:

Num acúmulo heterogêneo de temas e histórias, *Petrolio* faz uma sombria celebração das mudanças radicais sofridas pela Itália com a afirmação do neocapitalismo e do novo bem-estar consumista; romance da destruição da “Itália humilde”, daquela “mutação antropológica” sobre a

bre a aplicação deste paradigma político-indiciário, cfr. também A. G. Mancino, *Pier Paolo Pasolini e il romanzo delle stragi*, episódio do programa radiofônico *Wikiradio*, transmitido pela Rai Radio de 3 a 14 de novembro de 2014, acessível hoje em <http://www.radio3.rai.it/dl/radio3/programmi/puntata/Contentktem-389937d6-67d3-4938-8dc4-0824bad41cfb.html>, última consulta em 17 de julho de 2014.

10. P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, cit., pp. 154-160.

11. Ivi, pp. 161-167.

12. Cfr. P. P. Pasolini, *Siamo tutti in pericolo*, in F. Colombo, G. C. Ferretti, *L’ultima intervista di Pasolini*, cit., pp. 49-65.

13. A partir das duas diferentes edições, com respectivos aparatos críticos, de P. P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Turim, 1992, e Mondadori, Milão, 2005, cfr. livro-pesquisa G. Galli (org.), *Dossier delitto Pasolini*, Kaos, Milão, 1992; 2008. Portanto, M. Tullio Giordana, *Pasolini. Un delitto italiano*, Mondadori, Milão, 1994, versão em prosa do filme homônimo do mesmo autor, de 1995; e G. Lo Bianco. S. Rizza, *Petrolio nero. Mattei, De Mauro, Pasolini. Un’unica pista all’origine delle stragi di Stato*, Chiarelettere, Milão, 2009. Cfr. ademais, as conhecidas teses contidas no livro do poeta e amigo de Pasolini, G. Dekia, *Il petrolio delle stragi*, Effigie, Milão, 2006, que remetem o assassinato de Pasolini ao do presidente Enrico Mattei e da sucessão na cúpula do Entre Nazionale Idrocarburi (Eni) e aos impressionantes argumentos de um misterioso livro evidentemente consultado pelo próprio Pasolini para o seu *Petrolio*: G. Steimetz (talvez C. Ragozzino), *Questo è Cefis. L’altra faccia dell’onorato presidente* Agenzia Milano Informazioni, Milão, 1972; Effigie, Milão, 2010.

qual tanto insistia, na última fase de sua vida, o Pasolini “corsário” e “luterano”, ele aporta numa negociação sem apelo, que se derrama sobre cada aspecto do mundo e sobre sua própria “impossível” e ambiciosa escrita. Dilacerado por relâmpagos proféticos e apocalípticos, não chega a termo justamente porque pretende registrar a inabilidade do mundo; e é por isso que leva, literalmente, à morte do ambiente natural e físico, da sociedade, do sexo, da literatura, do autor. *A posteriori*, é inevitável ver nele uma espécie de preparação para o martírio temido, buscado, sofrido por Pier Paolo Pasolini.¹⁴

Definitivamente, foi justamente a centralidade assumida, em Pasolini, pela série de questões inerentes à esfera política, que recairiam sobre a vertente biográfica e vice-versa, que o expôs pessoalmente. Ou que, contextualmente, expôs muitas vezes suas obras a juízos extremos e de caráter oposto. Um dos mais severos e paradigmáticos no sentido ideológico é aquele de Alberto Asor Rosa, que, sob este aspecto, aproximava Pier Paolo Pasolini de Carlo Cassola:

Portanto, Cassola também – como Pasolini, por exemplo – não sabe renunciar ao ressarcimento de sua própria infelicidade. Voltar-se para o povo ou para as figuras populares significa, neste sentido, apenas uma coisa: que na redescoberta humildade do mundo subalterno, em sua excepcional capacidade de sofrer e sentir, o escritor encontra uma partícula de consolação para a própria, perene dor. O ponto final da pesquisa nunca é, então, a rebelião ou o impulso para a ação, mas só o sentimento profundo da passividade e da rejeição.¹⁵

14. G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Turim, 1996, p. 87.

15. A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Savelli, Roma, 1965; p. 347.

Juízos do gênero, autorizados, pesaram e continuam a pesar ainda hoje, entre incompreensões persistentes, críticas impiedosas ou, ao contrário, reavaliações póstumas, às vezes circunstanciadas, o mais das vezes edificantes. É provavelmente por causa deste emblemático e iniludível componente político que a releitura serena e distanciada da produção inteira e variada de Pasolini continua não-fácil. Parece-nos mais que oportuno, portanto, deixar aqui a sua última palavra. Para entender como era complicado atuar em territórios inóspitos numa ótica estrategicamente “política”: colocando-se, em suma, ao largo de alinhamentos de qualquer tipo, onde a escolha de um estilo não alinhado de escrita poética se transformava na prova irrefutável do verdadeiro “pecado original” político de Pasolini: uma liberdade arduamente buscada dentro e fora. E na presença de *outros* problemas e obstáculos:

Apesar desta renúncia, portanto, à segurança de um modo estilístico maduro, refinado e também dramático – no interior da alma – (do qual, aliás, não podemos deixar de ser usufrutuários), nenhuma das ideologias “oficiais”, através das quais interpretar a “vida de relação” e, talvez, relacioná-la com a vida interior, nos possui. É uma independência que custa terrivelmente caro: como gostaríamos, como se costuma dizer, ter escolhido. [...]

Portanto, no experimentar que reconhecemos como nosso (à diferença do atual neoexperimentalismo), persiste um momento contraditório ou negativo, ou seja, um comportamento indeciso, problemático e dramático que coincide com aquela mencionada independência ideológica, que exige um contínuo, doloroso esforço de manter-se à altura de uma atualidade que não é possuída ideologicamente, como pode ser possuída por um católico, um comunista ou um liberal [...]. Mesmo o estilo é uma forma de posse ou, como costuma dizer a terminologia

marxista, um privilégio, com a típica falta de consciência do fato que caracteriza toda posse ou privilégio material adquirido por pertinência a uma classe dominante [...]. A liberdade de pesquisa que este [o experimentalismo estilístico] exige consiste, sobretudo, na consciência de que o estilo, enquanto instituto e objeto de vocação, não é um privilégio de classe; e que, portanto, como qualquer liberdade, é infinitamente dolorosa, incerta, sem garantias, angustiante.¹⁶

Donde, o incipit inefável da “Nota” explicativa que encerra os ensaios reunidos em *Passione e ideologia* (1960):

“Paixão e ideologia”, isto não pretende constituir uma hendíadis (paixão ideológica ou apaixonada ideologia), senão como significado apenas e somente secundário. E nem sequer uma concomitância, ou seja: “Paixão e ao mesmo tempo ideologia”. Pretende ser, ao contrário, se não propriamente adversativo, pelo menos disjuntivo, no sentido em que propõe uma gradação cronológica: “Primeiro paixão e depois ideologia”, ou melhor, “Primeiro paixão, mas depois ideologia”.¹⁷

16. P. P. Pasolini, *La libertà stilistica* (1957), in Id., *Passione e ideologia* (1948-1958), Garzanti, Milão, 1960; 1977, pp. 484-485, 487.

17. *Ivi*, p. 489.



Pasolini: abjuração e veridicação.¹

Marco A. Bazzocchi

Todos sabem que a mais famosa abjuração de Pasolini é aquela que diz respeito à *Trilogia della vita* [Trilogia da vida]. Trata-se de um texto estranho, que podemos interpretar como um ato locutório privado que se transforma numa declaração pública, quase uma confissão. Pasolini renega uma obra recém-terminada, na qual trabalhou por cerca de cinco anos, porém não a renega formalmente ou em seus conteúdos, mas antes nos pressupostos destes conteúdos. Efetivamente, o discurso trata da escolha de representar três mundos “heterotópicos” e hoje historicamente distantes (a Idade Média italiana e o humanismo inglês, de um lado, e um mundo oriental arcaico, de outro), que, no entanto, para que pudessem ser completamente representados exigiram uma matéria-prima atual, isto é, corpos de jovens, principalmente dos anos 1970. Naturalmente, corpos que foram tornados arcaicos ou escolhidos em realidades do passado (Nápoles, a província inglesa, a Eritreia), para ocupar o lugar dos corpos reais do passado, que já não estão vivos, mas reevocáveis apenas através de uma refinada operação de ficção cinematográfica. O cinema, para Pasolini, tem sempre a ver com a morte e com a possibilidade de fazer alguma coisa sobreviver além da morte. Por isso, quando fala de cinema, Pasolini reutiliza as categorias de Auerbach sobre as figuras dantescas e as intuições de Roberto Longhi (seu professor de História da Arte na universidade de Bolonha) sobre os corpos de Caravaggio. Como os personagens de Dante, os personagens do cinema de Pasolini vivem uma plenitude existencial e corpórea que antecipa a sua morte, ou seja, a sua sobrevivência dentro da luz fúnebre com a qual o sol impressiona a película: são figuras carregadas de vitalidade mas, ao mesmo tempo, o cinema preserva infinitamente esta vitalidade, tornando-a eterna (segundo Pasolini, algo semelhante acontece com as figuras dos quadros de Caravaggio, que vivem numa dimensão diversa da real). É por esta razão que encontramos em Pasolini o uso do termo “sobrevivência” com um significado nem sempre análogo àquele que, segundo Didi-Huberman, se encontra no léxico de Aby Warburg.²

1. Este breve discurso sobre as modalidades de veridicação na obra de Pasolini faz parte de um ensaio mais amplo – em preparação – a respeito da relação entre Pasolini e Foucault sobre os problemas da verdade e da sexualidade.

2. Estou me referindo ao livro de Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Les Editions de Minuit, 2009, em particular p. 53 e sgg.

Foi somente em virtude do mecanismo da “sobrevivência” que Pasolini pôde conceber a Trilogia. Ele mesmo afirma isso quando admite que os três filmes nasceram de uma ilusão conceitual, qual seja, de que os corpos e os órgãos sexuais dos novos jovens e adolescentes italianos poderiam “ocupar o lugar” de corpos e órgãos sexuais de jovens de uma outra época. A forma que Pasolini usa para esta admissão é imaginar um interlocutor que o obriga a revelar o segredo psicológico da operação: “Alguém pode objetar: ‘Na realidade, você não representava na Trilogia os corpos e órgãos sexuais contemporâneos, mas antes os do passado’. É verdade: mas assim pude me iludir durante alguns anos. O presente degenerante era compensado seja pela objetiva sobrevivência do passado, seja, consequentemente, pela possibilidade de reevocá-lo”³.

Portanto, a sobrevivência era apenas uma ilusão que agora se revela enquanto tal. A degeneração dos corpos atuais (anos 1970) ilumina retroativamente os corpos das décadas anteriores, faz emergir suas potencialidades, revelando sua verdadeira natureza: “Se aqueles que, então, eram assim e assim puderam, agora, se tornar assim e assim, isso quer dizer que já o eram em potencial: portanto, também o seu modo de ser de então é desvalorizado pelo presente”. Pasolini elabora uma ideia da história que é potencialmente oposta a qualquer processo dialético. E mais: não apenas põe em crise a ideia de que negativo e positivo possam encontrar conciliação, mas é o negativo, imerso no presente, que modifica a visão do positivo que ainda podia ter lugar no passado. Se não há dialética, não há superação (Pasolini já tinha dito isso várias vezes no tempo de Medéia), mas agora a ausência de superação dá ensejo a um movimento de contaminação retrospectiva às avessas, na qual “a derrocada do presente implica também a derrocada do passado”. Se o conceito de “sobrevi-

vência” podia permitir um sopro utópico (embora a utopia não possa, em Pasolini, ser considerada uma hipótese praticável), a imagem da derrocada produz como efeito a imagem da ruína, isto é, da destruição que não pode mais ser recomposta num conjunto coerente. A abjuração é, portanto, um mecanismo retórico que derruba a utopia: lá onde a utopia abre um espaço para a ilusão do futuro, a abjuração, ao contrário, cancela a possibilidade de ilusão até retroativamente.

Este dispositivo discursivo pode ser reconduzido à pesquisa de Foucault a respeito do sistema de verificação do indivíduo elaborado entre a antiguidade clássica e a era cristã.⁴ A hipótese levantada aqui é de que poderíamos identificar três formas de verdade ligadas entre si e praticadas por Pasolini no curso de sua obra. Creio que estas formas podem ser resumidas nos três momentos da *conversão*, da *abjuração* e da *exomologese*: são na realidade muito semelhantes e faço a distinção em três momentos diversos apenas por comodidade. Primeiramente, a conversão: Pasolini encena o salto repentino do indivíduo para um espaço que antes não lhe pertencia e que, de repente, o obriga a modificar a estrutura do seu próprio ser. Pasolini representa este salto em suas obras juvenis para explicar a escolha política e erótica que o aproxima do mundo camponês friulano, mesmo em termos marxistas, e depois o reconduz à figura de São Paulo, mas também à de Medéia ou a do Pai de *Teorema*, que se chama justamente Paolo. Na conversão, a continuidade do tempo se rompe na passagem de um comportamento de vida para outro, abrindo um novo espaço de conduta e de pensamento. Pasolini se detém uma última vez neste processo de reviravolta interior quando escreve a resenha do romance *Maurice* de E. M. Forster, onde o proletário Alec consegue derrubar as convicções rigidamente burguesas

do conservador Maurice: “Alec irrompe na vida classista de Maurice não somente como um vento misterioso de amor descarado, maravilhosamente ingênuo e carnal, mas como uma força revolucionária”⁵.

A modalidade da abjuração abre caminho na coletânea *Poesia in forme de rosa* [Poesia em forma de rosa] e depois prossegue até a *Abiura della “Trilogia della vita”* [Abjuração da “Trilogia da vida”] (mas o conceito se encontra também em *Pilade* [Pílades]). É importante notar que esta estrutura retórica aparece no momento em que Pasolini representa uma parte da própria vida em relação com o tempo histórico e em que se cria uma forte analogia entre o fim de um período histórico específico (a Resistência e depois os anos 1950) e a vida do autor, o qual considera que, também para ele, a parte central da existência está encerrada. Num certo sentido, a constatação de que a vida já está consumada ou está prestes a sê-lo, é acompanhada pela ideia de que não é mais possível viver, mas apenas “sobreviver”, ou seja, mais uma vez, experimentar a morte mesmo ainda estando vivo.

Com a abjuração, o sujeito renega a posição que sustentou num tempo precedente e coloca-se numa posição suspensa; parece escapar do julgamento do mundo, mas na realidade se coloca no foco da atenção coletiva, expondo-se publicamente como objeto de atenção. Num certo sentido, ele oferece uma parte de si ao julgamento dos outros, inscrevendo-a na coletividade, que recebe um sujeito inatual e já consumado, enquanto o novo sujeito se estende para um tempo novo, sabendo, no entanto, que este tempo jamais será plenamente seu. *Exomologese* é o nome com o qual, segundo Foucault, a cultura cristã denominava o ato em que o pecador expunha a própria vida, renegando-a totalmente e mostrando-se pronto para a mudança: era a liberação do passado que prenunciava

uma reviravolta radical.⁶ Creio que toda a obra de Pasolini foi construída segundo esta estrutura, mas é sobretudo nas últimas obras que esta estrutura fica mais evidente. Pasolini quer afastar o próprio Eu, enquanto aquele Eu que produziu discursos agora inúteis, que se tornou um autor, isto é, alguém que possui ou pelo menos exhibe a posse. Então, é necessário abrir um novo espaço para um novo Eu. Nas últimas poesias de *Nuova gioventù* [Nova juventude], Pasolini imagina que é um velho que se livra de um peso, que entrega a um jovem. Este jovem será um rapaz de direita, isto é, um indivíduo que é o oposto de tudo que Pasolini era quando jovem. Um seu contrário. Um duplo que nunca poderá ser conciliado. Libertando-se de seu passado, Pasolini, como Sócrates, tenta a absolvição por ter introduzido novos *daimones* na Polis e estes *daimones* correspondem aos corpos dos jovens e a seus órgãos sexuais. O único e verdadeiro *daimon* que Pasolini inscreveu no destino da Polis se chama Tétis, que é o termo com o qual é designada, desde os anos 1940, a sexualidade, ou melhor, o próprio desejo erótico. Pasolini trouxe à tona este *daimon*, a quem deu um corpo, ou melhor muitos corpos.

A abjuração da *Trilogia* antecipa seu último filme, *Salò*, que, por sua vez, seria seguido por uma nova obra de natureza sério-cômica, *Porno-Teo-Kolossal*. Portanto, o mundo invivível de *Salò* tem uma versão fabulística posterior nas Polis bíblicas de *Porno-Teo-Kolossal*, filme que permaneceu apenas no papel. Sodoma (Roma), Gomorra (Milão) e Numância (ou seja, Paris) são as três cidades que representam as três fases de afirmação de um poder

3. Citação do texto *Abiura dalla “Trilogia della vita”* [Abjuração da “Trilogia da vida”], publicado no *Corriere della Sera* de 9 de novembro de 1975 e depois incluído em *Lettere Luterane* [Cartas luteranas], do volume *P. P. Pasolini, Saggi sulla politica e sulla società* [P. P. Pasolini, Ensaio sobre a política e a sociedade], organização de W. Siti e S. De Laude, Milão, Mondadori, 1999, p. 599-603.

4. No que diz respeito ao discurso sobre a verdade em perspectiva política, remeto aos volumes M. Foucault, *O governo de si e dos outros. Curso no Collège de France -1982-1983*, Martins Fontes, 2010, tradução de Eduardo Brandão; *A coragem da verdade. O governo de si e dos outros 2. Curso no Collège de France -1983-1984*, Martins Fontes, 2011, tradução de Eduardo Brandão.

5. A resenha faz parte da coletânea póstuma *Descrizioni di descrizioni* [Descrições de descrições], citada em *P.P. Pasolini, Scritti sulla letteratura e sull'arte* [P. P. Pasolini, Escritos sobre a literatura e sobre a arte], organização de W. Siti e S. De Laude, Milão, Mondadori, 1999, t. 2, p. 1691.

6. O conceito é ilustrado por Foucault na aula *Tecnologie del sé* [Tecnologias do eu], no volume homônimo de Bollatti Boringieri, 1992, p. 47. Trata-se de uma prática de autorrevelação muito próxima do martírio: não a entendo aqui em sentido literal, mas como modalidade através da qual Pasolini usa as obras dos anos 1970 para representar a própria contínua fuga dos mecanismos do poder neocapitalista, fuga esta que implica a autoexposição a estes mesmos mecanismos através do procedimento estético com o objetivo de consumir a própria identidade autoral. Uma retomada deste conceito pode ser encontrada no volume M. Foucault, *Mal fare, dire vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso de Lovanio* [Mal fazer, dizer a verdade. Função da confissão na justiça. Curso de Louvain] (1981), Turim, Einaudi, 2013.

contra o qual parece impossível conseguir dizer a verdade. Aparentemente, cada uma dessas cidades representa um momento utópico da História, que se torna alegórico: Sodoma é o mundo do amor homossexual, onde reina a ordem e o respeito absoluto, onde os homens amam os homens e as mulheres amam as mulheres, segundo um mecanismo perfeitamente regulado de alternância de um homem e uma mulher no papel de gestão do poder; Gomorra reproduz a liberação sexual dos anos 1970, exasperada no reino da violência que se manifesta no assalto aos corpos, no desejo sem limites; Numância é a cidade dos grandes ideais políticos: assediada pelos nazistas e defendida pelos socialistas que resolvem se matar coletivamente seguindo a ideia de um poeta que, no entanto, covardemente, é o único que não pratica o suicídio, mas que no final morre numa tola alteração com um general nazista sobre o nome de um vinho. Estas três imagens de Polis, construídas com um ingrediente fabulístico e surreal, são observadas com estupor e divertimento por dois viajantes que estão em busca da cidade onde deve nascer o Messias e seguem o signo celeste de uma Estrela cometa. Eles são Nunzio e Epifanio e repetem, em seu contraste, uma versão particular da dupla Pai e Filho que Pasolini experimentou nos filmes com Totò e Ninetto. Eles também vêm de Nápoles, a cidade da vida e do jogo, e são ligados por uma estranha relação de servo e patrão. Sua passagem por estes lugares coincide também com o momento de revelação da violência que desmantela a ordem utópica: em Sodoma, um grupo de rapazes exaltados pretende violentar alguns jovens militares; em Gomorra, dois homossexuais descobertos e encarcerados são mortos de forma tribal diante da multidão; em Numância, a morte está implícita na escolha dos cidadãos diante do inimigo invasor. Em cada uma delas, o mesmo mecanismo se repete: Nunzio e Epifanio escapam enquanto a cidade é destruída pela cólera divina. Porém, quando chegam à cidade oriental de Ur, Epifanio é roubado de um objeto misterioso que guardava zelosamente durante a viagem, para levá-lo como presente ao novo Jesus: um presépio de

ouro animado por um sofisticado mecanismo. Este presépio, que poderia representar o momento em que a história recomeça, o anúncio messiânico de uma nova história, é reduzido a um brinquedo precioso e, enquanto tal, é roubado do rei mago napolitano. Por fim, identificada a gruta do nascimento, os dois peregrinos encontram um local vazio e sujo de papéis velhos e excrementos. O menino, explica um rapaz que vende suvenires, tinha nascido muitos séculos antes. Epifanio perdeu a ocasião de sua vida, fracassou, e não consegue ser testemunha de uma renovação dos tempos: ao contrário, sua viagem parece colocar diante dele imagens de cidades que acabam, se consumem, são anuladas sem nenhum anúncio de novos começos. Diante disso, Epifanio morre de dor e de seu corpo, como do corpo de Nunzio, saem duas almas que sobem ao céu e, do céu, observam a terra, uma bola distante, esperando encontrar ali o Paraíso. Mas até a última Polis, a Polis da perfeição perpétua, não parece existir. Os dois se sentam e nada podem fazer senão esperar. “Algo há de acontecer”.⁷

Portanto, tanto na mansão de *Salò*, quanto nas cidades do filme não realizado, reina um poder que, seja de forma branda e tolerante, seja de forma violenta, dita leis sobre a sexualidade. A sexualidade não é mais luta contra o poder, mas foi transformada em instrumento do poder. Os corpos e os órgãos sexuais não rompem o jogo desejado por quem domina, mas são, eles mesmos, parte desse jogo. Sua verdade transformou-se na verdade do poder. Por isso, Pasolini é obrigado a formular a abjuração, lançar na cara da Polis a sua própria inovação escandalosa: “estou me adaptando à degradação e estou aceitando o inaceitável”.

Além disso, Pasolini escolhe como movimento posterior, sobretudo nas obras mais explícitas do ponto de vista sexual, aquela variante da abjuração que Foucault

7. São as últimas, misteriosas palavras do texto, citadas em *P.P. Pasolini, Per il cinema* [P. P. Pasolini, Para o cinema] organização de W. Siti e F. Abagli, Milão, Mondadori, 2001, t. 2, p. 2753.

chama de *exomologese*, isto é, a exposição aberta de si diante daqueles que desempenham a função de espectadores e juízes. Para tanto, precisa se afastar da Polis, colocar-se fora das portas da Cidade, como fazem muitos de seus personagens de Pais, que renegam a lei paterna para permanecerem Filhos. No deserto, nasce a democracia, sustenta Pasolini, “onde se encontram os filhos orfãos, banidos, que brincam e se aliam entre si contra a cidade”. No deserto, Pasolini experimenta um novo papel, para assumir, ao mesmo tempo, a máscara do bufão e do demônio: pretendia fazer isso jogando, em suas últimas obras, jogos novos, que na realidade são mimeses de outros jogos já jogados. Na coletânea *Nuova gioventù* (que é um jogo novo construído com base no modelo de um primeiro jogo), há uma poesia onde se misturam o grego e o friulano, isto é, duas línguas da juventude que podem ser usadas justamente porque hoje são inúteis, consumidas. Quem fala são dois homens que se encontram fora da Polis: Édipo, que se detém em Colono, ou seja, um subúrbio de Tebas, esperando a morte, pois a sua condição de *farmacòs* o impede de entrar de novo na cidade, e um homem velho que se encontra em Chia, um lugar que equivale ao deserto (onde Pasolini comprou a torre na qual pretendia encerrar sua vida). São dois velhos e suas vozes se alternam num diálogo impossível: dizem coisas semelhantes que permanecem separadas em dois mundo incomunicáveis. Édipo já não tem mais nada a pedir, exceto restar às portas da cidade, à espera, enquanto aquele que fala em friulano, o dono da torre e do bosque, declara: “Daquilo que sei, não sabe ninguém: / somente eu recordo”.⁸ Ele também está vazio de qualquer saber, ou melhor, possui um saber que não é mais comunicável: goza do dom de ter pouco tempo a viver, de não saber nada e de não ser mais dono de nada, enfim, de sentir-se leve, um prazer desconhecido para os jovens. Aqui, a voz dos velhos só existe como contracanto da presença dos

8. Citado de *Lengas dai frus di sera*, in *La nuova gioventù*, in *P. P. Pasolini, Tutte le poesie* [P. P. Pasolini, Todas as poesias] organização de W. Siti, Milão, Mondadori, 2003, pp. 460-462.

jovens: Édipo diante da filha Antígona, o velho friulano diante dos jovens que desfrutaram de uma tarde de primavera que antecipa outras mil. Por isso a poesia se intitula *Lengas dai frus di sera* [Linguagem dos moços ao entardecer] e alude à voz dos jovens que, no entanto, não se ouve no texto. Não é por acaso que Pasolini escolhe confrontar o velho Édipo com um velho-ele mesmo. Os dois não têm mais necessidade de exibir a verdade, mas enunciam uma posição de vínculo com uma verdade que já não interessa a ninguém. Por isso, sua verdade é superior à verdade que os outros cidadãos podem exibir: “Ah, ter agora pouco tempo mais a viver, não ser dono de mais nada.../ Este é um prazer desconhecido para os jovens, / que faz leves os velhos”. Estar vazio de um saber utilizável significa também – ao contrário do que acabou de ser dito – colocar-se numa posição de absoluta independência em relação aos outros, anular-se diante dos outros, isto é, diante daqueles que inventarão um novo saber. Este último aspecto do pensamento de Pasolini, última consequência de sua abjuração, ainda é, talvez, um fato digno de indagação.

As Manhãs Cinzentas da Tolerância

Michel Foucault*

“Les matins gris de lá tolérance”, Le Monde, n. 9.998, 23 de março de 1977, p. 24. (Sobre o filme de P. P. Pasolini, *Comizi d'Amore*, filmado em 1963 e apresentado na Itália em 1965.)

De onde vêm os bebês? Da cegonha, de uma flor, do Bom Deus, do tio da Calábria. Mas observem melhor o rosto desses guris: eles nada fazem para dar a impressão de que acreditam no que dizem. Com sorrisos, silêncios, um tom longínquo, olhares que espreitam à direita e à esquerda, as respostas a essas perguntas de adulto têm uma docilidade pérfida; elas afirmam o direito de guardar para si o que se gosta de cochichar. A cegonha é uma maneira de zombar dos grandes, de lhes pagar na mesma moeda; é o sinal irônico, impaciente de que a pergunta não irá mais longe, de que os adultos são indiscretos, que não vão entrar na roda, e que o “resto”, a criança continuará a contar para si mesma.

Assim começa o filme de Pasolini.

Enquête sur la Sexualité é uma tradução bastante estranha para *Comizi d'Amore*: comícios, reunião ou talvez fórum de amor. É o jogo milenar do “banquete”, mas a céu aberto nas praias e nas pontes, nas esquinas das ruas, com crianças que jogam bola, meninos que perambulam, banhistas que se entediam, prostitutas em bando em uma avenida, ou operários depois do trabalho na fábrica. Muito distante do confessional, muito distante também de um inquérito em que, sob garantia de discrição, interrogam-se as coisas mais secretas, são as *Propos de Rue sur l'Amour*. Afinal, a rua é a forma mais espontânea da sociabilidade mediterrânea.

Para o grupo que perambula ou flana, Pasolini, como quem não quer nada, aponta seu microfone: faz indiretamente uma pergunta sobre o “amor”, sobre área imprecisa onde se cruzam o sexo, o casal, o prazer, a família, os noivados com seus costumes, a prostituição e suas tarifas. Alguém se decide, responde com certa hesitação, ganha confiança, fala pelos outros; eles se aproximam, aprovam ou resmungam, braços sobre os ombros, rosto contra rosto; os risos, a ternura, um pouco de calor circulam rapidamente entre esses corpos que se amontoam ou se roçam. E que falam deles próprios com tanta mais reserva e distância quanto seu contato é mais

intenso e caloroso: os adultos se agrupam e discursam, os jovens falam pouco e se abraçam. Pasolini entrevistador se apaga: Pasolini cineasta observa, todo ouvidos.

O documento é negligenciável quando se está mais interessado pelas coisas que são ditas do que pelo mistério que não se diz. Após o reino tão longo do que se chama (muito apressadamente) de moral cristã, podia-se esperar, na Itália dos primeiros anos de 1960, alguma efervescência sexual. Absolutamente. Obstadamente, as respostas são dadas em termos de direito: a favor ou contra o divórcio, a favor ou contra a preeminência do marido, a favor ou contra a obrigação de virgindade para as moças, a favor ou contra a condenação dos homossexuais. Como se a sociedade italiana dessa época, entre os segredos da penitência e as prescrições da lei, não tivessem ainda encontrado voz para essa confiança pública do sexo que nossas mídias propagam atualmente.

“Eles não falam disso? É porque têm medo”, explica Musatti, psicanalista comum, que Pasolini interroga de tempos em tempos, assim como Moravia, sobre a investigação que se estava fazendo. Mas Pasolini, evidentemente, não crê em nada disso. O que atravessa todo filme não é, acredito, a obsessão do sexo, mas uma espécie de apreensão histórica, de hesitação premonitória e confusa diante de um novo regime que nascia então na Itália, o da tolerância. E é aí que as divisões se evidenciam, nessa multidão que concorda, no entanto, em falar do direito quando interroga sobre o amor. Divisões entre homens e mulheres, camponeses e cidadãos, ricos e pobres? Sim, certamente, mas sobretudo entre os jovens e os outros. Estes temem um regime que vai subverter todos os dolorosos e sutis ajustamentos que haviam assegurado o ecossistema do sexo (com a proibição do divórcio que atinge, de maneira desigual, o homem e a mulher; com o bordel, que serve de figura complementar da família; com o preço da virgindade e o custo do casamento). Os jovens

abordam essa mudança de forma bastante diferente; não com gritos de alegria, mas com uma mistura de gravidade e desconfiança, pois sabem que ela está ligada a transformações econômicas que tendem a renovar as desigualdades da idade, da riqueza e da posição social. No fundo, as manhãs cinzentas da tolerância não encantam ninguém, e ninguém ali presente a celebração do sexo. Com resignação ou furor, os velhos se inquietam: o que será *do* direito? E os “jovens”, com obstinação, respondem: o que será *dos* direitos, dos *nostros* direitos?

Esse filme, que já tem 15 anos, pode servir de ponto de referência. Um ano após *Mamma Roma*, Pasolini dá continuidade ao que vai se tornar, em seus filmes, a grande saga dos jovens. Desses jovens, nos quais ele absolutamente não via adolescentes para psicólogos, mas a forma atual de uma “juventude” que nossas sociedades, desde a Idade Média, desde Roma e a *Grécia*, jamais puderam integrar, que elas temeram ou rejeitaram, que jamais conseguiram submeter, salvo matá-la de tempos em tempos na guerra.

Além disso, 1963 era a época em que a Itália acabava de entrar ruidosamente no movimento de expansão-consumo-tolerância do qual Pasolini deveria fazer um balanço, 10 anos depois, nos *Écrits corsaires*. A violência do livro corresponde à inquietação do filme.

Mil novecentos e sessenta e três era também a época em que começava quase por todo lado na Europa e nos Estados Unidos esse novo questionamento das múltiplas formas do poder que os sábios nos dizem que “está na moda”. Pois bem!, que seja; a “moda” tende a ser usada ainda por algum tempo, como atualmente aqui em Bolonha.

*texto extraído da coleção Ditos e Escritos, coordenada pelo Prof. Manoel Barros da Motta, publicada pela FORENSE UNIVERSITÁRIA e cedido pela EDITORA FORENSE LTDA .

Da repressão à degradação

Notas sobre sexualidade na narrativa e no cinema de Pasolini

Roberto Chiesi

I vuardi il me cuàrp/di quan'ch'i eri frut,/ li tristis Domèniis,/ il vivi perdut
(Olho meu corpo/de quando era menino,/os tristes Domingos,/o viver perdido)

Pier Paolo Pasolini

(de *Li letanis dal biel fi*, in *Poesie a Casarsa*, 1941-1943)

Toda a vida de Desiderio tinha se reduzido à espera de que chegasse a hora do Tagliamento: quase em jejum, alucinado, e cheio de uma alegria histórica, ia com Gil até a praia, que ainda estava quase deserta de tão cedo que era, viam-se apenas alguns meninos contemplando os peixes.

Este é um trecho dos primeiros ensaios de narrativa de Pier Paolo Pasolini, o romance-diário e autobiográfico *Amado mio* [Amado meu], no qual trabalhou de 1947 a 1950, mas que deixou incompleto e nunca publicou, assim como o contemporâneo e análogo *Atti impuri* [Atos impuros] (ambos publicados postumamente em 1982).¹ Nestas páginas, aos vinte e cinco anos, o escritor confessava com crua sinceridade o amor sentimental e carnal de um jovem adulto por um adolescente de dezesseis anos. Um amor vivido no segredo e na ansiedade, como emerge até mesmo na breve citação acima. O Eu que se chama, programaticamente, Desiderio,² precisa repetir o ritual de ir até a margem do rio (o Tagliamento, o mais importante do Friuli-Venezia Giulia) e esperar, pois sabe que cedo ou tarde Iasis vai aparecer.

Quando escreveu o romance, Pasolini já vivia há cerca de cinco anos em Friuli, onde trabalhava como professor, além de inúmeras outras atividades didáticas e políticas. Embora mantenha correspondência com alguns literatos de diversas ge-

1. Pier Paolo Pasolini, *Amado mio* precedido de *Atti impuri*, organização de Concetta D'Angeli, Garzanti, Milão, 1982.

2. Em italiano, Desiderio significa desejo (NdT).

rações, sua existência se desenrola no mundo camponês friulano e seu tempo se passa entre os jovens camponeses, em aulas escolares, partidas de futebol e a militância política a favor do Partido Comunista e contra a Democracia Cristã. O povo – no caso o universo camponês friulano – é, portanto, o elemento dominante de sua inspiração lírica, narrativa e dramática e, ao mesmo tempo, o protagonista de sua vida cotidiana.

Mas estes dois romances, assim como as poesias suas contemporâneas, exprimem, ao contrário, a impossibilidade de pertencer verdadeiramente àquele mundo. Eles medem a distância irreduzível e a diversidade dilacerante do autor em relação a uma identidade popular amada, exaltada, estudada – amada com uma paixão totalizante que funde eros e pedagogia numa única forma sem distinções, senão aquelas ditadas pelo respeito às conveniências, dado que a homossexualidade, numa cidadezinha friulana, como em qualquer outra localidade italiana, era condenada, naquela época, como um crime intolerável e infamante. Até o personagem de Desiderio define o próprio amor como “impuro” e o rapazola por quem está apaixonado alterna momentos de abandono a resistências e negações, sem que o eros do protagonista jamais alcance uma real satisfação nem uma dimensão de harmonia, pois permanece o tempo todo submetido aos desequilíbrios devidos à irrupção do desejo carnal e aos consequentes remorsos.

Portanto, no mesmo momento em que exalta as formas e os objetos de seu amor, ele se impõe a plena e trágica consciência de que este fenômeno, tão totalizante para ele (“Toda a vida de Desiderio”) é prejudicado e comprometido *a priori*, por definição.

Os dois romances inacabados exprimem, portanto, o tormento de um amor que não pode ser, de um dilaceramento trágico entre as pulsões, os desejos e os sentimentos em relação a uma realidade social que os transforma em objetos de interdição.

Naqueles anos, em todas as várias tentativas e esboços de romances em que Pasolini fala do eros homossexual, a única, efetiva forma de relativa satisfação parece coincidir com o ato mesmo da escrita, que permite atenuar, pelo menos minimamente, o sofrimento de um Eu que não enxerga nenhuma possibilidade de viver de maneira feliz o próprio eros e, portanto, a própria vida.

Em *Amado mio*, Pasolini não edulcora as dinâmicas sadomasoquistas que agem no tenso jogo de sedução que mantém com o adolescente: “*Com Iasis eu me comporto como o carrasco com sua vítima... Não, isso também não é exato. Sim, existe nele, por exemplo, um fato que me deixa obcecado: o fato de ser jovem*”.³ O modo como Pasolini descreve o corpo jovem de Iasis exprime, portanto, um sentido de perda ou de uma posse que é sempre parcial, fugaz e incompleta – “*Há nele algo de brutal, pesado e morno; sente-se isso tocando seu antebraço ou as costas. É deste magma sem forma, desta pasta animal que, num breve lapso de tempo, nascem as formas mais perfeitas, as tintas mais radiantes*.”

Em minhas conversas com ele, a obsessão escavou uma trilha na qual sempre recaio: ‘Agora és UM JOVEM’, digo a ele e repito mil vezes”.

O ser jovem é confrontado dramaticamente ao ser adolescente e é uma condição que se identifica com o corpo de Iasis: “*Tome a frente de Iasis ou sua pálpebra, ou seus braços; ou vá mais embaixo, onde o corpo é mais quente e cego, no colo*”.

Como veremos, parece a descrição de um enquadramento de *Teorema* ou de um filme da *Trilogia da vida*: no mistério da corporeidade de um indivíduo que ainda não é adulto, mas não é mais menino, o olhar do protagonista (a quem o autor adere completamente) busca, nas lógi-

3. Pier Paolo Pasolini, *Amado mio*, in ID., *Romanzi e racconti 1946-1961*, organização de Walter Siti e Silvia De Laude, Meridiani, Mondadori, Milão, 1998, p. 332. As citações sucessivas são extraídas desta mesma edição.

cas do desejo carnal, uma dimensão que, a seu próprio ver, não lhe pertence mais, está perdida para sempre: a juventude. Juventude não apenas no sentido cronológico, mas no sentido de uma plena, intacta pertinência a uma idade de pureza e de despreocupação que está perdida, pois a verdadeira juventude de Desiderio é marcada pela exclusão, pela dissimulação, pela angústia que são os traços efetivos de sua condição de homem adulto, de jovem homossexual numa cidadezinha friulana onde jamais poderá viver livremente a sua identidade.

A impossibilidade é, portanto, dupla: impossibilidade de viver a felicidade do eros homossexual e impossibilidade de unir-se a uma dimensão de juventude perdida para sempre. A consciência deste dramático impasse acaba por alimentar o desejo carnal do protagonista, que quanto mais deseja e quanto mais não consegue nem quer renunciar à violência dos impulsos, mais maldito e marcado se sente. Os remorsos e as interdições se transformam, portanto, em paradoxais propulsores de uma paixão carnal cada vez mais voraz e incontida, que se alimenta de si mesma num círculo potencialmente infinito. Talvez Pasolini aludisse à condição particular da sexualidade nos anos mais duros da repressão, quando afirmava, mais de trinta anos depois: “*Lá onde tudo é proibido, quem quiser pode, no fundo, fazer tudo. Lá onde, ao contrário, qualquer coisa é permitida, só se pode fazer aquela qualquer coisa*”.⁴

Não é por acaso que o romance é abandonado no momento em que Pasolini imagina que Desiderio leva Iasis consigo ao transferir-se para Roma (como acontece com ele mesmo na realidade). Não há uma evolução na relação deles e o que domina é a pungente nostalgia daquilo que deixaram em Friuli. Portanto, a progressiva diminuição do interesse de Desiderio por Iasis reflete a rarefação do

mito friulano na inspiração de Pasolini, num período em que ele descobre um novo mundo: os subúrbios romanos.

Una vita violenta [Uma vida violenta] e *Accattone: o sexo forçado e a redenção da morte*

O segundo romance que o escritor dedicou ao mundo das periferias romanas, *Una vita violenta* (Garzanti, Milão, 1959), traz a descrição de uma experiência erótica do protagonista, Tommaso, o menino da vida que, no curso da história, conhece uma profunda (e um pouco didática) evolução de fascista a comunista.

Como Desiderio, Tommaso também adota uma estratégia especial para seduzir um ser que o atrai. No romance, este ser é Irene, “*baixinha, mas nutrida, robusta, quase como um homem, com os cabelos encrespados pelo permanente, bem altos e como que endurecidos ao redor do rosto vermelho e quadrado*”.⁵ Pasolini descreve detalhadamente as táticas do rapaz para se apresentar bem (a expressão “bom rapaz” é recorrente) de modo a tranquilizar sua coetânea. Esta última, ao contrário de Iasis, é descrita como uma criatura sem nenhuma aura de fascinação, como se pode ver na breve citação anterior.

No episódio em que ele consegue convencer a menina a ir ao cinema com ele, Pasolini descreve, mais uma vez detalhadamente, todas as fases do surgimento do desejo físico no jovem e da vontade de impor seus apetites a Irene, assim como o “ceticismo” e a “amargura” da jovem que sofre aquele desejo, sem corresponder.

Ao contrário dos dois romances friulanos, cuja ação narrativa era descrita sempre do ponto de vista de um “eu” burguês com o qual o autor se identificava, aqui o escritor se mantém completamente alheio à ação, acima

dela como um eu onisciente. Assistimos à mimeses do desejo erótico do personagem, eviscerado em suas pulsões, mas também na intimidade de seus impulsos e de seus pensamentos. Mesmo as palavras adotadas por Pasolini (“*incarnognito*” [enfezado], “*ingrifato*” [ouricado], etc.) são as mesmas que o próprio Tommaso usaria. A descrição do corpo de Irene adere à visão do jovem: são descritos, por exemplo, dois “peitões” que, na dilatação exasperada do olhar concupiscente de Tommaso, transbordam pelo parapeito da galeria do cinema, como se fossem desconhecidos.

Como dissemos, Pasolini não usa uma única palavra para exaltar Irene, mas em compensação, penetra em seu íntimo, detendo-se na amargura e na dolorosa desilusão da menina que chora, obrigada pela prepotência e pela libido de Tommaso a masturbá-lo.

O episódio do cinema alterna continuamente duas vias: os pensamentos de Tommaso e suas ações, inspiradas nas toscas estratégias que elaborou para obrigar a moça a satisfazer seus desejos. Ele aproveita qualquer oportunidade para tocá-la, apertá-la ou apertar contra si a sua mão (que é descrita nestes termos: “*Tinha uma mão que parecia de homem, mas era excitante assim mesmo: Tommaso segurava aquela mão, apertando a palma contra sua coxa, para baixo, perto do joelho e pressionando com a sua*”).

Os pensamentos de Tommaso são destrinchados até a mais ínfima mesquinhez, como na ocasião em que, depois de calcular quanto tinha lhe custado levar Irene ao cinema, reivindica o “direito” de obter dela as satisfações físicas que teria legitimamente “comprado”. O cinismo do rapaz, no entanto, prenuncia de modo ainda confuso, o nascimento de um sentimento por Irene.

O fato de que o episódio dessas primeiras abordagens tenha lugar num local público (uma sala de cinema) condiciona os movimentos de Tommaso, induzido a

agir com maior circunspeção e a não revelar os próprios pensamentos para a moça: no final, faz até uma tentativa de adulá-la, sussurrando que gosta dela, ou seja, dissimulando por trás de uma aparência sentimental o desejo de uma satisfação física imediata. Poderíamos dizer, aliás, que as condições furtivas em que se consuma a masturbação forçada alimentam sua excitação: Pasolini mostra, portanto, uma sexualidade roubada e adolescente, onde atua, como em *Amato mio*, a vontade de dominação de um eu mais forte e determinado (Tommaso) sobre um personagem mais fraco e submisso (Irene). É neste equilíbrio que se exprime um eros brutal, desprovido de sentimentos, mas não de sentimentalismo (as cantadas que Tommaso murmura no ouvido da moça para amansá-la). Uma sexualidade que tem, portanto, uma dimensão forçada e incompleta, como forçada e imatura é a existência do rapaz.

Análogo, mas só parcialmente, é o eros que Pasolini mostra em seu primeiro filme como diretor, *Accattone* (1961), entre o cafetão Vittorio Cataldi e Stella, a moça provinciana e ingênua que ele inicia no sexo e depois encaminha para a prostituição. Na sequência no salão de dança à beira do Tibre, vemos as dinâmicas mais contraditórias daquilo que não é apenas um processo de sedução, dominação psicológica e sucessiva exploração. Accattone é induzido pela própria natureza parasitária a vender Stella aos clientes do salão, mas ao mesmo tempo e em perfeita contradição, sofre com sua própria maldade e, sem conseguir resistir à visão da moça cercada pelos estranhos, apalpada e encurralada por causa de sua ação como proxeneta, abandona a mesa, numa fuga que representa quase um ensaio geral da própria morte: de fato, ele banha e mergulha o rosto na areia, levantando-se sem limpá-lo, exibindo a própria fisionomia transformada numa máscara que lembra uma caveira. Quase um *memento mori*.

A sexualidade de Accattone é “amaldiçoada” por sua índole e por sua identidade de explorador, da qual ele ten-

4. De Sade e l'universo dei consumi, entrevista de Gideon Bachmann, in Pier Paolo Pasolini, *Il cinema in forma di poesia*, organização de Luciano De Giusti, Cinemazero, Pordenone, 1979.

5. Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, in ID., *Romanzi e racconti 1946-1961*, op. cit., p. 908. As citações sucessivas são extraídas desta mesma edição.

ta se libertar procurando um trabalho, justamente para poupar Stella da prostituição. Mas o itinerário de redenção, assim como para Tommaso, coincide com a morte.

Da utopia de *Teorema* ao horror de *Salò*

Em *Teorema* (1968), romance e filme, a sexualidade é equiparada a um fenômeno sagrado e religioso: uma família burguesa dos anos 1960 é visitada por um jovem deus que, fazendo amor com todos os seus membros, destrói suas falsas identidades, revelando-os a si mesmos, derrubando as defesas ligadas às convenções de respeitabilidade e conveniência e desnudando o fundo obscuro e autodestrutivo das pulsões de cada um: a ninfomania da mãe, sua atração por rapazinhos; a homossexualidade latente do pai e do filho (que tenta exorcizá-la através de uma forma de expressão artística estéril – um abstracionismo de um formalismo vazio, sintoma de impotência criadora); a apatia da filha, que se transforma num vegetal. A única que se salva, embora só inicialmente, deste jogo de massacre é a empregada doméstica, Emilia, que justamente, não é burguesa, mas de origem camponesa e que, depois da revelação do sexo, descobre em si mesma a história e a identidade de uma santa, que faz milagres entre os camponeses. Mas no final, Emilia também cumpre um percurso autodestrutivo, fazendo-se sepultar viva num canteiro, num ato ritual que equivale a um sacrifício crístico, de sagrada redenção, pois de suas lágrimas de enterrada viva na fossa cavada na terra, brota uma nascente (talvez uma reminiscência de *A fonte da donzela*, de Ingmar Bergman).

Os dois episódios de sedução erótica em que Pasolini se detém mais tempo em seu filme são justamente os que envolvem Emilia e a mãe, Lucia. São episódios especulares, pois em ambos a câmera enquadra ostensivamente o volume na calça do hóspede, que esconde seu membro, como se fosse um totem sagrado e magnético.

Nas duas sequências, o poder catalizador do sexo (sempre oculto sob o tecido das roupas) transtorna o comportamento do indivíduo seduzido, que mergulha na irracionalidade e na anomalia de uma reação aparentemente enigmática e incompreensível: Emilia não consegue dar continuidade a seu trabalho cotidiano (estava aparando o gramado em frente à mansão) e corre para casa, onde tenta se matar com gás, no desespero de uma paixão totalizante pelo hóspede, que explode inesperadamente, que a invade e que parece impedir qualquer outro pensamento, exceto aquele da desesperada impossibilidade de seu desejo (são particularmente pungentes os olhares que a mulher dirige ao jovem). Talvez seja um retorno, neste caso, do tema doloroso da impossibilidade de amar, já presente em algumas poesias e nos romances friulanos.

Lucia ao contrário, se livra das roupas com um gesto, ele também de natureza ritual como a tentativa de suicídio da doméstica e não desprovido de caráter autodestrutivo, pois implica a anulação de sua própria dignidade de esposa e mãe da alta burguesia e renuncia suas futuras humilhações com os rapazes atraídos para amplexos mercenários.

A descoberta da homossexualidade do pai – na estação ferroviária de Milão, onde ele espreita longamente a virilha de um rapaz – ou seja, a revelação de seu próprio eros reprimido, renuncia, também no seu caso, o ato de abandono das vestes que não pode deixar de recordar o gesto emblemático de São Francisco.

Sua perda de identidade pode ser comparada àquela de uma outra figura paterna que Pasolini imagina no mesmo período, o pai da tragédia *Affabulazione* [Fabulação], que quer surpreender o filho no ato sexual para conhecer sua sexualidade e superar o limiar de uma possível dupla transgressão (incestuosa e homossexual) que implicará a sua desgraça.

A revelação do sexo não conduz, portanto, à harmonia e à libertação dos personagens burgueses, mas à sua danação: ter descoberto a verdade sobre eles mesmos vai obrigá-los a gritar eternamente (como faz o pai nos últimos enquadramentos do filme), como as almas danadas de um inferno desolado e vazio.

À crise de *Teorema* e à sua dimensão burguesa, contrapõe-se o erotismo da nudez “inocente” dos corpos nos filmes da *Trilogia della vita* – *O Decameron* (1971), *Os contos de Canterbury* (1972) e *As mil e uma noites* (1974).

O corpo de um povo na era pré-burguesa, mostrado sem edulcorações no próprio arcaísmo e violência, é um dos elementos comuns aos três filmes, que, porém, são muito diferentes entre si, mas recorrentes, justamente, no enquadramento das virilhas, muitas vezes nuas, às vezes cobertas pelas roupas, como signos de uma fisicidade incorrupta e vital. Nos dois primeiros filmes da *Trilogia*, a sexualidade é sempre, de todo modo, prejudicada por obstáculos das leis e da moral: no *Decameron*, as irmãs só podem desfrutar do corpo de Masetto graças ao expediente de fingir que se trata de um milagre, assim como ele também tinha dissimulado uma dupla deficiência (da palavra e do intelecto) para penetrar no convento de freiras e copular com elas. O sexo ereto de Masetto, que Pasolini mostra na penumbra, assim como é realmente e sem artifícios, não é um mistério, como aquele oculto do Hóspede de *Teorema*, mas uma expressão daquela vitalidade popular que é contemplada retrospectivamente, num passado sonhado.

Em *Canterbury*, o sexo é acompanhado por situações e atos de corporalidade desagradável e repugnante (os peidos), traindo um certo mal-estar do autor em representar uma sexualidade livre e serena naquele contexto anglo-saxônico, que já é burguês.

O único filme onde a sexualidade se manifesta realmente de maneira plena é o ato final da *Trilogia*, *As mil*

e *uma noites*, inspirado no fabulário árabe, onde, mesmo que nas cavidades subterrâneas de um abrigo (história de Yunan) ou no refúgio de uma tenda (o poeta Siun), é possível viver livremente o eros homossexual entre um rapaz e um adolescente no primeiro caso, entre um velho e vários jovens, no segundo. Se muitas vezes paira sobre o eros um sentido de morte (o adolescente é marcado por uma maldição e é justamente o seu amigo-amante Yunan quem vai matá-lo em estado de transe), o filme é de todo modo um dos poucos de Pasolini que tem um final feliz, com a reunião de dois jovens amantes, Zumurrud e Nur-ed-Din, antes separados pelas adversidades do destino. Reunião que acontece na ficção de um jogo sadomasoquista que a moça impõe ao amante, fingindo ser um príncipe que quer sodomizá-lo e só revelando sua verdadeira identidade depois de caçoar dele (o episódio tem, se quisermos, um caráter iniciático para o rapaz, ainda inexperiente nas coisas da vida).

Nas últimas obras de Pasolini, a sexualidade se transforma num pesadelo de apocalíptica e obscura desilusão. Caíram todos os mitos, a começar por aquele da juventude: comparando-se o último filme, *Salò ou 120 dias de Sodoma* (1975), com o romance inacabado *Petrolio* [Petróleo] (1972-1975, Einaudi, Turim, 1992, depois Meridiani, Mondadori, 1998), encontramos analogias na representação de uma juventude popular degradada e conformada, que traiu a própria identidade original para cair nos engodos do consumismo e da massificação. No filme, os jovens que são salvos do extermínio final não são mais objeto do desejo, mas, coniventes com a nova ordem, eles riem assistindo às sevícias atroztes contra seus coetâneos desobedientes, como espectadores de uma dimensão dominada pela indiferenciação televisiva. O sexo transformou-se em aberração e horror num universo concentracionário onde o poder (dos quatro Senhores, donos da vida e da morte de seus jovens prisioneiros) impõe as regras paradoxais de um ordenamento onde a transgressão sexual (a sodomia) tornou-se norma e a norma (a heterossexualidade) é punida com a tortura e a morte.

No *Appunto 71* [Nota 71] (e nos sucessivos) de *Petrolio*, Pasolini despe a “nova juventude” dos anos 1970 de qualquer beleza física e a reiteração das propostas negativas exprime justamente a rejeição do autor:

eles não sorriem, não passam o braço no ombro de uma moça, não se dão ao respeito, não olham diante de si, não têm os olhos fixos no chão como uma donzela, não conversam entre si, não se movem, não realizam nenhuma ação: eles estão ali para mostrar sua feiúra e sua asquerosidade.

Esta visão tem seu contraponto na orgia do *Appunto 55*, *Il pratone della Casilini* [Nota 55, O campo da Casilina], onde o protagonista se abandona ao coito oral com uma multidão de rapazes. Pasolini descreve detalhadamente a epiderme, a carne, os cheiros, as secreções, os sabores, as reações físicas e psicológicas tanto do protagonista, quanto dos jovens em quem ele pratica a felação, numa fenomenologia corporal na qual a realidade começa e termina com o corpo. Mas embora seja descrita no presente, ela é de fato, localizada no passado, presumivelmente no início dos anos 1960. Como se aquela realidade de prazer físico e de carne liberada fosse doravante concebível apenas e tão somente nas evocações do passado.



Dacia Maraini¹

P: Gostaria que falasse do projeto de Pasolini para o Terceiro Mundo e das viagens que fizeram juntos na África e na Ásia. A senhora se lembra de alguma reflexão em particular sobre os países que visitaram? Como isso contribuiu para a visão que ele tinha do Terceiro Mundo e para que estabelecesse uma ligação com as periferias romanas?

R: Pier Paolo Pasolini era muito fascinado pela pobreza. Um sentimento franciscano, eu diria. Para ele, a pobreza, a exclusão social, a marginalização e a exploração deixavam o homem nu e indefeso e, portanto, digno de amor e de solidariedade. Considerava a riqueza, os valores burgueses, como dizia ele, que se encontravam na acumulação do dinheiro, na competição a qualquer custo, no desprezo e na exploração dos mais fracos, como signos do mal, que lhe despertava uma verdadeira repugnância. Ora, Pasolini encontrou nos países pobres do mundo, como a África, a Índia, o Iêmen, aquela pobreza que ele lia também como pureza e integridade. Uma visão certamente cristã, como quem diz que somente na renúncia aos bens terrenos o homem pode encontrar liberdade e felicidade.

P: Lembra de alguma reflexão particular de Pasolini sobre sua viagem ao Brasil? Por que queria incluí-lo no Terceiro Mundo?

R: O Brasil é um país complexo, onde se encontram riquezas imensas e imensas pobreza. Pier Paolo era atraído pela parte perdedora, marginalizada e indigente da população brasileira.

P: Passemos agora à ebulição social dos anos 1960 e 70 e dos movimentos pelos direitos civis. Qual foi a reação do movimento feminista às declarações, ações e representações artísticas de Pasolini? E qual foi a resposta de Pasolini? Alguma coisa mudou nas feministas de hoje?

R: O movimento das mulheres não era um bloco único, com visões iguais: haviam muitos modos de olhar o mundo e de tomar posição na política e nas questões cul-

1. Entrevista por email à Maurizia Tinti realizada no dia 1 de julho de 2014

turais. Diria que, em geral, os primeiros filmes de Pasolini foram muito bem recebidos. Depois, sobretudo diante de certas declarações dele bastante provocativas, algumas protestaram. Mas não diria que Pasolini fosse considerado um inimigo, ao contrário! Seu olhar sobre as mulheres – naturalmente mulheres pobres e derrotadas – era cheio de ternura e de compreensão: fossem elas prostitutas, operárias ou mães de família, ele sempre as representou com muita afeição.

P. Qual foi a reação de Pasolini diante das manifestações pelos direitos dos afro-americanos e dos homossexuais nos Estados Unidos? O que ele trouxe de suas viagens aos EUA no início dos anos 1960?

R. Pier Paolo não gostava das reivindicações sociais. Achava que eram grotescas e convencionais. Nunca quis participar dos protestos ou manifestações dos homossexuais. Mesmo declarando abertamente a sua homossexualidade – com pudores em relação, sobretudo, à mãe –, era reticente no que dizia respeito aos protestos de massa. Tanto é verdade, que foi contra os estudantes que protestavam no Vale Giulia. É famosa a sua poesia a favor dos policiais, filhos de pobres, que defendiam a lei diante dos estudantes, filhinhos de papai. A piedade, dizia ele, estava do lado desses pobres rapazes enviados para a guerra social, embora, no entanto, a história tenha dado razão aos outros, aos filhos dos ricos.

P. Enfim, poderia falar do processo de tradução dos filmes *Sweet Movie*, de Makavejev, e *Trash*, de Warhol e Morrissey, no qual a senhora e Pasolini trabalharam? Pasolini se identificava ou tinha um respeito particular por estes artistas?

R. Pier Paolo tinha muito respeito pelos artistas. Não era efetivamente fechado em si mesmo. Em *Sweet Movie* fui eu quem levou adiante o trabalho, pois ele tinha pouco

tempo disponível, mas controlava tudo e era muito metuculoso. Revimos a tradução juntos muitas vezes e estivemos bem próximos na escolha das vozes. Ele queria vozes limpas e não as dos dubladores convencionais. De fato, escolhemos atores de teatro que nunca tinham feito dublagem e também gente comum. Ele detestava tudo aquilo que cheirava a mercantilagem, a cinismo profissional, a maneirismo e autocomplacência.

O cinema moderno segundo Pasolini

Ismail Xavier¹

Resumo: O artigo tece comentários sobre Pier Paolo Pasolini como teórico do cinema e focaliza, em particular, a concepção que o cineasta elaborou do cinema moderno em seus textos dos anos 60, especialmente em “Observação sobre o plano-sequência” e “Cinema de poesia”. São aí discutidas noções como a de “cinema de poesia” e “subjéctiva indireta livre”, bem como oposição entre plano-sequência e montagem, quando esta se apresenta, na formulação de Pasolini, como metáfora da morte.

Palavra-chave: cinema moderno, teoria do cinema, crítica.

a) o empirismo herético.

Tal como a intervenção de Pasolini em outros setores da vida cultural e política, sua teoria do cinema tem sido palco de renovada polémica. No contexto da semiologia francesa dos anos 60 (à qual podemos anexar Umberto Eco), foi criticada pela imprecisão dos termos e pela “ingenuidade” presente em sua concepção do nexo indissolúvel existente entre imagem cinematográfica e real. Mais recentemente, Gilles Deleuze – enfático na defesa de Pasolini – não poupou Christian Metz e seus seguidores de ironias, e incluiu o cineasta italiano na tradição dos lúcidos pensadores que não aderiram ao projeto teórico que terminou por reduzir a sucessão das imagens na tela a algo equivalente a um enunciado linguístico. Não cabe entrar, neste breve texto, no debate sobre as questões de método que assombram a “semiologia da verdade” de Pasolini; basta lembrar o quanto, dentro da investigação mais ampla e geral de uma teoria da imagem contemporânea, seus ensaios permanecem como referência nas discussões estéticas, dado que seu espaço de imprecisão encontrou larga compensação na agudeza de seus insights e na sua capacidade de tratar as questões candentes da teoria de maneira articulada à sua intervenção como ideólogo: a “semiologia da realidade” compôs um vasto programa de desmascaramento dos signos características da nova sociedade de consumo na Itália, sinais impressos na feição, nos gestos, na roupa e na fala, principalmente dos jovens, dados de um

1. Professor do Curso de Cinema da Escola de Comunicação e Artes, USP.

processo que Pasolini observou criticamente².

Meu texto se atém a noção que estão mais claramente expostas em dois dos seus ensaios sobre cinema: “O cinema de poesia” (1965) e “Observações sobre plano-sequência” (1967). Eles permitem resumir o percurso de Pasolini na avaliação do cinema moderno dos anos 60, percurso no qual o cineasta mobilizou a sua reflexão sobre a linguagem e a narrativa, marcando a originalidade de sua visão diante do conceito de “cinema moderno” herdado de André Bazin ou formulado por teóricos como Noël Burch. Tal como no caso destas duas figuras-chaves do contexto francês, a preocupação de Pasolini era um descrição formal-estilística capaz de distinguir o moderno do clássico. Na observação de traços como plano-sequência, a marca autoral-subjetiva ou o comportamento “mais solto”, mais ousado, da câmera nos filmes dos novos cineastas, a diferença de sua teoria proveio da base linguístico-literária de sua reflexão, toda centrada na questão da narrativa, não na questão do específico fílmico. Assim, ele pôde desenvolver um terceiro caminho. Este, de um lado, se mostrou distinto da proclamação realista de um Bazin: a vocação do cinema para intuição da essência do real e a consequente superioridade do estilo moderno (primado do plano-sequência, da ambiguidade, das fatias de vida respeitadas em sua duração), sobre o clássico (primado da montagem, do controle – veja isto, depois aquilo -, da segmentação, do discurso fechado que impõe sentidos). De outro lado, se mostrou distinto da opção pela vanguarda no estilo *underground* feita por Noël Burch, onde a atenção se volta para a chamada “dialética das formas”, para o cinema como arte plástica dotada de uma temporalidade apta a se organizar como um rigor semelhante ao da música, especialmente em pesquisas contemporâneas como a do serialismo.

Para Pasolini, o cinema traz o mundo para dentro de

si mas este não se põe como substância transparente que o olhar atravessa em busca do sentido; constitui, ao contrário, um tecido de linguagens (da ação, do corpo – aquela rede de sinais que cabe à “semiologia da realidade” decodificar). O mundo, desde o início, se dá como uma linguagem a decifrar, e ser moderno não implica num gesto de recusa da montagem em nome do real em duração na tela. É nítida, por exemplo, sua oposição à experiência limite de Andy Warhol, com seus filmes de planos-sequências a observação a repetição do gesto banal, a inação ou espaço vazio. Mas é também nítido que, embora as operações de montagem marquem a presença de uma subjetividade ordenadora, tal presença não deve, para Pasolini, dissolver uma “impregnação de mundo” muito própria à técnica do cinema como “escrita do real” (traço da prosa do mundo impresso na película); daí sua resistência ao que considera uma exacerbação subjetivista encontrada em algumas tendências mais desconstrutivas do cinema moderno, seja no *underground* americano ou no cinema de autor europeu. Entre estes polos – radicalismo do plano-sequência ou voluntarismo de uma montagem que se quer intransitiva, alheia ao mundo – ele vai construir sua teoria do moderno para explicar o cinema com que se julga mais afinado, guardadas as diferenças que o separam dos cineastas que servem de ilustração para seu argumento: Antonioni, Bertolucci, Godard, Glauber. Tal como o artista, o teórico Pasolini “decepciona”³.

Os dois ensaios sobre cinema aqui em pauta foram publicados no livro **Empirismo herege** que, como pensamento do autor, sendo ponto de intersecção entre literaturas, arte e religião, caixa de ressonância de toda a sua obra poética⁴. Heresia, etimologicamente, se liga à noção

3. Assim como o ato de inventar (sempre escandaloso) é perda “masoquista” de algo de certo desejo de se contradizer, de fingir os códigos, o gesto teórico de Pasolini se desenvolve neste terreno de repetições aparentes (a de Bazin, por exemplo), de inscrições heréticas em disciplinas científicas (a semiologia, por exemplo), de torneios que causam surpresa, decepcionam o leitos, lembrando que este precisa refinar leitura.

4. Para os dois textos de Pasolini, tomo como referência a edição francesa,

de “escolha” e ganha, face a ortodoxias religiosas, a conotação, de escolha própria, feita sem a presença do guia (Igreja, Estado, Partido). Há em Pasolini determinado empirismo, no sentido de pensar sempre a composição estética como algo derivado do real, da experiência, produto da imaginação onde é central a referência ao mundo e o engajamento nele; no entanto, traço marcante da heresia, tal empirismo não se confunde com o senso comum naturalista, não requer uma postura da arte-documento, nem se atém aos cânones do realismo próprios à estética dos intelectuais PCI, partido de que Pasolini foi membro na juventude e com que polemizou ao longo da vida. Seu empirismo é um corpo a corpo com o real, vontade de intervenção a cada milímetro de suas interações com a sociedade presente, mas é, acima de tudo, ação e discurso pelos quais o intelectual-artista reivindica a superioridade de seu juízo perante as “igrejas”, reserva a si as escolhas: dos combates, dos estilos de comportamento, do gênero de cinema, das modalidades de relação com o passado, das condições da própria morte.

Pasolini não separou arte e vida. Ancorado na concepção do real como linguagem, foi herético porque tal identidade não a pensou nos termos de um espelhamento puramente lógico – homologia de sistemas, encaixe de peças descarnadas – mas a pensou como combate pelo qual o artista compromete, instalando no terreno da luta, toda a sua experiência, exigindo de si mesmo a coerência dos sinais que emite, pela presença corporal no mundo, pelo cinema que produz, pela “linguagem da ação”.

A manutenção de um vínculo como o mundo requer uma semiologia que incorpora um horizonte mítico (o mundo como linguagem e aí espaço sagrado, união maior de cultura e natureza). De um lado, há a demanda incisiva de não se descolar do real, da experiência; de outro, real e experiência se concebem a partir de um recorte hetero-

L'expérience herétique – langue et cinéma, Paris Payot, 1976; para os comentários de Giuseppe Zigaina, ver o seu livro *Pasolini et la mort*, Paris, Éditions Ramsay, 1990.

doxo face à tradição empirista. Pasolini não se dobra à ciência natural, ao pragmatismo burguês, mantendo-se fiel a um concepção do real monista, totalizante, que se afina a uma tradição de pensamento que não separa mundo e representação, ação e linguagem, natureza e cultura. Pressuposto em cosmo organizado, o sistema de Pasolini cria espaço para vivência do trágico, a consciência do imperativo de escolha da morte (contra o instinto de conservação), a dimensão dionisíaca do sacrifício do artista; este sacrifício é entendido não apenas, no limite, como morte inapelável, mas, antes, como pequena morte reiterada pelo artista em seu poder criativo de decepcionar, expor-se à execração na esfera pública. O sentido do percurso do artista se apoia, então, nesta vivência integral; e permanece em aberto até o instante da morte, momento determinante que fecha as perspectivas, apontando o teor específico da experiência encerrada: é a morte que, enquanto corte final, gera o sentido, permite transformar a vida em um discurso de contornos definidos, vulnerável ao trabalho da interpretação.

b) o estatuto do plano-sequência.

O homem se exprime pela ação e esta não ganha significado enquanto não se completa. Morrer é necessário para que adquirimos sentido (entremos na espaço da cultura e da história). A morte opera uma síntese rápida da vida que lhe envia uma luz retroativa, uma seleção de pontos, constrói atos míticos e morais fora do tempo. Opera, enfim, como a montagem no cinema. Este é o argumento central do artigo “Observações sobre plano-sequência”, peça chave na explicação desta analogia entre morte e montagem, feita a partir do comentário sobre o estatuto das imagens que documentaram in loco o instante da morte de Kennedy, em 1963.

Na tela, a vida se reproduz num virtual plano-sequência infinito. Demarcação inexorável, a montagem corta o fluxo contínuo da imagem em movimento (registro do

2. Ver os ensaios reunidos no livro *Os jovens infelizes* (São Paulo, Brasiliense, 1990), organizado por Michael Lahud.

andamento do mundo, em princípio, aberto) e transforma a combinação dos fragmentos em discurso. Ela mortifica, então, os registros, as tomadas de cena (cada qual um *morceau de vie*), para que sucessão possa adquirir significado. Completando o círculo da analogia, a montagem se define como uma violência exercida sobre as imagens que opera como a morte no seio da vida: delimita, fecha os percursos. A vida é como um cinema ao natural, o infinito plano-sequência, aberto, que o registro cinematográfico permite “fixar” (como a escrita congela a fala), mas retirando o que é registrado do fluxo, delimitando, numa postura que tem um quê de perverso, porque fetichista (isola, fragmenta, separa), porque sadomasoquista (violência, mutilação).

No cinema, espécie de real mortificado, pode-se observar com grande nitidez a “linguagem da ação”, as formas de presença e intervenção no mundo, o tecido social que é necessário ler, criticamente. A linguagem da ação define um aspecto dessa “semiologia da realidade”. Esta é uma leitura do mundo que se exerce. Diante da imagem cinematográfica, enfrentando os mesmos desafios encontrados nas situações que somos obrigados a interpretar na vivência cotidiana: para Pasolini, a imagem de um evento, em cada plano do filme, transfere para si as propriedades visíveis da situação tal como a experimentaríamos na vida real; ou seja, os códigos que regem a nossa leitura do mundo social “a olho nu” estão também operando quando o observamos através da câmera (quando temos uma tomada em fluxo contínuo). A diferença se instaura, no cinema, pela montagem. Esta é operação não apenas necessária, mas também desejável pois, se mortifica, por outro lado doa sentido, instaura uma perspectiva. E é isto que deve fazer toda narrativa.

Para Pasolini, a função do artista é “dizer”, intervir, não simplesmente deixar o mundo se confessar na tela. O plano-sequência infinito é pura hipótese e guarda uma função “pedagógica” como um ponto de virtual que realça o aspecto contingente, particular, das delimitações

operadas no que temos de concreto: os filmes em sua particularidade, com seu ponto de vista, sua estratégia narrativa, sua forma peculiar de produzir sentido – ou seja, montar, retirar o momento vivido do fluxo contínuo para fazê-lo “falar” no cotejo com outros momentos, vivência. Apoiada na operação de montagem, e não no elogio de supostos poderes revelatórios de plano-sequência, a semiologia do cinema de Pasolini se afasta do naturalismo ingênuo. Isto é o que sua leitura dos filmes modernos atesta com toda clareza. Coerentemente é o que sua própria obra de cineasta põe em prática, afastada que está das ilusões da transparência: cada filme de Pasolini é invenção de um modo de narrar (montar) para produzir sentido, fazer um diagnóstico do presente, mesmo com aparência de falar do passado. A cada passo, ele soube mobilizar as mediações esclarecedoras, compor a parábola que permite tocar nas feridas da sociedade atual. Ou seja, soube demonstrar que o discurso sobre o presente envolve cotejos com formas de vida do passado, vivências do sagrado hoje “fora de pauta” no espaço urbano das sociedades avançadas, codificações da vida e do mundo ainda presentes no mundo camponês ou nas sociedades de terceiro mundo que ele nunca deixou de tomar como referência. Cotejando, trazendo ao olhar os dados de experiências arcaicas em paralelo com o mundo high tech da atualidade, o cinema de Pasolini é discurso autoral, inscrição do sujeito no fluxo de imagem, afirmação da vontade de expor um ponto de vista. Não surpreende seja esta categoria – a do ponto de vista que preside a narrativa – a peça-chave de sua teoria do cinema moderno.

c) o cinema de poesia

O universo em que se movem a teoria e a prática de Pasolini é o do cinema narrativo-dramático, terreno em que ele procura trabalhar e emergência do poético como uma dimensão derivada de duas operações que vê mutuamente associadas: a da invenção de linguagem pela qual

o filme chama a atenção sobre si e a da montagem das estratégias de subjetivação da imagem. Quando à primeira das operações, o cinema moderno está pleno de instâncias em que, ao contrário do que ocorria no filme clássico, a câmera se mostra, chama a atenção sobre si, o aparato do cinema se impõe à percepção como dado construtivo da *mise-en-scène*. Aqui, o poético corresponde àquela opacidade pela qual o meio de expressão se faz ver, exhibe estruturas de outro modo inconscientes, privilegiando o que Roman Jakobson denominou “função poética” da linguagem. O peso de Jakobson a teoria do poético naquele momento é enorme e Pasolini está traduzindo, em sua própria linguagem, uma teoria do cinema moderno presente em outros críticos e teóricos. Sua originalidade se afirma no comentários à segunda das operações.

As estratégias de subjetivação (ou a dimensão lírico-subjetiva da imagem), ele deve encontrá-las num cinema narrativo marcado por uma convenção estilística que alcança maior afinidade com o poético do que a convenção que dominava o filme clássico (o cinema de prosa). Para tanto, Pasolini faz um duplo movimento. Primeiramente, ele mostra como as operações próprias ao moderno (este colocar em evidências o próprio aparato) então, em verdade, articuladas com uma exigência de expressão do mundo interior das personagens (caso de Antonioni, Bertolucci), de modo que a dimensão lírico-subjetiva se afirma dentro mesmo do processo narrativo. Em segundo lugar, ele apresenta a teoria geral desta nova articulação posta pelo cinema moderno a partir de um empréstimo fundamental: a da noção de discurso indireto livre presente na teoria do romance. Ou seja, o cinema de prosa dado o seu ideal de transparência, não tinha uma convenção estilística, uma forma de usar os procedimentos, capaz de “subjetivar” decisivamente a narrativa, expressar o teor da experiência interior na forma cinematográfica. O cinema (moderno) de poesia criou tal convenção. Superou, então o que, segundo Pasolini, a tradição privilegiou: a “língua de prosa”, este discurso que o espetáculo de evasão consolidou ao mascarar, sob suas regras narrativas,

o que ele chama de “elementos irracionais”. Haveria uma violência neste processo pelo qual o que é mais próprio ao cinema – sua afinidade com o onírico, com os signos da comunicação-consigo-mesmo – estaria recalcado pela tradição. Recalque que não teria dado chance para que se vivesse com mais intensidade uma das contradições mais ricas do cinema: ser um desfile de imagens e sons que, impregnado de uma carga de objetividade (reprodução técnica da aparência externa), traz, simultaneamente, a marca dos processos mais profundos – Pasolini diz “elementares” - da psique. Subjetivo e objetivo, no mesmo movimento, o cinema alcança, como o uso do estilo indireto livre, um patamar de criação onde o processo narrativo se torna mais complexo, representando um maior desafio ao espectador. Este deve estar atento ao modo pelo qual os procedimentos técnicos (montagem, movimento de câmera) presentes na visualização do mundo objetivo, na verdade, oferecem o código de uma vivência interior, subjetiva.

Na literatura, o discurso indireto livre permite uma imersão na vida interior da personagem (ou em seu estilo próprio de linguagem, de sensibilidade) sem uma sinalização clara do limiar da interiorização; ou seja, sem que se determine, como toda segurança, quando passamos de visão exterior, digamos objetiva, para a visão mediada pela vivência da personagem que tem sua maneira de ver, sentir e “dizer” a situação (o escritor engendra um estilo capaz de dar forma a esta vivência, mantendo-a mesclada com o relato mais objetivo de um narrador externo). Pasolini vê algo de semelhante quando os cineastas modernos se utilizam do comportamento idiossincrático da câmera para, a própria observação do mundo objetivo, sinalizar a vivência da personagem, seu estilo de olhar, sem que se estabeleça com clareza a fronteira entre o que é visão exterior e interior.

O filme clássico também dá conta dos processos subjetivos mas sua tendência é marcá-los, emoldurá-los, como tal; separá-los, contrastá-los, didaticamente da “vi-

são objetiva” que constitui a sua norma. A diferença do moderno está na ambiguidade do processo, na ausência de marca diferencial entre a “visão objetiva” e a visão da personagem. É o filme inteiro que afirma um certo estilo de olhar, uma certa reiteração formal no comportamento de câmera e na montagem, os quais se põem como uma senha para se ler a psicologia do protagonista.

Evocando o termo tradicional que define a imagem quanto esta é produto do olhar da personagem (câmera subjetiva), Pasolini dá um nome especial ao estilo indireto livre cinematográfico: subjetiva indireta livre. Ou seja, durante o filme inteiro estaremos vivenciando uma instabilidade, uma oscilação entre objetivo e subjetivo, na qual o movimento próprio das coisas se mescla ao movimento de uma interioridade, um contaminando o outro com seu estilo. Isto possibilita ao espectador uma visão mais compreensiva, interna, da experiência da personagem e o obriga a um constante cotejo entre a imagem que lhe é dada e a noção que ele tem do mundo, já que o filme não afirma uma realidade estável que emoldure e explique os movimentos da personagem (este seria o estilo, por excelência, de Antonioni, Bertolucci ou Godard, guardadas as suas diferenças).

Na caracterização acima, toda a minha ênfase recaiu sobre a criação de um parâmetro formal que, pela estrutura do filme, se assinala como correlato a um estilo individual de percepção do mundo (caso das personagens burguesas dos cineastas citados). Aqui, a consequência da subjetiva indireta livre é gerar linguagem capaz de desnudar um tipo de neurose moderna através de um espelhamento, ou cotejo, entre o indivíduo-protagonista e a norma da sociedade. Quer dizer, a invenção estilístico-formal tem um correlato de tipo psicológico (um protocolo individual de vivência do mundo). Observando os filmes de Pasolini, vemos este esquema sofrer um deslocamento para produzir outro efeito: o tipo de experiência, mundo interior, que o discurso indireto livre põe como mediação para a percepção das coisas é a experiência à da plateia.

Tal portador está ali para afirmar uma diferença; representa uma alteridade, o confronto entre o passado (mundo arcaico do mito, experiência da natureza própria ao camponês) e presente (sociedade burguesa técnico-urbana). Como resultado, a invenção estilístico-formal passa a ter um correlato de tipo antropológico (código cultural do Outro, referência a uma vivência coletiva do mundo).

Em suma, estamos, no cinema de Pasolini, às voltas com aquele mesmo gesto de mobilizar uma “visão interior” mediadora, com a ambiguidade que descrevi, com a instabilidade que daí resulta; no entanto, há uma diferença: o elemento mediador que força o cotejo, desafia a norma burguesa, é de natureza cultural, é vivência de outro tempo, de outra civilização.⁵

Este é o mundo das parábolas de Pasolini, do recurso ao mito e à lenda como mediação para falar do presente; o cinema de poesia tipicamente moderno do empirismo herético, exercício muito peculiar de uma negação do senso comum, da ideia de objetividade da cultura tecnocrático-burguesa. Cinema que volta as costas para os valores de produção da indústria e se põe como resistência a um estio de vida que resulta da aceitação acrítica, eufórica, mistificante, da dinâmica atual da modernização. Para Pasolini, este é o dado sinistro da sociedade italiana dos anos 60 e 70: o avanço do “fascismo de consumo”.

5. O mesmo tipo de cotejo, com a mobilização do olhar do Outro, na caracterização de situações históricas de conflito, é muito próprio ao cinema de Glauber Rocha. O cineasta brasileiro trabalha a matriz da dominação colonial para caracterizar um estado de coisas presentes, faz conviver uma visão religiosa da experiência e uma visão materialista, ambas se contradizendo mas participando do mesmo movimento de compreensão dos acontecimentos. O cineasta italiano, no seu artigo, se refere a *Deus e o diabo*, de passagem. E pode-se tomar *Terra em transe* como típica instância do discurso indireto livre nos termos do cinema moderno definido por Pasolini. Já se reiterou o comentário sobre as afinidades entre os dois cineastas, em termos de concepção, interesse, estilo, modo de intervenção na cultura, vocação para o sacrifício pessoal nos moldes da tragédia. A identidade de estratégias nesse plano mais microscópico da narração moderna é um dado estético muito preciso que vem selar a aproximação, sugerir estudos de estilos fundamentais para aprofundar a ideia que fazemos do cinema dos anos 60.

Pasolini e o naturalismo

Hervé Joubert- Laurencin

Pasolini não tinha «medo do naturalismo», como diz o título de um dos capítulos de sua coleção de ensaios denominada *Empirismo Eretico*. O filósofo lacaniano Jean Allouch esclareceu de forma muito clara sua posição original sobre essa questão durante um seminário em Bolonha¹: para Dante, disse ele, os nomes representam as *consequências* das coisas; para Lacan, os nomes existem *independentemente* das coisas; para Pasolini, as coisas *são* nomes. Assim, para o poeta-cineasta, ou seja, o filósofo mais elevado na ordem da teoria, aquele que não possui mais nenhum medo de se deixar guiar pela embriaguez do pensável, a realidade é ao mesmo tempo linguagem e fala. É por isso que, como três “P” inseparáveis, Poesia e Política não podem estar separadas do nome de Pasolini.

O « medo do naturalismo », comum tanto para os artistas quanto para os teóricos, é para ele, « no que diz respeito ao cinema pelo menos, um medo do ser, que nada mais é do que o medo da falta de naturalidade do ser, da terrível ambiguidade da realidade, devido ao fato de que ela se baseia em um equívoco: a passagem do tempo. Naturalismo! Ora pois. Fazer cinema significa escrever sobre papeis em chamás² ». Esta última frase, inseparável da imagem poética à qual dá origem (a imagem, de fato realizada um dia concretamente por Murnau, em seu *Faust*: para constar a marca registrada do pacto faustiano! Uma arte poética do cinema?), possui múltiplas consequências. Filmar significa escrever; aquilo que filmamos já é por si só uma língua escrita; aquilo que escrevemos no cinema se dissipa rapidamente; a realidade se propaga e não morre nunca; o filme queima, morre constantemente, e matando nossas vidas, constrói uma montagem impactante; filmando, nós queimamos nossas mãos; somente a mão que apaga pode escrever aquilo que é correto.

Mas, como o naturalismo também é uma palavra com um sentido negativo, utilizada para designar uma má atuação (que, de tanto trabalhar o «natural», responde tão bem aos códigos representativos dominantes de uma época, que acaba carecendo de realidade), esse jogo que Pasolini sempre criticou, e soube evitar em seus filmes,

1. A versão final escrita se encontra (em francês) no site: <http://www.jeanallouch.com/pdf/225>.

2. Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e l'arte*, I, 1566 (« Tutte le opere », dir. W. Siti, Milan, Mondadori, 1999).

e como a palavra ainda possui diversos sentidos possíveis, também é permitido, para tentar chegar a uma lógica, confrontar o naturalismo de Pasolini com o de Gilles Deleuze, pensado primeiramente junto aos romances “naturalistas” de Zola e de Rosny Aîné (primogênito), e posteriormente com a ajuda do cinema.

Para Deleuze (as citações a seguir vêm do *Imagem-movimento*, Paris, Minuit, 1983), o naturalismo corresponde à uma certa relação com o tempo cronológico, considerado como entrópico: *um tempo que desce*. O naturalismo se identifica com a “crueldade de Chronos”; em outras palavras, no naturalismo, “a duração constitui uma substância espessa em via de degradação”. Por outro lado, ele supõe *um mundo desdobrado*: “O naturalismo não se opõe ao realismo; pelo contrário, ele acentua seus traços estendendo-os dentro de um surrealismo particular.” No que diz respeito à sua ideia sobre Pasolini, ela é muito original: o cinema de Pasolini, de acordo com ele, possui todos os elementos do naturalismo, mas *não* é naturalista. Aqui, como em outras áreas, o local de Pasolini é aquele de deslocamento, de um passo ao lado.

Quando Deleuze fala de Pasolini, ele encontra, ao que me parece, sem notar de forma explícita, esses dois arranjos naturalistas do *desdobramento* e da *combinatória* (a combinatória sendo pensada como o esgotamento entrópico dos possíveis dentro de um determinado meio). Ele julga que o desdobramento pasoliniano é radical demais ao citar a estrutura radical de *Pocilga* (dois filmes em um: a parte alemã pós-nazista contém o que Deleuze chama de “os meios reais”, e a parte canibal herética contém o que ele chama de “os mundos originais”) e a combinatória exageradamente abstrata (*Teorema* não é pulsional o suficiente). Assim, Pasolini está *fora do naturalismo*, mas usa os mesmos fundamentos que este.

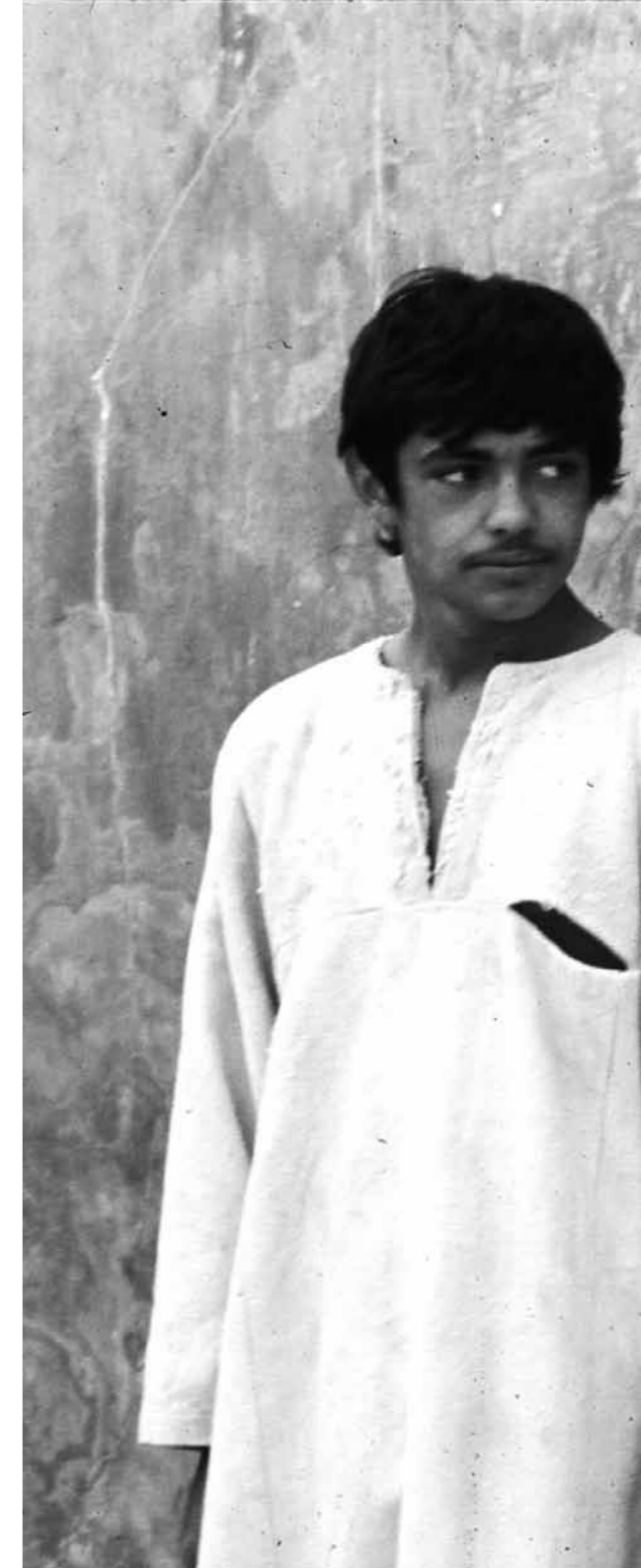
As análises de Deleuze posteriores aos seus ensaios sobre o cinema, aquelas que dizem respeito a Beckett (Lépusié, “*O fatigado*”, Paris Minuit, 1992), permitem

compreender corretamente o lugar deslocado que ele dá com razão a Pasolini: por um lado, ele escapa do desdobramento pela disjunção, sempre mais radical; por outro lado, ele escapa da combinatória - «arte ou ciência de esgotar o possível por disjunções inclusas»: o «e então..e então...» - pela arte das disjunções exclusivas: o «ou então..ou então...».

Mas Pasolini retorna também na direção de Zola, mesmo que se distanciando, ao mesmo tempo, do movimento naturalista pelo uso do tempo radical próprio da “fissura”. A fissura está na base da poética pasoliniana, uma fissura primitiva e original, infinitamente reencontrada e repetida, infinitamente escondida debaixo do vitalismo, e em seguida explodindo bruscamente, como durante esse momento onde, debaixo do sol brilhante do meio dia, Édipo mata o seu pai fugindo em ambas as direções ao mesmo tempo (derrotando os soldados-meninos do rei-pai pelo combate clássico dos Horácios e dos Curiácios, correndo em uma direção, e depois em outra, como também o faz, no início do filme, o canibal interpretado por Pierre Clémenti no filme *Pocilga*). O assassinato daquele que vos fez sair da “noite sexual” do tempo é um ato metafísico, o assassinato do Tempo. O sol nietzschiano arrebatador e vertical do meio dia ilumina esse presente inédito, um tipo de contração explosiva de todos os tempos, fundamentalmente anti-naturalista, evocado por Deleuze em sua *Lógica do sentido* (Paris, Minuit, 1969, p. 80) com as seguintes palavras: «Esse presente não contradiz o Aeon. Pelo contrário, é o presente como um ser de razão que se subdivide infinitamente em algo que acabou de ocorrer, em algo que vai acontecer, sempre fugindo nas duas direções ao mesmo tempo. O outro presente, o presente vivo, ocorre e efetua o evento.»

Aquilo que mais se opõe ao naturalismo, tanto no cinema quanto no pensamento teórico de Pasolini, é então a onipresença do trágico. Teoria e prática, a reflexão sobre os realismos e a poética cinematográfica se reúnem dentro de uma visão pasoliniana geral da *morte na vida*, uma

morte que pode ser tanto um conceito teórico quanto um operador de roteiro, que tudo rege, conclui todos os filmes e todos os desenvolvimentos teóricos, mas também precede todas as histórias. De fato, a premissa pasoliniana consiste em afirmar que o real não possui nada de *natural*, assim como viver não possui nada de natural enquanto nós não incluirmos a ideia da morte. O *realismo* deve ser construído a partir do presente fulgurante da cisão, do acontecimento único e formidável cujo roteiro insuperável é o assassinato de Laïos, acontecimento presente que, para Pasolini, não pode ter outro nome a não ser a morte. No entanto, os filmes de Pasolini se opõem claramente ao tempo «crônico» e entrópico do naturalismo cinematográfico: Pasolini não é nem Buñuel nem Stroheim. Na realidade não há nenhum paradoxo, já que o poder da Fissura do Zola na literatura, assim como no cinema com os diretores de *Simão do deserto* e de *Greed* faziam o naturalismo entrar dentro de outra dimensão e, de outra forma, Pasolini escapa ao naturalismo cinematográfico devido ao poder trágico da Disjunção.



Ninnetto Davoli¹

Bem, morava num subúrbio pobre mais ou menos bem arrumadinho, de casinhas pequenas e junto com uma família numerosa. Assim, um dia a gente fez, não um jogo, mas uma entrevista com uma firma de produção francesa, junto com o Fieschi, e tivemos a ideia de fazer um curta metragem. E então, como ponto de partida, pegamos essa ideia aqui: o fato de que eu morava nesse subúrbio. Depois, fizemos um jogo com Pier Paolo. Que jogo é esse? É que eu fazia o entrevistador e ele o entrevistado. Em suma, fizemos uma troca, quer dizer, fui eu quem entrevistei Pasolini. E então, do que foi que falamos? Bem, comecei dizendo assim: O senhor poderia dizer... Porque eu queria ter uma atitude assim um pouco diplomática, de intelectual, que era impossível se continuasse usando aquele outro jeito de falar.

– Diga, Pasolini, que diferença há, na sua opinião, entre *O Evangelho segundo São Mateus* e, por exemplo, *Gaviões e passarinhos*?

E então, ele, Pier Paolo, muito esperto, me respondeu: – Ninnetto, olhe ali. O que tem atrás de você?

Eu virei e quem estava lá era minha mãe.

– O que você acha, Ninnetto? Se você fosse perguntar à sua mãe de quem ela gosta mais entre você, seu irmão e sua irmã, o que você acha que ela poderia responder? Ela vai dizer que gosta igual de todos vocês, porque são todos seus filhos.

E foi assim que Pier Paolo me quebrou. Depois falamos do lugar onde eu morava e Pier Paolo me fez uma pergunta.

– Olhe, Ninnetto – disse ele –, eu amo muito as pessoas que vivem aqui, como você, por exemplo, um pouco como nos países do Terceiro Mundo. Mas me diga uma coisa, você sabe o que é Terceiro Mundo?

E eu respondi: – Claro, Paolo, que sei o que é.

E Pier Paolo: – Então me diga, Ninnetto.

– Olhe, Paolo, se está querendo me deixar sem graça, melhor dizer logo de uma vez.

Pier Paolo disse que não. – Não é isso, mas então vou explicar o Terceiro Mundo. São aquelas populações onde, na prática, as pessoas não estão em vias de desenvolvimento. Ainda vivem apenas, digamos, com o necessário. Vivem do que cultivam. Vivem, digamos, realmente de trabalho manual. Já as populações mais avançadas, vivem mais próximas de um mundo industrial.

– Desculpe aí, Paolo, mas então o lugar onde eu vivo é Terceiro Mundo, porque esse subúrbio aqui é um Terceiro Mundo.

– Não é um Terceiro Mundo – disse ele, – mas é quase um Terceiro Mundo.

Em suma, digamos que fizemos todo esse jogo justamente para dizer que Pier Paolo era um homem que amava um certo tipo de povo, um certo tipo de gente, a gente simples. Sim, porque de qualquer jeito, Pier Paolo dizia que amava as pessoas que, na escola, não tivessem passado da 5ª série elementar, porque até a 5ª elementar elas conseguiam manter uma forma de inocência, de simplicidade, de humanidade. Já alguém que estuda além da 5ª elementar começa, ao contrário, a se instruir e ao se instruir começa claramente a conhecer os erros da vida. Coisa que hoje, digamos, em 2014, está efetivamente acontecendo no mundo inteiro.

Pier Paolo viveu há cinquenta anos, estou falando de quarenta e cinco anos atrás, ou seja, por que estou dizendo isso? Porque Pier Paolo no fundo amava aquela simplicidade das pessoas, amava aquela gente, a gente camponesa, que realmente vivia com muita simplicidade, com muita naturalidade. Quer dizer, tinham o instinto do humano. Comparando com hoje em dia, é tudo muito diferente. Podemos dizer que é amar um certo modo de viver. Pier Paolo amava aquele modo de viver.

E era também por isso que, em todos os seus filmes, Pier Paolo usava atores não-atores, porque eram simples, porque eram humanos, não tinham, digamos, a profissiona-

lidade de um ator reconhecido. Escolhia esses garotos da rua, humildes e verdadeiros, e eles tinham que fazer o que ele queria, mas do jeito deles mesmos, do jeito que eles diriam as coisas. Este era, digamos, o prazer e, digamos, o amor por um certo tipo de gente. Depois, podem chamar de Terceiro Mundo ou do que quiserem, mas era esse tipo de mundo que Pier Paolo apreciava, isto é, o mundo camponês, simples, humano, generoso, em suma, todos os adjetivos possíveis.

1. Depoimento dado à Flávio Kactuz no dia 14 de julho de 2014

O olhar antropológico de Pasolini sobre a África moderna

Lapo Gresleri

A observação do “outro” – entendido como estranho, diverso e até mesmo oposto a si – é elemento central na obra pasoliniana: para o autor, os camponeses de Friuli, o subproletariado e a burguesia italiana são, assim como as populações terceiro-mundistas, objeto de análise e de confronto ideal para refletir sobre a sociedade de sua época.

Pasolini não vê salvação alguma para a Itália e, em geral, para a Europa, constatando a já incontável afirmação da sociedade de massas, causa primeira da marginalização e em seguida da anulação da tradicional cultura camponesa e das classes sociais ligadas a ela, em favor de uma ideologia pequeno-burguesa homologante e consumista. Já o discurso a respeito do Terceiro Mundo é bem diferente.

Nestes países e em seus povos, o autor ainda vê uma possível evolução que não esqueça os respectivos patrimônios intelectuais, um progresso em cujo processo, ligado a novos contextos específicos consequentes às várias guerras de libertação, permanece evidente o controle econômico e político, portanto cultural, das potências ex-colonizadoras.

A assimilação por parte das populações e das realidades locais de elementos estranhos a elas, pertencentes ao mundo ocidental com o qual entram em contato, dá lugar a um dos fatores mais característicos do Terceiro Mundo, que Pasolini evidencia, anota, filma em suas viagens, ou seja, a existência (...) de contrastes enormes, entre manifestações de vida autóctone quase pré-históricas e (...) exibições de uma modernidade (...) ¹

Que lhe é externa. Esta estridente coexistência torna-se, então, um signo tangível daquele mundo arcaico – ou “irracional” – que sobreviveu à “democracia formal”

1. Marianna De Palma, *Pasolini e il documentario di poesia*, edizioni Falso Piano, Alessandria, 2004, pp. 46-47. Temos, por exemplo, o diário de viagem *Lodore dell'India* (1961), no roteiro de *Il padre selvaggio* (1962) ou em *Sopra luoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo* (1965), *Appunti per un film sull'India* (1968), *Le mura di Sana'a* (1971), *Appunti per un'Orestiaide africana* (1975).

ocidental que, importada com instrumento de domínio, se revelou, ao contrário, um meio de emancipação.²

Nesta ótica, assume particular relevância o contexto africano dos últimos anos de 1960, quando Pasolini tem a ideia de fazer uma transposição cinematográfica da *Oréstia* esquiliana ambientada no continente que, descolonizado há pouco,³ passou, portanto, “(...) *de um estado “selvagem” para um outro “civil e democrático”, deixando para trás séculos de “tribalismo” e “pré-história”*”.⁴

O diretor considera que o eixo do texto grego é esta mesma evolução

(...) de uma sociedade primitiva, dominada por sentimentos primordiais, obscuros e irracionais, simbolizados pelas Erinias, a uma nova comunidade estatal democrática, guiada pela Razão (Atena) e baseada em modernas instituições humanas e eletivas: o tribunal, a assembleia, o sufrágio.⁵

Mas segundo o autor,

a civilização arcaica – superficialmente chamada de folclore – (...) deve ser assumida no interior da civilização nova, integrando-a e tornando-a específica, concreta, histórica. As terríveis e

2. Eficaz neste sentido, a reflexão de Pasolini contida em *Che fare col “buon selvaggio”?*, “L'illustrazione italiana”, CIX, 3, fevereiro-março 1982, hoje em Walter Siti - Silvia De Laude (org.), *Pier Paolo Pasolini. Saggi sulla politica e sulla società*, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milão, 1999.

3. Sobre a gênese do projeto, Roberto Chiesi, “Pasolini e la ‘nuova forma’ di Appunti per un'Orestiaide africana”. in Roberto Chiesi (org.), *Appunti per un'Orestiaide africana di Pier Paolo Pasolini*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna, 2008, pp. 6-12. Ver também P. P. Pasolini, “L'Atena bianca” in Laura Betti - Michele Gulinucci (org.), *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un'illusione*, Fondo Pier paolo pasolini, Roma, 1991, e Pier paolo Pasolini, Nota per l'ambientazione dell'Orestiaide in Africa, “La città futura”, 13, 7 de junho de 1978, hoje em Walter Siti - Franco Zabagli (org.), *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema*, I Meridiani, I, Arnoldo Mondadori Editore, Milão, 2001.

4. Giovanna Trento, *Pasolini e l'Africa. L'Africa di pasolini*, Mimesis Edizioni, Udine, 2010, p. 210.

5. Ivi, p. 201.

fantásticas divindades da Pré-história africana devem sofrer o mesmo processo das Erinias, transformando-se em Eumênides.⁶

Anotações para uma Oréstia africana se propõe, portanto, a indagar a África contemporânea em busca daqueles traços arcaicos ainda presentes nos lugares, nos corpos, nos usos e costumes locais, capazes de permitir uma atualização da tragédia de Ésquilo. Ou seja, Pasolini quer destacar “(...) *os aspectos híbridos das sociedades africanas, situadas entre o arcaísmo local e a contaminação consumista ocidental (...)*”; de uma nova “*nação socialista de tendências (...) filochinesas, mas cuja escolha evidentemente ainda não é definitiva, pois ao lado do atrativo chinês existe um outro atrativo não menos fascinante: o americano ou, melhor dizendo, neocapitalista*”. Isso é demonstrado pelas imagens de alguns volumes sobre a China de Mao vendidos na rua, sobre um lençol, ao lado de uma loja de eletrodomésticos, e da Universidade de Dar es Laam com o inconfundível perfil arquitetônico “elegante e seguro” de um *college* estadunidense, símbolo de “todas aquelas contradições internas da jovem nação africana”, explicitadas na livraria do Instituto: uma placa na entrada informa, de fato, que a construção se deve à República Popular da China, mas na vitrine estão expostos textos do tipo: “Como ensinar inglês”, “Manuais para professores de história na África ocidental”, “A educação social do adolescente”, “Os novos africanos”, “Homens da cidade e homens da tribo”, contos para jovens e novas gramáticas, livros sobre Cristo e sobre a educação americana.

Servem de contraponto a elas, as imagens dos africanos repetindo “(...) *árduas e milenares atividades cotidianas no interior de suas aldeias (...)*”.⁸ É nestas últimas que o poeta-diretor se detém mais tempo, oferecendo um

6. P. P. Pasolini, *Nota per l'ambientazione dell'Orestiaide in Africa*, cit., p. 1200.

7. Serafino Murri, Pier paolo Pasolini, l'Unità/Il Castoro, Milão, 1995, p. 116.

8. Idem.

retrato participante, mas distanciado, de uma realidade que se reorganiza rapidamente depois de um processo de auto-renovação que se apoiava justamente naqueles traços populares que ainda eram a base da cultura local. Em busca dos intérpretes ideais para a tragédia grega, Pasolini fotografa pescadores, camponeses e pastores de rostos duros e orgulhosos, suas moradias e seus instrumentos de trabalho, que só fazem confirmar aquele sentido de pobreza digna que caracteriza a vida e os hábitos das populações, como as cabanas de madeira, pedra, terra e palha às margens do lago Vittoria e os poucos objetos (uma xícara, uma panela, uma tigela, alguns ferramentas) pertencentes a quem nelas reside.⁹

A elas o diretor contrapõe mulheres e moças que “*parecem não saber outra coisa senão rir e aceitar a vida como uma festa, com seus lenços de todas as cores, vermelhos, amarelos, azuis, roxos*”, sinais de uma mentalidade talvez já mais próxima do modelo ocidental.¹⁰

Se modernos barcos de ferro substituíram as antigas jangadas para atravessar lagos e rios, observando os povoados citadinos recentes nas redondezas de Kigoma e os novos estilos de vida nestes locais, fica ainda mais evidente a mistura de passado e presente que caracteriza o continente.¹¹ As aldeias construídas há pouco segundo os modelos urbanísticos ocidentais – reproduções em esca-

la menor das novas e mais caóticas metrópoles africanas – cheias de automóveis, letreiros publicitários, postos de gasolina, bares e comércios, trazem à memória as ensolaradas periferias de *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) ou *A ricota* (1963). A seu lado, vemos as imagens dos mercados “à moda antiga” onde os camponeses se reúnem caoticamente para trocar seus produtos, tais como sementes, frutas, verduras acondicionadas em grandes cestos, feixes de lenha, utensílios e objetos de artesanato em argila.

Até então, Pasolini se interessava mais pelos aspectos arcaicos que ainda caracterizam a África, deslocando agora a sua atenção para os traços mais modernos. A saída de uma fábrica, assim como a atividade numa escola recém-construída reiteram aquela ideia de emancipação coletiva mencionada antes: “moças ainda à moda antiga, camponesas, e outras mais modernas e sem preconceitos” que alternadamente, fogem e enfrentam com segurança o olhar quase indiscreto da câmera, e os estudantes que, “segundo a concepção pedagógica moderna”, alternam o trabalho no campo com o estudo “que ainda aparece para eles como uma dádiva, uma concessão”. Um respeito pelo passado e pela tradição que a repentina modernização recém-implantada não conseguiu arranhar, superar, entrando antes em contato com eles numa recíproca contaminação que é sinal de uma consciência coletiva madura e compartilhada.

“O modo de não se deixar alienar pela moderna sociedade de consumo poderia ser fornecido também [ao africano] pelo fato de ser, justamente, africano, isto é, de poder opor ao modo de consciência ocidental uma sua alma original que faz com que as coisas que aprende não sejam noções consumistas, mas antes noções pessoais, reais”, que o ajudam a “aprofundar os conhecimentos antigos”. A conversação entre o diretor e alguns estudantes africanos – elite culta, portanto, que se formou com base nos modelos ocidentais, mas sem esquecer a história do próprio povo, através da qual, aliás, se relaciona com o

novo contexto europeu – é útil para compreender uma passagem essencial, ou seja, a sugestão do cineasta de não fazer um filme falado, mas sim cantado em estilo jazz.

“Se cantores-atores negros americanos se dispõem – sustenta Pasolini – a filmar na África um filme sobre o renascimento africano, isto só pode se apresentar com um significado preciso. De fato, é claro que os vinte milhões de subproletários negros da América são os líderes de qualquer movimento revolucionário no Terceiro Mundo.” A luta pela autodeterminação e pela afirmação dos direitos dos negros, levada adiante nos Estados Unidos daquela época segundo as modalidades propostas pelos dois líderes Martin Luther King e Malcolm X, não se manifesta apenas no plano social, mas também, e sobretudo, nos planos intelectual e artístico, que se mostraram, desde sempre, muito ligados às raízes arcaicas do próprio povo. Cultivando e tramando crenças, usos, costumes e saberes, favoreceu-se a formação de uma cultura paralela à cultura dominante, justamente afro-americana,¹² da qual o jazz é, talvez, a expressão mais evidente, emblema daquela “resistência”, oposição e rebelião em relação ao sistema branco. A partir dos anos 1950, do Bebop ao mais extremo Free Jazz, o gênero demonstra um desejo crescente de afastamento das melodias ligeiras e fáceis em direção a formas mais articuladas e complexas, incompreensíveis e desagradáveis a uma audição superficial, e na realidade profundamente intelectuais, caracterizadas pelo desejo de um retorno ideal às origens, às sonoridades quase primitivas próprias da Terra Mãe África.¹³

A luz do que foi dito, a adaptação musical da cena de Cassandra e, de uma maneira mais geral, o comentá-

rio musical que acompanha todo o filme, torna-se uma enésima representação daquela mistura entre presente e passado incita no novo africano, assim como em sua civilização. Mas uma reelaboração, uma reconceitualização cultural desse alcance não pode deixar inalterado o saber de origem que, de fato, perde uma parte de si, ou melhor, liberta-se daqueles traços mais irracionais típicos de qualquer arcaísmo. Chega-se assim à terceira parte da pesquisa filmada, centrada nos ritos, símbolos, para Pasolini, da permanência dos traços antigos próprios “das Fúrias agora transformadas em Eumênides” e, portanto, não superados, mas coexistentes uns nos outros, como demonstra a dança ritual “com seus precisos significados religiosos, talvez, cosmogônicos”, agora repetida “quase como divertimento, esvaziando estes gestos de seu antigo significado sagrado”.

Assim também, as imagens de uma oração fúnebre e de uma cerimônia nupcial nas ruas de Dodoma: os penteados, o modo de caminhar, os acenos de dança, os gestos, as tatuagens nos rostos “são todos eles, sinais de um antigo mundo mágico” que se apresenta como um costume, “um antigo espírito autóctone que não quer se perder”. No pátio da casa dos noivos, onde se celebra uma festa sob muitos aspectos semelhantes às europeias, ao ritmo moderno de uma orquestra que toca instrumentos elétricos de clara proveniência ocidental, percebe-se “*a permanência do antigo espírito, transformado (...) em vontade de felicidade, em festa, em graça, em leveza, em desenvoltura, (...) traços muito típicos do espírito africano*”. O mesmo acontece durante a entrega dos presentes por parte dos convidados: um colchão, dois travesseiros, uma mesa, tão estranhos à tradição local, misturam-se a outros misteriosos objetos (talvez pratos de comida) envoltos em grandes panos. Um ato que não é um confuso e insensato acúmulo material, mas uma manifestação da alternativa ao “progresso sem desenvolvimento” que o autor identifica como limite primeiro das sociedades europeias contemporâneas, voltadas para o presente hedonista mais do que para uma salvaguarda consciente de

9. É interessante comparar as imagens do diretor com aqueles trazidas pelos exploradores estudiosos que o precederam no continente. De interesse particular é, neste contexto, a pesquisa etno-arquitetônica de Lidio Cipriani apresentada em seu *Abitazioni indigene dell’Africa Orientale Italiana*, edizioni della Mostra d’Oltremare, Nápoles, 1940. Apesar da distâncias de quase trinta anos de história civil, os dois trabalhos confirmam a manutenção dos traços tradicionais na África moderna, sinal inequívoco daquela permanência arcaica que Pasolini queria encontrar para seu filme.

10. Já em *Che fare com il “buon selvaggio”?*, um Pasolini levemente misógino vê o consumidor ideal como “brincalhão, bobinho, risonho, afetado e crédulo como uma menina”.

11. Cujas intrínsecas razões culturais são expressas em Pier Paolo Pasolini, *Nell’Africa nera resta un vuoto di millenni* [Na África negra persiste um vazio de milênios], “Il giorno”, 20 de março de 1970, hoje in Walter Siti – Franco Zabagli (org.), op. cit.

12. Para aprofundar, ver Maria Giulia Fabi, *America nera: la cultura afroamericana*, Carrocci, Roma, 2002.

13. Uma síntese brilhante desta evolução está contida em Guido Michelone, “La modernità del jazz” in *Jazz*, Edizioni Pendragon, Bolonha, 1998, pp. 53-68.

um passado próprio, singular e coletivo, capaz de abrir uma perspectiva concreta de futuro.

“Há no povo africano uma grande liberdade e uma grande disponibilidade em relação ao futuro”, comenta o autor, “*mas o caminho em direção ao futuro não tem solução de continuidade (...). O futuro [de um povo] está em sua ânsia de futuro e sua ânsia é uma grande paciência*”. Com estas palavras, termina o filme: uma conclusão suspen­sa, aberta como aberto era então o destino da África, recém-nascida nação independente que se defronta com uma realidade nova em rápida afirmação, mas com um pleno e consciencioso domínio de um passado individual e coletivo. As imagens no final, só fazem reiterar visualmente este conceito: camponeses ocupados em repetir suas atividades seculares segundo as práticas dos pais, são o signo daquela paciência confiante que está na base da relação entre homem e ambiente circunstante, que se concretiza na espera dos frutos futuros do próprio trabalho.

E para estes trabalhadores e para outras figuras retratadas nos *Appunti* que Pasolini volta o seu olhar etnográfico, desprovido, porém, daqueles limites característicos da antropologia moderna que coloca os objetos de estudo sob a lente deformante de uma suposta inferioridade em relação a seus observadores europeus, filtrando assim – através de uma bagagem cultural estranha e compartilhada – hábitos locais que, conseqüentemente, só podiam resultar “primitivos”. A abordagem do diretor não é, por isso, de superioridade apriorística e de fechamento, mas de confiança disponível em seu interlocutor, certo de que este confronto pode se transformar em troca e aumentar, assim, os respectivos patrimônios cognitivos e experien­ciais, princípio esquecido com muita frequência – em particular no plano interracial – e que deveria, ao contrário, ser a base de qualquer relação humana.

Bibliografia

Cipriani L., *Abitazioni indigene dell’Africa Orientale Italiana*, Edizioni della Mostra d’Oltremare, Nápoles, 1940.

Costa A. (org.), *Pier Paolo Pasolini. Appunti per un’Orestia­de africana*, Quaderno del Centro Culturale di Copparo, Capparó, 1983.

Chiesi R. (org.), *Appunti per un’Orestia­de africana di Pier Paolo Pasolini*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bolonha, 2008.

De Palma M., *Pasolini e il documentario di poesia*, Edizioni Falso Piano, Alessandria, 2004.

Fabi M.G., *America nera: la cultura afroamericana*, Carrocci, Roma, 2002.

Fusillo M., L’Orestea: l’utopia de una sintesi, in La Grecia secondo Pasolini, Carrocci, Roma, 2007, pp. 139-184.

Michelone G., *La modernità del jazz* in Michelone G., Jazz, Edizioni Pendragon, Bolonha 1998, pp. 53-68.

Murri, S., *Pier Paolo Pasolini*, l’Unità/Il Castoro, 1995.

Pasolini P. P., *Che fare col “buon selvaggio”?*, “L’illustrazione italiana”, CIX, 3, fevereiro-março de 1982, hoje in Siti W. – De Laude S. (org.), Pier Paolo Pasolini. Saggi sulla politica e sulla società, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milão, 1999.

Pasolini P. P., L’Atena bianca in Betti L. – Gulinucci (org.), Pier Paolo Pasolini. Le regole di un’illusione, Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma, 1991.

Pasolini P. P., *Nell’Africa nera resta um vuoto de millenni*, “Il Giorno”, 20 de março de3 1970, hoje in W. Siti – F. Zabagli (org.), Pier Paolo pasolini. Per il cinema, I Meridiano, I, Arnoldo Mondadori Editore, Milão, 2001.

Pasolini P. P., *Nota per l’ambientazione dell’Orestia­de in Africa*, “La città futura”, 13, 7 dfe junho de3 1978, hoje in Siti W. – Zabagli F (org.), Pier paolo pasolini. Per il cinema, I Meridiani, I, Arnoldo Mondadori editore, Milão, 2001.

Picconi G., *La furia del passato. Appunti su Pasolini e l’“Orestia­de”* in Casi S. – Felice A. – Guccini G., *Pasolini e il teatro*, Marsilio, 2012, pp. 129-139.

Trento G., Pasolini e l’Africa. L’Africa di pasolini, Mimesis Edizioni, Udine, 2010.

Pasolini e o imaginário do mito: *Edipo Re e Medea*¹

Abílio Hernandez Cardoso

Nascido em Bolonha, em 1922, Pier Paolo Pasolini, intelectual, cineasta, encenador, poeta, romancista e ensaísta, manteve uma proximidade muito grande com a cultura clássica, em especial com a tragédia e os mitos gregos. Ao longo dos anos 40, traduziu para o dialeto friulano três fragmentos de Safo. Mais tarde, em 1960, a pedido do ator e encenador Vittorio Gassman, procede à tradução da *Oresteia* de Ésquilo e inicia um trabalho sobre as tragédias, que o ocupa o resto da década e culmina com a realização de *Edipo Re*, em 1967, e de *Medea*, em 1969. Entretanto, escreve o drama *Pilade* e realiza *Appunti per una Orestia­de africana*, continuação imaginária da trilogia de Ésquilo, filme inacabado, de cariz simultaneamente documental e ensaístico, sobre uma África antiga e cujo mistério se confunde com a própria imagem do mistério da existência.

É também neste período que Pasolini enfrenta uma crise profunda, marcada ideologicamente por um singular marxismo herético, contraditório e angustiado, com que procurava articular a sua rejeição incondicional da massificação da cultura e do primado da tecnologia numa sociedade que ele considerava cruel e desumanizada. Numa primeira fase, Pasolini pressentiu no Sul de Itália o desafio vivo à realidade estéril em que a rica burguesia italiana transformara o Norte. À medida, porém, que essa realidade foi invadindo o próprio Sul, Pasolini procurou nas periferias do capitalismo, no então designado Terceiro Mundo, a poesia que lhe faltava em solo pátrio. Progressivamente, a esperança foi dando lugar a um desencanto irreversível, e Pasolini procurou uma pureza das formas incompatível com a realidade contemporânea. Encontra-a no mundo arcaico, antiquíssimo, o mundo do mito que a história varrera. É nele, finalmente, que vislumbra a fonte primor-

1. *Edipo Re e Medea* foram objeto de ensaios que publiquei, separadamente, nas seguintes obras: “O imaginário do mito no cinema: Edipo Re, de Pier Paolo Pasolini”, em José Ribeiro Ferreira e Paula Barata Dias (coords), *Som e imagem no ensino dos Estudos Clássicos*. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos, 2003; e “Niente è più possibile ormai: o sagrado e o profano em *Medeia*, de Pier Paolo Pasolini”, em Delfim F. Leão, Maria do Céu Fialho e Maria de Fátima Silva (coords), *Mito clássico no imaginário ocidental*. Coimbra: Ariadne Editora, 2005. Aos colegas coordenadores das duas publicações desejo agradecer a autorização que me foi concedida para publicar esta versão reformulada dos referidos ensaios.

dial onde poderia descobrir a linguagem capaz de abarcar o mistério ontológico do real, esse mesmo mistério que a razão manietada pelo pragmatismo e a linguagem banalizada da sociedade contemporânea não eram capazes sequer de sonhar.

Pasolini serve-se pois do mito, em especial do grego, para iluminar os lados sombrios do presente, guiado por uma incessante e incondicional procura do sagrado que a sociedade burguesa e industrial expulsara da experiência humana. Estava convicto de que, exaurido o mundo clássico, sem camponeses nem artesãos, a própria história chegaria ao fim com o seu período mais abjeto: o da alienação industrial. Na sua perspectiva, só o mito conseguiria interrogar a verdade sobre a origem e a natureza da condição humana, que somente na sua dimensão trágica, na sua inegociável radicalidade, se revelam em toda a sua irredimível fragilidade. Em causa estava, como nos trágicos gregos, o mistério da existência, o seu fundamento indeterminado, insondável, porém alvo constante da nossa vontade de saber.²

É ao encontro da verdade sobre si mesmo e do sentido último das coisas e do mundo que Édipo caminhará em direção ao seu próprio abismo. O primeiro plano do filme mostra-nos uma pedra de aparência milenária, que à beira da estrada assinala o caminho em direção a Tebas. Um corte transpõe-nos, surpreendentemente, para uma povoação no norte da Itália do século XX. Aqui decorre a primeira cena: três mulheres, vestidas de escuro (as três Moiras que determinam o curso da vida humana?), ajudam outra mulher a dar à luz um menino, num quarto da casa que víamos no plano anterior e que dá para a praça da aldeia. A cena, breve, é filmada da varanda do lado de fora do quarto. Com recato, como se não quisesse invadir o lugar onde nascia uma nova vida.

2. Gualtiero De Santi, "Mito e tragico in Pasolini", in Elene Fabbro, coord., *Il mito greco nell'opera di Pasolini*. Udine: Forum Editrice Universitaria Udinese, 2004, p. 16.

Novo corte. Nos planos seguintes, a mãe brinca com as amigas num prado verde e amamenta a criança. No rosto bellissimo da mulher o sorriso alterna com uma sombra no olhar. Na cena seguinte, debaixo de uma varanda senhorial onde está hasteada a bandeira italiana com as armas de Sabóia, um jovem oficial, o pai, observa com olhar turvo a criança, já mais crescida, que brinca num carrinho. Duas legendas intercaladas expressam o sentido ameaçador do olhar do oficial:

Tu sei qui per prendere il mio posto nel mondo, ricacciar-mi nel nulla e rubarmi tutto quello che ho! E la prima cosa che mi ruberai sarà lei, la donna che io amo ... Anzi già mi rubi il suo amore!

À noite, os pais vão a uma festa num palácio próximo; o filho acorda, inquieto, vai à varanda, vê os pais que dançam abraçados, assusta-se com o fogo de artifício e chora. No regresso, o pai entra no quarto do filho, ata-lhe os tornozelos com força e a criança chora. De súbito, pela magia de novo corte, o filme transporta-nos para outro tempo e outro espaço, no monte Citéron na Grécia antiga. Uma criança, com os tornozelos e os pulsos cruelmente atados a um pau, é levada às costas por um homem. Não precisamos de legenda para saber que o homem é servo de Laio, rei de Tebas, e recebera ordem de matar a criança, evitando o cumprimento da profecia do oráculo, que condenara o filho de Laio a assassinar o pai e a casar com a mãe. O servo não tem coragem de matar a criança e abandona-o no deserto, onde é recolhida por um pastor que assiste à cena e a leva a Pólipo, rei de Corinto. O que se segue é a história de Édipo tal como, no essencial, a conhecemos através do mito e da tragédia de Sófocles, até ao momento em que o herói perfura os olhos com as fíbulas do vestido de Jocasta, sua rainha, mãe e esposa.

A primeira metade do filme contém os antecedentes da tragédia de Sófocles: a exposição de Édipo, a infância em Corinto, o encontro com a Esfinge, a profecia do paricídio e do incesto, e a peste que aflige Tebas, quando a peça começa. Pasolini recorre a uma estética que acentua

um primitivismo oposto ao do estilo trágico: o diálogo reduz-se ao mínimo, dando lugar a planos muito aproximados dos rostos e sobretudo do olhar dos intérpretes; na montagem predominam os cortes bruscos, quase violentos; o uso de máscaras africanas para representar a Esfinge e a sacerdotisa de Apolo criam uma associação entre o mundo pré-helénico e a cultura mais antiga e ritualizada da África bárbara, pré-trágica, que Pasolini representa nos *Appunti per una Orestiade africana*. Em contraste, o diálogo abunda na segunda parte e corresponde, com poucas modificações, ao da tragédia de Sófocles. As linguagens do mito e da tragédia convergem assim nesta reflexão pasoliniana sobre a herança rejeitada pela modernidade.

As alterações ao texto de Sófocles são, de facto, escassas e, de um modo geral, dizem respeito à questão da culpabilidade ou da inocência do herói. São, porém, determinantes para ocasionar uma fundamental mudança de sentido, ao acentuarem a pulsão do herói na decisão de perseguir o seu destino apesar, ou justamente por causa, da profecia do oráculo. Num ensaio que, em parte, aqui retomo, Guido Paduano analisa as situações em que Pasolini subverte o sentido da tragédia sofoclesiana.³

Quando, em Sófocles, Édipo evoca perante Jocasta o encontro com Laio, na encruzilhada dos três caminhos, limita-se a dizer:

O condutor e o próprio velho à força me afastam do caminho. Então eu, arrebatado pela ira, bato no que me desviou, o condutor, mas o velho, ao ver que me aproximo do veículo, visando-me em cheio a cabeça, desfecha-me um golpe com o seu chicote duplo. Caro pagou o acto, pois, logo de seguida, atingido pelo bordão que nesta mão

3. Guido Paduano, "Edipo Re di Pasolini e la filologia degli opposti", in Elena Fabbro, *op.cit.*, pp. 79-98.

levava, cai de costas, desamparadamente, do cimo do carro. E eu mato-os a todos.⁴

No filme, porém, o Édipo o ato, gritando, em desespero, que o homem que matou fora aquele *che mi aveva insultato con la sua superbia, con la sua volontà di sopprafarmi, con la sua autorità*. Aqui, Laio já não é apenas, nem sobretudo, um velho. É uma figura poderosa, hierática, que usa na cabeça uma coroa imponente, excessiva, símbolo de um poder paterno e repressivo, que transforma a reação de Édipo num gesto de rejeição sangrento da autoridade e do poder do pai.⁵

Uma segunda alteração respeita à razão que origina o matrimónio de Édipo e Jocasta. Em Sófocles, este não resulta de um desejo inconsciente de Édipo, mas de uma razão política que decorre do compromisso assumido por Tebas de entregar o poder da cidade ao vencedor da Esfinge. A leitura de Pasolini é diferente. Quando, depois de Jocasta proferir, tal como em Sófocles, a fala sobre aqueles que em sonhos possuíram as mães, Édipo faz amor com a rainha, sabe que é a mãe que está a possuir e ouvimo-lo murmurar *madre* no momento do orgasmo. Ao contrário do Édipo de Sófocles, o de Pasolini não se horroriza com o incesto; pelo contrário, a noção exata do ato e da sua natureza socialmente inaceitável aumenta nele a pulsão incontrolável. Pasolini deixa, assim, cair por terra a leitura política da união entre ambos, aspeto em que o texto do guião era já bastante explícito e não deixava margem para dúvidas: *Si sono sposati per volontà degli altri, ma dietro a questa volontà, c'era la loro, subitanea, e quasi impudica*.⁶

O terceiro exemplo de afastamento relativamente a Sófocles ocorre quando Tirésias se apresenta perante

4. Sófocles, Rei Édipo, in *Tragédias*, Coimbra: MinervaCoimbra, 2003, p. 275. A tradução é de Maria do Céu Fialho. A obra será referenciada apenas por Sófocles, seguida da indicação do número de página.

5. Guido Paduano, *op. cit.*, p. 84.

6. *Idem*.

Édipo, que agora ostenta a coroa desmedida de Laio, o seu manto e a longa barba, símbolos de um poder que o torna igual ao pai. Em Pasolini, Tirésias não é apenas um vidente, como em Sófocles, é, simultaneamente, profeta e poeta e por isso a revelação do enigma surge como uma verdade irrefutável, ao contrário do que sucede na tragédia, em que o Coro duvida da credibilidade do adivinho:

*Decerto Zeus e Apolo / omniscientes, às empresas humanas,/conhecem-nas; mas que entre os homens /um adivinho mais que eu é sabedor, / não é juízo verdadeiro.*⁷

Depois de o confrontar com o facto de ser ele o assassino do próprio pai, Tirésias acrescenta outra revelação, ainda mais terrível: a do carácter incestuoso do matrimónio com Jocasta, *o himeneu inabordável*.⁸ Na obra de Sófocles, as palavras são estas:

*Ao mesmo tempo se mostrará irmão e pai dos seus próprios filhos, filho e esposo da mulher que o gerou, herdeiro do tálamo e assassino de seu pai.*⁹

No filme, Tirésias clama:

si saprà che egli è nel tempo stesso fratello e padre dei suoi figli. Ch'egli è figlio e marito di sua madre. Ch'egli è dunque unito com la stessa donna che è stata di suo padre e che lui, lui soltanto, è l'uccisore del padre.

Perante a revelação, avulta no filme, como aliás em Sófocles, a estranha reação de Édipo, uma surdez obstinada perante a medonha clareza das palavras do profeta: Édipo volta as costas, sem responder, e sobe as escadas que conduzem ao palácio. A hipótese de que o silêncio de Édipo decorreria do facto de já não ouver as derradeiras palavras de Tirésias não é sustentável. Pelo ritmo

lento com que Édipo sobe os primeiros dos onze degraus percebe-se que a fala de Tirésias termina antes de o rei ali chegar. Nesta cena, Paduano assinala ainda duas outras alterações. A primeira ocorre numa fala de Tirésias no início do confronto. Eis o texto de Sófocles:

*Verberas a minha fúria e, em contrapartida, não vês a que em ti habita.*¹⁰

Em contrapartida, no filme, Tirésias clama:

Tu mi rinfacci e mi rimproveri la mia natura, e non vuoi conoscere la natura che è in te.

A segunda alteração ocorre um pouco adiante, depois de o profeta dizer a Édipo que é ele o assassino de Laio. Eis, em Sófocles, as palavras de Tirésias:

*Afirmo que tu, sem que disso te apercebas, vives nas mais infames relações com os teus íntimos e não vês a desgraça a que chegaste.*¹¹

Eis a sua fala no filme:

Non sai di avvere un rapporto infame con le persone che ti sono più care ; non vuoi vedere il male che hai in te.

Ao optar por *non vuoi conoscere* e *non vuoi vedere* em detrimento de *non conosci* e *non vedi* (que seriam a tradução literal do texto de Sófocles) e ao eliminar a frase a que corresponde, em português, *sem que disso te apercebas*, Pasolini coloca na boca de Tirésias a recusa de Édipo em reconhecer e aceitar a verdade. Uma vez mais, o comentário inscrito no guião não podia ser mais claro a este respeito:

Édipo lo ascolta: ma lo guarda come se non lo sentisse. Sente qualcos'altro, dentro di sé, un discorso che si disegna dentro la sua anima. Ogni momento di rivelazione – anche se la cosa rivelata è orrenda – ha una sua misteriosa vitalità, quasi

10. Sófocles, p. 229 (são meus os destaques nas citações que respeitam a esta cena).

11. *Ibidem*, p. 231.

*felice. Così un tímido, mostruoso sorriso, appena accennato, si è incollato sui lineamenti di Édipo: un sorriso un po' ebete e un po' astuto. Egli beve dentro di sé il liquore inebriante della verità.*¹²

A violência da verdade é, porém, mais forte que o prazer inebriante de a saber e Édipo sucumbe perante esse esplendor insuportável, perde os olhos perante a verdade até então oculta dentro de si. Como o velho Tirésias afirmara:

Ah, come è terribile sapere, quando il sapere non serve proprio a nulla chi sà.

Mas será mais tarde, após o confronto com Tirésias e o encontro com o velho servidor de Laio, que por piedade o poupou no monte Citéron, que Édipo pronuncia a frase que melhor denuncia o grau de responsabilidade no desenrolar da sua própria tragédia:

*Ora tutto è chiaro. Voluto. Non imposto dal destino.*¹³

Eis como uma diferença textual mínima produz uma diferença máxima de sentido. A frase não consta da tragédia, mas surge no guião do filme, escrito pelo próprio Pasolini, com uma formulação ligeiramente diferente:

Voluto, non imposto, dal destino.

A correspondência mais aproximada que encontramos em Sófocles ocorre logo depois de Édipo sai do palácio, já cego. O Coro, horrorizado, pergunta-lhe:

*Oh, que horrores cometeste! Como tiveste a coragem de assim destruíres os teus olhos? Que divindade te instigou a fazê-lo?*¹⁴

Ao que Édipo responde:

12. G. Paduano, *op. cit.*, p. 92 (destaque meu).

13. *Ibidem*, p. 79.

14. Sófocles, p. 275.

*Apolo foi destes ... meus males, destes meus sofrimentos promotor. Mas ninguém mais os atingiu senão eu, infortunado, eu, por minhas próprias mãos.*¹⁵

A frase do guião – *Voluto, non imposto, dal destino* – era ainda coincidente com o sentido do texto de Sófocles, mas a subtil supressão de uma única vírgula no filme constitui a mais profunda e subversiva modificação ao texto grego no que concerne à responsabilidade do herói.¹⁶ O que nele é punido, diferentemente do que sucede na tragédia grega, é o ódio que o impede de reconhecer o pai na encruzilhada dos três caminhos e o desejo incestuoso da mãe, que o impele a aceitar o trono de Tebas. Estamos perante uma leitura que a tragédia de Sófocles dificilmente admite, mas que tem cabal justificação na caracterização do Édipo contemporâneo que Pasolini criou.

Ao cravar nos olhos as fíbulas do vestido da rainha morta, mãe e esposa, Édipo já não será obrigado a ver o que já não é capaz de suportar. Tudo está consumado. Apoiado em Ângelo, o jovem mensageiro que anteriormente trouxera Tirésias à sua presença, Édipo, ensanguentado, abandona o palácio de Tebas.

Tal como no início do filme, um derradeiro e brusco corte conduz Édipo, cego e mendigo, à Bolonha dos anos 60 do séc. XX, vagueando pelo Portico della Morte, em companhia de Ângelo. Sentado na escadaria da Igreja de San Petronio, na Piazza Maggiore, Édipo leva à boca a flauta que o jovem lhe oferecera em Tebas para que pudesse reencontrar a paz que lhe fora negada. A música que Édipo toca é o início do *Adagio* do *Quarteto n. 19 em Dó maior K 465*, de Mozart, a mesma composição que se ouve no prólogo do filme (com o violino original em vez da flauta), quando a mãe amamenta o filho, e depois, quando Tirésias anuncia o encontro incestuoso de Édipo com a mãe.

15. *Ibidem*, pp. 275-276.

16. Guido Padovani, *op. cit.*, p.80.

O Édipo de Pasolini é o profeta cego dos tempos modernos. Mas toca em vão. Os que passam não o ouvem ou nem sequer o veem. E os que ouvem não sabem que escutam *ciò che è al di là del [loro] destino*. Da flauta de Édipo desprende-se uma dor, próxima e distante, como se fosse a própria dor de Édipo e estivesse ao mesmo tempo para além dela. A moderna cidade burguesa, a cidade que não vê, não é a sua. Édipo não encontra ali o lugar secreto da paz, que o herói de Sófocles encontra em Colono, como não a encontra na periferia, cemitério de barracões, fábricas semiabandonadas e toda a espécie de despojos suburbanos, por onde se cruzam operários e desempregados. Esta paisagem desolada continua a não ser a sua e a paz continua a estar ausente. Édipo prossegue por isso a caminhada dolorosa até chegar a um imenso prado verde de árvores frondosas. A música de Mozart regressa, de novo com o violino em vez da flauta. O prado é o da povoação, com a praça e a mansão senhorial, que surgira no início. Ali, onde finalmente repousa, nasceu Édipo, naquele prado verde sua mãe o amamentara. A sua caminhada chega ao fim. Só aqui, rodeado pelas árvores que não vê, encontrará, talvez, a paz. As suas últimas palavras são também as derradeiras palavras do Édipo de Sófocles. Não, porém, do *Rei Édipo*, mas de *Édipo em Colono*, quando o herói se dirige para o seu túmulo. O Édipo de hoje faz seu o adeus à luz do Édipo grego:

O luce che non vedevo più, che prima eri in qualche modo mia, ora mi illumini per la ultima volta.

E acrescenta, em relação à fala do Édipo sofoclesiano:

Sono giunto. La vita finisce dove comincia.

A cegueira do Édipo pasoliniano, estrangeiro na terra onde nasceu – em Sófocles, Édipo morre em terra estrangeira – errando sem destino, a não ser para cumprir o seu próprio destino, torna-se o símbolo da cegueira do homem moderno e da sua incapacidade de compreender a sua própria situação num mundo sem esperança. Édipo nunca será um hóspede. Nem em Tebas nem em Corinto,

nem na Grécia antiga nem na Itália moderna. Mas é ele que escolhe ser sempre, em palavras que busco em Derrida, o *estrangeiro absoluto*, o que morre fora do espaço da *polis*, sem topos determinável.¹⁷

Reconfortado pelo som do vento nas folhas das árvores, alheado do resto do mundo, o Édipo moderno talvez não ouça já a pergunta que a Esfinge lhe fizera:

C'è un enigma dentro di te. Quale?

Mas nós, que nos afligimos com a sua dor e tememos a nossa própria cegueira, escutamos ainda a sua resposta:

Non lo so, non voglio saperlo.

O sentido último das coisas e do mundo permanece misterioso, insondável. Desejamos conhecê-lo mas tememo-lo. Será possível ver, sem cegar, o sentido das coisas? Ou não haverá nada para ver além das coisas, a não ser o que se aloja, ou esconde, naquele espaço indefinido, de silêncio, num lugar inatingível, portanto?

*

*The brawling of a sparrow in the eaves,
The brilliant moon and all the milky sky,
And all that famous harmony of leaves,
Had blotted out man's image and his cry.*

*A girl arose that had red mournful lips
And seemed the greatness of the world in tears,
Doomed like Odysseus and the labouring ships
And proud as Priam murdered with his peers;*

*Arose, and on the instant clamorous eaves,
A climbing moon upon an empty sky,*

17. Jacques Derrida, *Da hospitalidade*. Coimbra: Palimage, 2003.

*And all that lamentation of the leaves,
Could but compose man's image and his cry.*

W. B. Yeats, *The Sorrow of Love*.

Maga e detentora de um saber antigo e intimidatório; traidora da pátria e da família, que destrói e abandona na sua Cólquida do Mar Negro; bárbara, a quem o amor por Jasão faz cruzar o mundo, desde o limite oriental então conhecido, para Corinto, ponto ocidental do Mediterrâneo; donzela, que arde no fogo de uma paixão que não admite compromisso; mãe perdida, terrivelmente perdida, a ponto de cometer o mais cruel dos atos. Tudo isto nos foi legado pela imagem que Eurípides dela criou.

Instrumento inconsciente dos desígnios de Hera em Apolónio de Rodes, bárbara donzela atormentada pela dúvida nas *Metamorfoses* de Ovídio – *vejo o melhor e aprovo-o, mas apego-me ao pior...* –, a implacável virgem renascida a quem Séneca deu, na interpretação de Walter de Medeiros, *amor e loucura, a saudade da inocência e o carro do sol*,¹⁸ o mito de Medeia ressurgiu nos nossos dias sob formas e linguagens diversas: Theodorakis na música, Anouilh no teatro, Pasolini, Jules Dassin e Lars von Trier, no cinema, Christa Wolf no romance, e Sophia de Mello-Breyner na poesia,¹⁹ são apenas alguns exemplos referentes a décadas recentes.

Algumas destas versões assumem-se claramente contra o mito: Wolf, por exemplo, não crê numa Medeia assassina e vale-se para tal de fontes anteriores a Eurípides, que terão descrito a sua tentativa de salvar os filhos, levando-os para o santuário de Hera. Para Wolf, que escreveu o romance após a queda do muro de Berlim e a reu-

18. Walter Medeiros, “A Donzela no carro do sol: os caminhos do abismo na Medeia senequiana”, in *Medeia no drama antigo e moderno. Actas do Colóquio*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1991, p. p. 55.

19. Sobre Sophia, vide Maria Helena da Rocha Pereira, “O Mito de Medeia na Poesia Portuguesa”, *Humanitas* 15-16 (Coimbra 1964), 348-366.

nificação alemã, Medeia é um bode expiatório, presa da violência das gentes de Corinto, vítima, à semelhança de Cassandra e outras mulheres, de uma cultura patriarcal e repressiva. No romance, Medeia descobre o assassinio de Ifínoe, filha primogénita de Creonte, que o pai mandara matar com medo de perder o trono. Com esta revelação, Medeia põe em causa o pacto fundador da cidade e coloca o povo de Corinto perante a verdade reprimida, perante tudo quanto se não deseja conhecer racionalmente porque é incompatível com a própria consciência moral e que, por ser inaceitável, é obliterado pela memória. A Medeia de Wolf representa um perigo mortal para a sobrevivência da sociedade nova de Corinto, baseada num pacto de denegação, cujo fantasma se liberta do corpo sem vida de Ifínoe, escondido nos subterrâneos do palácio real. A palavra mágica da Medeia alemã expõe à luz do sol, pai de seu pai, o que jazia sepultado no inconsciente coletivo da cidade. É por isso que ela tem que ser sentenciada e aniquilada. Em primeiro lugar, é acusada injustamente do assassinio do irmão Apsirto. Depois, vê os próprios filhos lapidados pela multidão. A memória coletiva só encontra uma forma de rasurar o ato de que é responsável: construir e transmitir a imagem de uma Medeia assassina e filicida. Na leitura de Christa Wolf, Eurípides é o grande cúmplice, aquele a quem a cidade comete a função de criar o rito de reparação para um delito coletivamente inconfessável.

Ao contrário de Wolf, Pasolini não transfere para outrem a responsabilidade do horrendo ato da exilada de olhar turvo, mas a sua Medeia representa também uma leitura moderna e perturbadora do mito. Para o cineasta, o drama de Medeia transfigura-se na história do confronto entre duas culturas irreparavelmente opostas, em que Medeia representa o que é antigo, sagrado e agrário, e Jasão o que é moderno, profano e burguês.

O filme inicia-se com a educação de Jasão pelo Centauro Quíron, que lhe dá a conhecer o carácter profundamente sagrado da natureza:

Tutto è santo, tutto è santo ... in ogni punto in cui i tuoi occhi guardano è nascolto un Dio.

O centauro concebe a vida como dimensão do divino, condição essencial para atingir o coração das coisas. Mas Jasão cresce, faz-se rapaz e depois homem, e ao chegar à idade da razão aprende do centauro, que entretanto perdera a metade equina, a sua metade fabulosa e poética, e se tornara homem, que Deus já não existe e que a ideia da sacralidade da natureza se transformara numa vaga forma de recordação. Tão vaga que já não lhe diz respeito. O que era ontológico e sagrado dissolve-se agora perante o triunfo violento da racionalidade. Com o advento do logos esvai-se, irreversivelmente, a ligação do homem com a natureza.

Num modo elíptico característico da escrita filmica de Pasolini, o olhar estende-se para outros lugares e outros tempos. Diante de nós espria-se a terra primitiva e bárbara da Cólquida, sob a forma dos espaços luminosos e arredondados da Capadócia. A cidade de Ea é uma paisagem lunar, escavada nas rochas e modelada por milénios e milénios de águas e de ventos. Ali decorre um ritual agrário, celebrando a fertilidade da terra com o sacrifício de um jovem, na presença do rei Eetes, dos filhos e de Medeia, sacerdotisa de Hécate, protetora das feiticeiras. É ela quem preside ao sacrifício. O jovem é imolado, esquartejado, e o seu sangue usado para fertilizar a terra. A sequência é longa e decorre em profundo silêncio, apenas interrompido por um canto fúnebre e ancestral. Medeia move-se como se entre ela e a terra existisse uma identidade intensa, absoluta. No meio do campo percorre a rota do sol e pronuncia as únicas palavras da cena, com que confere sentido ao ritual cíclico da vida: *Dà vita al seme, e rinasce il seme*. O silêncio que a envolve e à terra fertilizada testemunha a fusão entre ambos, e dá sentido ao carácter unitário da realidade. Aqui, neste lugar e neste tempo primitivos, fazem também sentido as palavras iniciais do centauro: *Tutto è santo, tutto è santo*.

Será, contudo, brutal e violentadora a chegada de Jasão a este mundo arcaico. Por isso se cala a música sacra que acompanha Medeia no ritual. Por isso um silêncio estranho cai sobre todas as coisas. Vindo de Iolcos com o objetivo de levar a Pélias o velo de ouro e assim poder alcançar, julgava ele, o poder, Jasão desembarca na Cólquida e saqueia quanto encontra pelo caminho. Em Ea, Medeia prevê o que irá passar-se. Sonha com o rosto belo de Jasão ainda antes de este chegar à cidade e logo nesse instante, sem hesitação, decide o seu próprio destino. Nessa noite, Medeia e o irmão, Apsirto, fogem, depois de ele a ter ajudado a roubar o velo de ouro. Ao som dos cânticos premonitórios de desgraças que se espalham pela cidade, Eetes reúne o exército na tentativa de recuperar os filhos e o velo. De súbito, no carro em que partira ao encontro de Jasão e à vista deste, Medeia, sem aviso, mata o irmão e espalha um a um, ao longo da estrada, os pedaços do seu corpo, para travar a perseguição de Eetes, que vem no seu encalce.

Medeia é agora, definitivamente, uma exilada. O regresso não mais será possível. Ela é já outra e, durante a viagem para Iolcos, com Jasão, ao poisar em terra, entra em pânico: enquanto os argonautas confraternizam, ela pressente o desastre da mudança. A vitória da racionalidade e do pragmatismo de Jasão arrasta consigo a perda da identificação sagrada com a natureza. Arrancada ao seu mundo, desorientada, Medeia procura a terra e o sol, mas já não os reconhece. E o pânico irrompe na sua voz ofegante:

Questo luogo sprofonderà perché è senza sostegno. Non ripetete il primo atto di Dio, voi non cercate il centro, non segnate il centro. No! Cercate un albero, un palo, una pietra! Ah, parلامي terra, fammi sentire la tua voce. Non ricordo più la tua voce. Parlami sole, dove posso ascoltare la tua voce? Parlami terra, parلامي sole, tu erva, parلامي, tu pietra, parلامي. Toco la terra con i piedi

e non la riconosco. Guardo il sole con gli occhi e non lo riconosco. Dove è il tuo senso terra? Dove ti ricordo?

É a fratura entre Medeia e o sagrado. O logos triunfou. Tudo se apronta para o cumprimento do destino laico e mundano de Jasão. Em Iolcos as escravas vestem Medeia com as cores da nova civilização. Ela é agora o despojo de um mundo arcaico e primitivo, uma mulher perdida num mundo que ignora as suas crenças. Com o triunfo da racionalidade e do saber pragmático, a Cólquida selvagem dá lugar à nova terra de Jasão, Corinto, representada pela forma “melancólica e realista” da Piazza dei Miracoli, de Pisa.²⁰ A arquitetura linear e geométrica e o esquematismo das formas tomam o lugar da terra, das árvores, das pedras e dos cereais do mundo antiquíssimo de Medeia. A nova civilização é a expressão do poder e da ordem. O elo que unia a terra e o sol dissolve-se. Cada elemento é apenas e só ele mesmo, tão solitário como o indivíduo moderno. Com o nascimento da razão, confirmada pela figura do centauro que perdeu a metade animal e é agora apenas homem, *a potência do mito dissolve-se em lenda, laiciza-se em fábula* aos olhos de Pasolini, poeta proscrito e desencantado com o seu mundo.²¹

Dez anos depois, Jasão e Medeia vivem em Corinto. Têm filhos, mas Jasão abandona Medeia para desposar a jovem Creúsa, filha do rei Creonte. Como sempre, Jasão persegue o poder e o êxito. Humilhada e abandonada com os filhos, Medeia desespera, dá-se conta que o tempo passou em vão e que ela se transformou num ser anacrónico, com um saber que já não lhe pertence, não é seu. É no sonho que ela encontra, uma vez mais, em si, a força

20. Cinzia d'Auria, “Pier Paolo Pasolini: ecologo della mente”, in Guglielmo Moneti, coord., *Le Giovani generazioni e il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Roma: Fondo Pier Paolo Pasolini, 2010, p. 71.

21. Massimo Canevacci, “Il sincretismo mitico nel cinema di Pasolini”, *Antropologia da comunicação visual*. S. Paulo: Editora brasileira, 1990, pp. 101-128.

e o poder antigos. De manhã, algo lhe acaricia a mão e a aquece. É a luz resplandecente do sol que a acorda. Medeia revive. O sol pergunta-lhe:

No mi riconosci?

Si, sei il padre di mio padre.

Coraggio.

Medeia, porém, pensa apenas na vingança:

O dio, o giustizia cara a dio! O luce del sole! La vittoria che intravedo sopra i miei nemici sarà splendorosa. Ormai vado diritta al segno e infine mi vendiccherò come devo!

Ei-la de novo a neta do sol, que outra vez consegue unir-se às forças da natureza, redescobre em si a memória dos valores perdidos e reencontra a força sagrada que lhe permite opor-se a uma cultura laica e instrumental, dominada pela ordem e pela razão utilitária. Creonte comete o erro de lhe conceder mais um dia: Creúsa receberá dos filhos do noivo a veste fatal que a enlouquece e a faz lançar-se do alto da muralha do palácio, seguida pelo pai apavorado.

Falta porém o derradeiro ato, aquele que para sempre marcará a imagem de Medeia. Depois de fazer amor com Jasão pela última vez, Medeia deita os filhos, começando pelo mais pequeno. Despe-o, dá-lhe banho, enxugando-o amorosamente, fala-lhe com ternura, embala-o até ele adormecer. Depois, os olhos desviam-se para o punhal pousado à sua frente. Quando repete os gestos maternos com o outro filho, o punhal que a mão procura está já ensanguentado. Medeia não mata os filhos diante de nós. Como poderia-mos suportar tal visão? Pasolini, que em *Salò* nos fará beber todo o fel da violência das imagens, segue aqui o preceito de Horácio: *Ne pueros coram populo Medea trucidet*.²²

22. Horácio, *Ars Poetica* 185.

O ato de Medeia é a recusa e a destruição brutal de toda a ordem social, o corte sem retorno de todos os elos com a sociedade civil e com a história. Tal como a perfuração dos olhos por Édipo é um ato simbólico de castração, assim a morte dos filhos por Medeia é o modo trágico de afirmar a unidade com o cosmos natural que a razão destruíra.

Medeia e Jasão representam duas realidades irreconciliáveis. A tragédia nasce dessa oposição. Ele é o mundo racional, ordenado e laico, é a história, o que perdeu o sentido do metafísico, o herói atual, o tecnocrata da sociedade que instrumentaliza coisas e pessoas com vista a uma finalidade meramente utilitarista. Jasão é aquele que usa Medeia e os seus sentimentos para alcançar poder e prestígio. Ela é a afirmação de um universo bárbaro, arcaico, instintivo e irracional, que mantém vivo o sentido da sacralidade.

A magia bárbara de Medeia extermina a lógica cínica de Jasão. Em torno deste nada permanecerá senão ruínas, destroços e terra queimada. Para ele ficam as palavras de Pasolini: *che tu sia maledetta Ragione e maledetto il tuo Dio ed ogni Dio!*²³

No momento dos crimes, o sol está ausente. É a lua que preside ao ato. Quando amanhece, porém, o sol recupera o seu esplendor e Medeia duplica o clarão do pai de seu pai, lançando fogo à cidade. Jasão, devastado, suplica-lhe que o deixe ver e sepultar os filhos que ela matara. E pela última vez, no derradeiro plano do filme, ouve-se a terrível fúria de Medeia, na voz turbada do desespero e no rosto poderoso de Maria Callas, incendiado pelo fogo de uma Medeia trespassada pela dor: *Niente è più possibile ormai*.

Medeia readquire a ligação ao sol, excluindo-se, definitivamente, da humanidade.

Como o de Édipo, o ato de Medeia é um gesto blasfemo, a correspondente ficcional dos gestos radicais e profanadores de Pasolini perante uma sociedade contemporânea opressora, desumana e corrupta, que ele rejeita, buscando um mundo rural, primitivo, mítico. Pasolini situa-se numa posição provocatoriamente irracional, desesperada e anacrónica: *Io sono una forza del Passato*.²⁴ Este anacronismo foi a sua maneira de ser contemporâneo, no sentido em que o conceito viria a ser definido por Agamben, assumindo uma não-coincidência absoluta com o atual, um desfasamento imperioso com o agora. Com ele, a contemporaneidade não ocorre no presente cronológico, mas incorpora um *muito cedo* que é, também, um *muito tarde* e um *já* que é, igualmente, um *ainda não*.²⁵ Para quem, como ele, a realidade é uma aparição sagrada, o cinema constitui o instrumento poético dessa revelação.

^[1] Pier Paolo Pasolini, “La ricotta”, in Ali dagli occhi azzurri. Milano: Garzanti, 1989, p. 474.

^[2] Giorgio Agamben, Che cos’è il contemporaneo? Roma, Nottetempo, 2008, apud Abílio Hernandez Cardoso, “De Hiroshima a Marienbad: diálogos com o cinema que nos olha”, conferência proferida no Colóquio Internacional Diálogos em Marienbad: relações entre Literatura e Cinema. Universidade dos Açores, Setembro 2011.

^[3] Pier Paolo Pasolini, “Pilade”, Nuovi argomenti, n. 7-8 (Luglio-Dicembre 1967).

Sagrado e religiosidade em Pasolini

Dario Edoardo Viganò

Imagem

Imagem

Pier Paolo Pasolini, entre pesquisa e denúncia

O percurso artístico, literário, poético e cinematográfico de Pier Paolo Pasolini é permeado por uma tensão contínua e palpável em relação ao sagrado, que no curso dos anos deu espaço a mal-entendidos, acesas polémicas e até processos, em sede civil e penal.

Os versos, escritos em italiano e no dialeto friuliano, que, em 1944, marcam o exórdio da controversa carreira de Pasolini, são permeados pela existência dos camponeses do Friuli Venezia Giulia, sua terra natal. As tradições, a religiosidade e o futuro de sua gente¹ convivem em sua poética com o tormento pessoal de um jovem que grita sua recusa à Igreja católica, a seus ritos, a um credo que não sente como seu. No entanto, é marcante a insistência do intelectual na interrogação de Deus, sinal de uma consciência atormentada pelo tema da morte. De fato, a espinhosa questão não é, segundo Pasolini, enfrentada adequadamente pela ideologia marxista, à qual decide aderir em 1947, apesar do brutal assassinato, nos últimos meses da Segunda Guerra Mundial, de seu irmão Guido, do Partito d’Azione da Resistência italiana, fuzilado pelas tropas de Tito. As relações entre o intelectual e os membros do partido são tempestuosas, desaguando em 1949, na sua expulsão. Uma decisão que decorreu formalmente de uma acusação de indignidade moral contra Pasolini,² mas na qual não é difícil enxergar a vontade de punir a inquietação de um militante pouco ou nada disposto à disciplina do partido e, ademais, culpado da discussão de temas e problemas considerados como herança de um passado retrógrado e marcado pela superstição.

O trágico luto pela morte do irmão é um momento-chave na biografia do poeta, que se tornou um dos temas centrais da obra de Pasolini.

^[1] Estamos nos referindo a Stroligut di ca’ de l’aga (Piccolo stregone di qua dell’acqua), de 1944, de autoria de um grupo de poetas friulianos, entre os quais, justamente, destaca-se a figura de Pasolini. Cfr. V. Mannino, Invito alla lettura di Pasolini, Mursia, Milão, 1974, pp. 28-31. As últimas palavras “indicam justamente a localização precisa do dialeto usado (a margem direita do Tagliamento)”.

^[2] Cfr. Espulso dal PCI il poeta Pasolini, in “l’Unità”, 29 de outubro de 1949. A expulsão deriva de uma denúncia por corrupção de menores e atos obscenos em local público.

que terá grande repercussão em sua arte, desde a coletânea de versos *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, escrita entre 1943 e 1949. Nestes versos, Pasolini exprime uma profunda desilusão em relação a uma religião, aquela materna, que anuncia uma salvação e uma vida eterna nas quais não consegue mais crer, da qual, conseqüentemente, não resta no poeta mais que uma profunda sensação de angústia. Sua desilusão vem igualmente da pesada ausência no universo comunista de uma sólida ética da pessoa. Uma ética que, conforme aparece nos escritos do autor, não pode ser separada da esfera do religioso, que em sua obra sempre terá um papel nada marginal. Nos versos citados, o mundo camponês está mergulhado numa atmosfera a-histórica, marcado por um tempo cíclico: a geração dos filhos segue a dos pais, a ressurreição sucede à morte. Cristianismo e mitos pagãos se misturam num emaranhado inextricável.³

O encontro de Pasolini com Roma, sua cidade adotiva, acontece nessa linha de continuidade. E um novo subproletariado, unido aos camponeses friulanos pela fala dialetal, emerge como protagonista de sua obra: os suburbanos da capital. Involucrados numa pré-história que não conhece cristianismo,⁴ são inconscientes criaturas de uma dimensão sacra, tão vital, quanto moribunda, esmagada pelos dogmas do consumo, da homologação e do desenvolvimento.⁵ A confirmação desta sensibilidade transparece no romance *Ragazzi di vita*, assim como na coletânea de poesia *Le ceneri di Gramsci* de dois anos depois. Nesta obra, vibra a irreduzível incompatibilidade entre natureza e história e o poeta amadurece a consciência da necessidade de fazer uma escolha clara e, pela primeira vez, parece delinear um adeus ao mundo bucólico

3. Cfr. P. Lazagna, C. Lazagna, *Pasolini di fronte al problema religioso*, Edizione Dehoniane, Bolonha, 1970, pp. 46,59; S. Parigi, *Le eresie religiose de Pasolini*, in Aa.Vv. *Tentazione di credere*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, pp. 61-62.

4. Cfr. *Una visione del mondo epico-religiosa. Colloquio con Pier Paolo Pasolini*, “Bianco e nero”, ano XXV, n. 6, junho de 1964, p. 19.

5. Cfr. E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Mondadori, Milão, 2005, p. 188.

cantado e defendido desde sempre. Um passo necessário para que não seja inútil o sacrifício, pertencente, como indica a própria raiz da palavra, à esfera sagrada, daqueles que, como Gramsci, oferecem conscientemente a própria existência, não na esperança da ressurreição, mas para garantir um futuro de vida para o homem.⁶

Contudo, a complexidade do percurso e a inquietude ao mesmo tempo artística e humana de Pasolini é demonstrada seja pela prevalência do irracional, cada vez mais evidente com a sucessão dos versos, sob a ação de uma paixão avassaladora em nome de uma liberdade também estilística que visa revelar os contrastes e a desagregação em ação na sociedade contemporânea, deduzindo a recusa da perspectiva vã e consolatória do “sol do porvir”⁷; seja por suas críticas, expressas na mesma época, na revista ideológico-política *Officina*, contra a onda de destruição desencadeada, segundo ele, por um presente já escravo de uma racionalidade sem alma. Um presente cuja falta de ética o intelectual volta a denunciar, mesmo na ideologia de esquerda, e que, portanto, se recusa a aceitar em nome de uma ordem natural, de uma era primordial da qual o subproletários, miticamente transfigurados, seriam os únicos sobreviventes. Fora da história, genuinamente vitais e bons, são os únicos que, na visão pasoliniana, podem abrir as portas da salvação.⁸

A profunda contradição ligada ao sagrado dentro da qual se move Pasolini, fica evidente com a publicação nos anos seguintes de duas obras cuja mensagem parece radicalmente diversa: em *La religione del mio tempo* (1957-59), ele mais uma vez imagina o mundo originário povoado por marginalizados, excluídos por culpa, a seu ver, também da Igreja; já no romance de formação *Una vita*

6. P. Lazagna, C. Lazagna, *Pasolini di fronte al problema religioso*, cit., p. 97.

7. G. C. Ferretti, *L'universo orrendo*, Editori Riuniti, Roma, 1976, p. 14.

8. Ivi, A. Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Veneza, 1977, pp. 21,26; P. Lazagna, C. Lazagna, *Pasolini di fronte al problema religioso*, citações pp. 65-66; E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, citações pp.246-247.

violenta (1962), pela primeira vez o protagonista adquire uma consciência de classe: Tommasino é esmagado pela bota da burguesia, depois de abraçar os ideais do comunismo, num contexto dessacralizado.⁹

Mas o mito subproletário continua a sobreviver, mesmo que seja num mundo incontaminado, feroz, violento e passional como o mundo africano, totalmente estranho à lógica mercantilizadora e mortífera do neocapitalismo. *Poesia in forma di rosa* (1961) exprime a antítese entre a civilização tecnológica e a inocência tribal sub-humana. Ao mesmo tempo, de maneira coerente com o percurso ideológico delineado naquela fase, ele reivindica a necessidade de empenhar-se para materializar o sonho primogênio em história.¹⁰

A existência dispersa de Accattone

Neste panorama, *Accattone* (1961), filme de estreia de Pasolini na direção, embora já conhecesse a realidade cinematográfica italiana graças às diversas colaborações como roteirista,¹¹ marca um evidente retorno ao passado no percurso ideológico-artístico do intelectual: a obra representa um grito de denúncia em relação não apenas da burguesia, mas também de um bloco cultural comunista esquecido da solidariedade. Pasolini imputa aos dois a culpa de condenar conscientemente ao esquecimento o subproletariado, órfão de um mundo aniquilado por uma moderna e desumanizante pré-história.¹²

9. G. C. Ferretti, *L'universo orrendo*, cit., p. 16; *Una visione del mondo epico-religiosa. Colloquio con Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 17-18.

10. G. C. Ferretti, *L'universo orrendo*, citações pp. 22-23. A. Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, citação p. 30. Os versos reunidos em *Poesia in forma di rosa* foram escritos em 1961 e publicados em 1964.

11. Cfr. s. Parigi, *Le forme impure di Pasolini*, in G. de Vicenti (org.), *Storia del cinema italiano*, Marsilio, Edizioni di “Bianco e Nero”, Veneza, 2001, p. 111.

12. *Una visione del mondo epico-religiosa. Colloquio con Pier Paolo Pasolini*, cit., pp 14, 9-21. “Os críticos burgueses [...] e os próprios comunistas”, os quais, assim como os primeiros, “acabaram convencidos de que o mundo do

Pasolini não demora a intuir a potencialidade icônica do cinema e sua sacralidade técnica,¹³ escolhendo privilegiar, em sua fase inicial como diretor, dois estilemas que permitem uma interpenetração da forma e do conteúdo:¹⁴ o *travelling* e o primeiro plano do protagonista. E a absoluta centralidade do tema do sagrado é preanunciada, no começo do filme, justamente por uma sequência em primeiro plano: Accattone é enquadrado pavoneando-se junto com os companheiros da rua. Às suas costas, claramente visível, um dos anjos de mármore que balizam o calçamento de pedras da Ponte Sant’Angelo. A referência é repetida em diversos enquadramentos sucessivos, em plano médio e de conjunto, que culminam na cena seguinte em que o protagonista, prestes a se jogar da mesma ponte, faz o sinal da cruz. Um gesto que, é bom notar, não demonstra sua fé cristã, mas uma supersticiosidade

subproletariado não existia mais. E então, o que devia eu fazer com aqueles vinte milhões de subproletários? Colocá-los num campo de concentração, destruí-los em câmaras de gás? Havia um comportamento quase racista em relação ao subproletários, como gente de um mundo que não existia mais; colocaram uma pedra sobre o assunto, enquanto eles, pobres coitados, continuavam, sim, a existir”. O percurso para o qual se encaminhou o chamado “avanço” burguês nos anos 1960 é, para Pasolini, muito claro, assim como as características daquele mundo: “os meus subproletários ainda vivem na antiga pré-história, na verdadeira pré-história, enquanto o mundo burguês, o mundo da tecnologia, o mundo neocapitalista vai em direção a uma nova pré-história [...], em direção a formas de privação da humanidade por causa da tecnologia que vai suplantando o humanismo, mas isso não tem nada a ver com a subumanidade dos meus personagens. [...] a semelhança entre as duas pré-histórias é puramente casual”.

13. G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, Editori Riuniti, Roma, 1982, p. 658. Calabrese sublinha, ademais, que Pasolini percebeu que “o cinema não é portador de alguma “ideia” da realidade e das coisas, mas as repropõe iconicamente em sua identidade e especificidade. Como na realidade não existe a árvore, mas a pereira, a macieira e o sabugueiro, assim, o cinema reproduz a pereira, a macieira, o sabugueiro” – G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milão, 1994, p. 76.

14. Cfr. A. Bertini, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Bulzoni Editore, Roma 1979, p. 19. “A sacralidade de *Accattone* deriva, segundo o poeta, sobretudo da extrema simplicidade de sua técnica [...] os signos da linguagem fílmica (filmesignos) que, para Pasolini, existem em número limitado [...] são posteriormente simplificados pelo diretor”. O próprio autor afirma: “instintivamente, escolhi uma técnica sacra, onde *se vê e se lê* – melhor do que nos conteúdos sempre um pouco exteriores, casuais – uma íntima religiosidade. Tinha a percepção da sacralidade técnica dos movimentos da câmera, dos *travellings*, da panorâmicas, da fotografia” – Aa. Vv. *Pier Paolo Pasolini nem dibattito culturale contemporaneo*, cit, in S. Murri, Pasolini, Il Castoro, Milão, 1994, p. 10.

que se alinha antes com um paganismo que lhe é congenerico.¹⁵

Uma interpretação que à luz da última cena do filme não pode ser confirmada: um companheiro de aventura do protagonista, o Balilla (Mario Cipriani), capturado pela polícia e algemado reage à improvisada morte de Accattone com o gesto, recorrente até no momento crucial da obra, do sinal da cruz.¹⁶ A maneira confusa e embaraçada, com as mãos presas, como foi feita pelo ator Cipriani¹⁷, futuro protagonista de *A Ricota*, foi interpretado por alguns críticos como uma denúncia profanatória¹⁸ que confirma a negação da história na qual se move a existência trágica e marginalizada do protagonista, confinado na periferia da cidade.¹⁹

15. P. P. Pasolini, *Accattone*, Roma, 1961, p. 2, cit. in L. Bini, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 19; A Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit. p. 55.

16. “Pasolini falou deste gesto final conferindo uma simbologia ambígua, de ato erético e cristão ao mesmo tempo, devido a sua execução heterodoxa, do momento em que se trata de um sinal da cruz feito ao contrário. Mas observando atentamente o último enquadramento, há a impressão de que Pasolini permanece vítima, ao menos em parte, de um efeito-espelho: o Balilla não levanta primeiro a mão no ombro direito e depois no esquerdo invertendo as direções canônicas; n~em mesmo usa a mão errada pela simples razão de que está algemado. O seu gesto chama a atenção porque é mesmo feito por um delinquente com os pulsos algemados e porque aparece confuso e dilatado: traduz uma hesitação, corresponde quase a um sinal e meio. Parece que Balilla começa o sinal do modo correto e depois repensa, fazendo ao inverso. Não insistiremos neste particular se Pasolini mesmo não tivesse sublinhado atribuindo um sentido que, além dos parâmetros óticos, certamente caracteriza todo o filme, do início ao fim. A contínua mistura de paganismo e cristianidade católica constitui o emblema da cidade de Roma, além de marcar a religião popular e supersticiosa de seus habitantes subproletários. Todavia, no último enquadramento, emerge um outro detalhe não menos relevante, que corre o risco de passar pouco observado, porque o olhar do espectador se concentra no gesto de Balilla: em cima do monte Testaccio, que aparece no fundo à esquerda, se destaca uma cruz. Repropondo a figura de Golgota (....) Pasolini duplica e intensifica o símbolo do calvário.” – S. Parigi, *Pier Paolo Pasolini. Accattone*, Lindau, Torino 2008, pp. 145-146.

17. S. Parigi, *Le eresie religiose di Pasolini*, in Aa.Vv., *Tentazione di credere*, cit., p. 64.

18. S. Parigi, *Le forme impure di Pasolini*, in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, cit., p. 113.

19. Aa.Vv., *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale italiano*, Provincia di Pavia – Comune di Alessandria, 1977, in G. C. Calabrese, *Pasolini e il sacro*, cit., p. 104.

O primitivismo onírico e bárbaro do *medium* cinematográfico demonstra ser o instrumento adequado para narrar sua subumanidade, fora da história e, portanto, misteriosamente santa.²⁰ A integração na sociedade moderna é vetada ao subproletariado. Ele só pode redimir sua miserabilíssima condição e viver na dimensão sagrada que, como *homo religiosus*, lhe é própria, se escolher a via extrema, o épico sacrifício de si.²¹ “Agora estou bem”, sussurra Accattone antes de exalar seu último suspiro.²² Sua figura ao estilo de Masaccio, enquadrada pela câmera com movimentos simples e austeros, sai de cena depois de um incidente inesperado, mas antecipado por contínuos e angustiantes presságios de morte.²³ A anarquia, elemento caracterizante de sua selvagem, desesperadamente vital existência, marca também o seu trágico destino: só assim o seu fim pode desaguar na epicidade e no mito, que a trilha sonora de Bach, escolhida pelo diretor para acompanhar o filme em seu epílogo, ressalta ainda mais,²⁴ criando um curto-circuito entre a insignificância

20. S. Parigi, *Le forme impure di Pasolini*, in G. De Vincenti (org.), *Storia del cinema italiano*, cit., p. 113.

21. B. Viglino (org.), *Incontro con Pier Paolo Pasolini*, in “Filmcritica”, ano XIII, n. 116, janeiro de 1962; Aa. Vv., *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale italiano*, cit., in G. C. Calabrese, *Pasolini e il sacro*, cit., pp. 101, 104. O discurso do autor assume posteriormente um outro grau de aprofundamento: “Accattone é um proxeneta, um protetor, mas, de fato, é economicamente dependente de Madalena, a prostituta [...] ambos se obstinam, ao contrário, em permanecer estranhos às fases da produção “útil”. Suas vidas representam um paradoxo que não pode permanecer na sociedade moderna. Mas em geral todo o subproletariado [...] representa um paradoxo, pois para poder sobreviver culturalmente precisa reconhecer que o mundo permanece dividido, separado em duas esferas diversas não integráveis”.

22. Cfr. A. Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 34; G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, cit., p. 105.

23. Cfr. L. Bini, *Pier Paolo Pasolini*, “Lecture”, Milão, 1978, p. 19; A. Repetto, *Invito al cinema di Pasolini*, Mursia, Milão, 1998, p. 57. Um dos episódios centrais que prefiguram o destino de Accattone é reportado in T. Subini, *La necessità di morire*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2008, p. 48: depois de se autodegradar fazendo Stella [a jovem por quem se apaixona no decorrer do filme, N.d.A.] dançar com um cliente em potencial, ele cai vítima de uma explosão paroxística, que o conduz à margem do Tibre, onde esparge a cabeça com areia, gesto que deve ser lido, com De Martino, como “uma simbólica autoinunicação”.

24. S. Parigi, *Le forme impure di Pasolini*, in G. De Vincenti (org.), *Storia del cinema italiano*, cit., pp. 114-115; L. Bini, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 19; S. Onofri,

do dialeto, dos subúrbios em estado de abandono, dos muros descascados da cenografia e o registro sublime da música.²⁵ Um outro elemento-chave a ser destacado faz parte de uma das cenas imediatamente precedentes à morte de Accattone. Vendo o próprio funeral em sonhos, ele pede que seu túmulo não seja escavado na sombra, mas em outro lugar: “um pouco mais para lá, na luz”. A referência ao sol remete à dimensão cósmica em que ele está instintivamente, intrinsecamente mergulhado e constitui, conforme demonstraremos, um *leitmotiv* da obra cinematográfica pasoliniana, assim como tinha sido, até então, de sua poesia.²⁶

Mamma Roma: uma Madonna profana

Se Accattone é completamente estranho à burguesia e às suas aspirações, assim como os protagonistas de *Ragazzi di vita*, *Mamma Roma* (1962), segundo filme de Pasolini, apresenta um percurso de crescimento semelhante ao que se desenvolve em *Una vita violenta*. Muda, porém, o protagonista, não mais masculino, mas feminino: Mamma Roma, prostituta e mãe de Ettore, interpretada por Anna Magnani. Seu ideal coincide com bom-mocismo pequeno-burguês, como sugere o paralelo, estabelecido mais de uma vez pelo diretor, entre o personagem feminino e a paisagem:

as contaminações paisagísticas são [...], em *Mamma Roma*, paralelas às contaminações morais da protagonista: sua vida de ex-prostituta,

I tre film “romani” di pasolini: rappresentazione epica e rapporto tragico, in Aa. Vv., *Le nuove generazioni e il cinema di Pier Paolo Pasolini*, suplemento ao n. ½ da revista “La scena e lo schermo”, edição organizada pelo Centro studi sul cinema e sulle comunicazioni di massa, 1989, pp. 79-80; *Una visione del mondo epico-religiosa. Colloquio con Pier Paolo Pasolini, Bianco e nero*, cit., p. 25.

25. S. Parigi, *Le forme impure di Pasolini*, in G. De Vincenti (org.), *Storia del cinema italiano*, cit., pp. 115-116; E. Magrelli, *Con Pier Paolo Pasolini*, Bulzoni, Roma, 1977, p. 43.

26. S. Parigi, *Le forme impure di Pasolini*, in G. De Vincenti (org.), *Storia del cinema italiano*, cit., p. 114.

sua origens de “morta de fome” reemergem como as ruínas romanas que se recortam contra as arquiteturas novas do INA-Casa,²⁷ em oposição ao decoro pequeno-burguês que ela aparentemente conquistou. O subúrbio de *Accattone*, ao contrário, ainda permanece incontaminado e a “não-contemporaneidade do subproletariado em relação à história” manifesta-se aí de forma absoluta, segundo os modos de uma épica nobre e heróica à sua maneira.²⁸

Contudo, todas as iniciativas da protagonista são inúteis: o mundo burguês torna inúteis todas as suas tentativas de integração, obrigando-a a recorrer a expedientes ilegais e imorais para coroar seu sonho que, de qualquer modo, será destruído para sempre, profanado pela inumanidade da sociedade industrial. Uma sociedade tão degenerada que causa a morte de Ettore, abandonado agonizante numa desesperada solidão. O *pathos* da cena é ressaltado pela iconografia religiosa que serve de inspiração a Pasolini e pelo uso de um movimento de câmera que, até então, era estranho à sua técnica cinematográfica:

numa poesia escrita durante a elaboração do filme, ele não hesita em estabelecer um ousada comparação com a Madonna que chora nas representações sagradas populares da Idade Média [...]. O filho de Mamma Roma (Ettore Garofalo) morre na prisão [...] como um Cristo na cruz, amarrado ao leito de contenção. Sua mãe está longe, Ettore

27. Programa de habitação popular do Estado, implementado pelo Istituto Nazionale dell'Assicurazione (INA) em todo o território italiano, de 1949 a 1963 (NdT).

28. Ivi, p. 113. Ver também E. Magrelli, *Con Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 43. É o próprio Pasolini quem afirma: “Num certo sentido, Mamma Roma se parece muito mais com Tommaso Puzilli de *Una vita violenta* do que com Accattone”.

está só na cela, preso ao instrumento de tortura. A câmera substitui a mãe para acariciá-lo da cabeça aos pés com um movimento de *dolly*, no qual se condensa o sentido da Piedade.²⁹

Uma escolha que não deve ser vista de maneira equivocada: a intenção de Pasolini tem, na realidade, o sentido de uma *dessacralização* que desvia a Representação Sacra de seu significado natural. Os atores que interpretam os personagens do filme, famosos por seu passado neorrealista, confirmam esta leitura:

Ettore (pilantra, mais que um verdadeiro ladrão) roubou um radinho num hospital, de um doente interpretado nada mais nada menos do que por Lamberto Maggiorani, o não-ator protagonista de *Ladrões de bicicleta* (1948), rosto-icone do “pobre-coitado” perseguido pela sorte e pelos homens. [...] A abordagem pasoliniana da iconografia religiosa (assim como daquela consagrada pelo cinema neorrealista: além do rosto de Maggiorani, emaciado como no *cliché* original, há o de Magnani, que passa do papel de mulher do povo heróica, interpretado em *Roma: cidade aberta*, ao de prostituta), só pode mesmo acontecer sob o signo da dessacralização.³⁰

Uma tomada de consciência, fruto do diálogo com um padre, permite que *Mamma Roma* compreenda quem são os responsáveis por sua humilhante condição, mas será tarde demais: a indiferença e a rejeição da sociedade somam-se ao assassinato do filho e só o que lhe resta é chorar com gritos dilacerantes, como uma Madonna profana.³¹

29. V. Fantuzzi, *La religiosità e il cinema ao tempo del concilio*, in G. De Vincenti (org.), *Storia del cinema italiano*, cit., p. 229.

30. Ibidem.

31. V. Terracino, *La folgorazione figurativa nell'opera cinematografica de Pier*

Apenas a sua gente, também pertencente ao mundo do subproletariado, pode participar de sua dor e salvá-la do suicídio, filho de um desespero cego. Do outro lado, muda e indiferente como sempre é a ausência de reação da burguesia e de sua igreja, simbolizadas pelas estruturas arquitetônicas brancas visíveis na paisagem horrivelmente plácida que coincide com o último enquadramento da obra.

A parábola de Stracci em *A ricota*

Como em *Mamma Roma*, no episódio *A ricota* do filme coletivo *Rogopag* (1963) – dirigido por Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini e Ugo Gregoretti – centrado nas vicissitudes de um figurante (o bom ladrão) que, trabalhando num filme sobre a Paixão de Cristo, morre na cruz durante as filmagens vítima de uma indigestão. Pasolini volta a denunciar a condenação à morte do subproletariado do Terceiro Mundo, na indiferença carniceira de uma sociedade ocidental sem valores, centrada na lógica do lucro e ofuscada pela estupidez do consumismo que grassa nos anos do *boom* econômico. Embora a verve polêmica do filme não se volte contra a Itália da época, e o próprio Pasolini, durante uma famosa entrevista, tenha afirmado que o problema é típico dos países de desenvolvimento avançado,³² foi justamente o aparato jurídico italiano quem julgou que a obra em questão desrespeitava a lei italiana. Contudo, depois de uma condenação do diretor em primeiro grau, a sentença em sede de apelação autorizou uma nova distribuição do filme em episódios nas salas italianas, com o nome de *Laviamoci il cervello* [Lavemo-nos o cérebro] e com o corte das cenas contestadas.³³

Paolo Pasolini, in Aa. Vv., *Le nuove generazioni e il cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 17; E. Magrelli, *Con Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 45-46.

32. B. Bertolucci, J.-L. Comolli, *Le cinéma selon Pasolini*, in “Cahiers du Cinéma”, n. 169, agosto de 1965, p. 76.

33. Cfr. D.E. Viganò, *Etica del cinema*, Editrice La Scuola, Brescia, 2013, p. 19.

O episódio foi penalizado também por numerosos cortes e mudanças de cenas, impostos pela censura.³⁴ Duas modificações em especial estão intimamente ligadas à presente análise. Em primeiro lugar, o apelo escrito que introduz o média-metragem e que originalmente era lido, ao mesmo tempo, pelo próprio Pasolini dizia o seguinte:

não é difícil prever uma crítica a este meu conto ditada pela pura ma-fé. Aqueles que se sentiram atingidos tentarão fazer crer que o objeto de minha polêmica é aquela história e aqueles textos dos quais eles se consideram, hipocritamente, os defensores. Nada disso: para evitar equívocos de qualquer tipo, quero declarar que a história da Paixão é a maior que conheço e os textos que a narram, os mais sublimes que jamais foram escritos.

O cartaz escolhido para substituir o texto citado, por sua vez, recita:

não é difícil prever juízos parciais, ambíguos, escandalizados sobre este meu conto. Pois bem, quero declarar aqui que, qualquer que seja a visão que se tenha de *A ricota*, a história da Paixão – que *A ricota* reevoca indiretamente – é para mim a maior que já aconteceu e os textos que a narram, os mais sublimes que jamais foram escritos.

Destacamos dois aspectos: na segunda versão, a Paixão é dada como algo que indubitavelmente aconteceu e que,

A título pessoal, com a sentença pronunciada em 1967 pela Corte Suprema di Cassazione Penale, Pasolini foi condenado definitivamente por vilipêndio da religião de Estado, é só não acabou na prisão graças à extinção do crime devida à anistia de dois anos antes. Cfr. Corte Suprema di Cassazione, III Sezione Penale Sentenza n. 328, 24 de fevereiro de 1967.

34. Cfr. T. Subini, *La necessità di morire*, cit., p. 61; N. Scavo, *Un uomo chiamato Gesù*, in “Filmcronache”, n. 12, 2001. p. 60.

em sua veridicidade, vai além do conhecimento de cada um: evento histórico e não mítico ou lendário, sem sombra de dúvida.³⁵ Além disso, o ataque de Pasolini contra aqueles que teriam interpretado a obra com má-fé, afirmando que pretendia ofender a religião católica e seus textos sagrados é reduzido e atenuado. E sobretudo desaparece a referência à hipocrisia dos detratores.

Ainda mais relevante é a mudança na frase final do filme, pronunciada pelo diretor personificado por Orson Welles. A versão original “*pobre Stracci, morrer foi seu único modo de fazer a revolução*”, transforma-se em: “*pobre Stracci! Morrer, não tinha outro modo de recordar-nos que ele também estava vivo*”.

O protagonista resgata sua subumanidade tragicamente ridícula, até então ignorada e vilipendiada até pelo diretor interpretado pelo ator estadunidense, alegoria da intelectualidade submissa ao poder constituído.³⁶ O caráter tragicômico de Stracci é acentuado pelo diretor com a decisão de aumentar a velocidade de sua desajeitada corrida, típica do cinema de *Ridolini* [Larry Semon]; através de sua mansa oferta de si mesmo, Stracci consegue o milagre de resgatar a sua condição sub-humana e marginal, saindo do limbo da indiferença e da vergonha do desprezo e da marginalização.

Assim, ele consegue atravessar o limiar do sagrado, graças a uma autenticidade ausente dos dois *tableaux vivants* sobre a Paixão, artificialmente hieráticos e formalistas porque pateticamente imóveis, construídos em cena pelo diretor interpretado por Welles, inspirados nas obras maneiristas de Rosso Fiorentino e de Pontormo e tão refinados que são apresentados, no interior do pre-

35. *Ibidem*.

36. M. Ponzi, *La ricotta*, in “Cahiers du cinéma”. n. 169, agosto de 1965, p. 28. O média-metragem se fecha com a frase proferida por Orson Welles, já reportada nas páginas anteriores do presente trabalho, e, portanto, o espectador não tem como saber se a morte de Stracci levou à “conversão” do ator-diretor no set do filme cristológico.

to e branco do média-metragem, em technicolor.³⁷ São composições irrealistas em sua construção e enfatizantes no plano do signo e da cor, típicas da escola maneirista,³⁸ cuja falsidade será revelada através da desajeitada queda da cruz do ator que interpreta Cristo no filme, recebida pelos outros personagens presentes na cena com risos indecorosos, prova alarmante da impudicícia e da ignorância que grassam na sociedade contemporânea, desrespeitosa do sagrado, que, pela primeira vez numa obra pasolianiana, coincide com um contexto e com símbolos paleocristãos e com uma referência evidente, através da figura de Stracci, ao sacrifício do filho de Deus para salvar a humanidade, assimilado à liturgia cósmica própria da civilização arcaico-camponesa.³⁹

Os repetidos enquadramentos com que a câmera imortaliza a coroa de espinhos e as cruzes da Paixão são uma clara demonstração disso,⁴⁰ assim como a escolha do diretor de representar o protagonista de *A ricotta* como uma figura estranha ao poder da elite política e religiosa, a ele adversa, remete ao conteúdo dos Evangelhos e ao testemunho do Filho de Deus. Pasolini indica sem hesitar um dos primeiros responsáveis por este declínio: a figura do intelectual-diretor, traidor de sua vocação e de sua missão, e consciente de sê-lo,⁴¹ ao escolher dobrar-se à opulenta produção do filme, à sua vontade de ver realizada uma obra desprovida do sentido do sagrado, insulsa em seu caráter comercial.⁴² Assim, o *filmmaker* perde

37. B. Bertolucci, J.-L. Comolli, *Le cinéma selon Pasolini*, cit., p. 76; A. Pomozzi, *La passione di Pier Paolo Pasolini*, Otiumedizione, Ascoli Piceno, 2005, p. 44.

38. *L'operacompletadelPontormo*, organizaçãodeL.Berti,Rizzoli,Milão,pp.11-12.

39. A. Bourlot, *Dall'attualizzazione allo scandalo*, in Aa. Vv.m *Bibbia e cinema. Possibilità di una traduzione audiovisiva*, Centro Ambrosiano, Milão, 1998, p. 55; P. Lazagna, C. Lazagna, *Pasolini do fronte al problema religioso*, cit., p. 118; g. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano das 1945 aglo anno Ottanta*, cit., p. 658.

40. A. Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 47.

41. G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano das 1945 agli anni Ottanta*, cit., p. 659; F. Adanti, *Analisi de una tipologia del corpus cinematografico di Pier Paolo Pasolini*, in Aa. Vv., *Le nuove generazioni e il cinema de Pier Paolo Pasolini*, cit. p. 93.

42. A Ferrero, *il cinema di Pasolini*, cit., p. 46.

para sempre os valores também e sobretudo religiosos⁴³ da antiga civilização que nos precede.⁴⁴

Mas Stracci representa exatamente o oposto: é generoso a ponto de oferecer a própria comida para matar a fome da esposa e dos filhos. Está disposto a roubar se for preciso para sobreviver, até porque seu percurso existencial transcorre além das leis e da mentalidade presentes na sociedade civil, à qual não pertence;⁴⁵ e também a generosa renúncia que o leva a subir na cruz para desempenhar até o final o papel de figurante é instintiva, como a inesgotável, insatisfeita necessidade de alimentar-se.⁴⁶ A mesa posta em torno da qual se agita grosseiramente a equipe representa uma sociedade baseada no exibicionismo e no desperdício, à qual ele é antropologicamente estranho.⁴⁷

Através de sua trágica parábola existencial, marcada pelo abandono e pelo isolamento num mundo que não pode sentir como seu,⁴⁸ Stracci rompe a capa de hipocrisia sobre a qual se funda a sua terrível opressão que trans-torna e, sobretudo, dessacraliza, e consegue encontrar redenção no único meio disponível para ele: a morte. Só assim ele pode se libertar das cadeias da mentira e do mal que o dilaceram. Numa verdadeira catarse,⁴⁹ o protagonista pode aderir a uma ordem cósmica que a civilização

43. A. Moravia in *Pasolini le crucifié*, in “Cinéma”, vol. I, maio de 1963, p. 23.

44. M. A. Bazzocchi, *I burattini filosofi*, Bruno Mondadori, Milão, 2007, pp. 159-160; M. Ponzì, *La ricotta*, cit., p. 28; G. Gambetti, *Un traguardo d'arrivo e una base di partenza: il cinema, la religione, la cultura in “Il Vangelo secondo Matteo” di Pier Paolo Pasolini*, in “Cineforum”, nn. 38-39, 1964, p. 996.

45. S. Parigi, *Le eresie religiose di Pasolini*, in Aa. Vv., *tentazione di credere*, cit., p. 64.

46. A. Pomozzi, *La Passione di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 15; a. Bertini, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, cit., p. 24.

47. M. A. Bazzocchi, *I burattini filosofi*, cit., pp. 58-59.

48. T. Varriale, *Ritmo tragico e realismo creaturale nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, in Aa. Vv., *Le nuove generazioni e il cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 162.

49. G. Aristarco (org.), *Guida al film* [Guia do filme], Fabbri Editori, Milão, 1979, p. 189.

de seu tempo repudiou, saudado como uma divindade.⁵⁰

O símbolo da eternidade dos astros em seu movimento, em sua cotidiana morte e ressurreição, retornará com a mesma força num filme realizado por Pasolini seis anos depois: *Medéia* (1969), demonstrando uma inequívoca continuidade da ideologia e da mensagem transmitidas pelo diretor em todo o seu percurso artístico, das composições líricas de seus primeiros passos em Casarsa às obras maduras.

O além não aparece como o lugar eterno da beatitude ou da danação, mas como o espaço sagrado em que a metamorfose dos seres vivos se cumpre obscuramente.⁵¹ Igualmente misterioso é o tema do sacrifício, com sua fecundidade dada unicamente pela morte: um aspecto fundamental da poética pasoliniana, também no cinema, reiterado tanto em *Gaviões e Passarinhos* (1966), quanto em *Medéia* (1969). O sacrifício do corvo no primeiro filme é, talvez, uma das provas mais evidentes disso.⁵²

Voltando à análise dos filmes de Pasolini naqueles anos, no documentário *A raiva* (1963), ele invoca de novo uma revolução que não coincide com a construção de um paraíso na terra, característica do pensamento marxista. A revolução deve, ao contrário, consistir na salvação daquilo que vem sendo transmitido de pai para filho há milênios, como esclarece a voz que comenta em *off* as imagens que se sucedem na tela: “*A tradição é uma grandeza que se pode exprimir num gesto. Mil pais o viram e, através deles, nos séculos, ele se tornou puro como o voo de um pássaro, elementar como o movimento de uma onda. Mas somente a Revolução salva o Passado*”.⁵³

50. P. Lazagna, C. Lazagna, *Pasolini di fronte al problema religioso*, cit., pp. 276-277.

51. A. Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 117-118.

52. P. Lazagna, C. Lazagna, *Pasolini di fronte al problema religioso*, cit., p. 97.

53. *La rabbia*, cit. in Sandro Onofri, *I tre film “romani” di Pasolini: rappresentazione epica e rapporto tragico*, in Aa. Vv., *Le nuove generazioni e il cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 77.

A centralidade da questão torna-se extraordinariamente explícita na sequência dedicada a Marilyn Monroe: os primeiros planos da atriz são sucedidos por alegorias de fundo não apenas profano, mas também religioso. A beleza do ícone pop estadunidense é associada à representação de rua de um Cristo escarnecido e ambos surgem como símbolo de um passado hoje desaparecido e irre recuperável. Na sequência final do média-metragem há uma outra referência ao sagrado: o voo cósmico do astronauta soviético Gagarin é contraposto miticamente às vias terrenas, vetustas e borbotantes de sangue. Ao espectador é proposta, portanto, uma reflexão sobre o mistério da existência, sobre o limiar que separa a terra, a história do céu.⁵⁴

O tema da autenticidade perdida é recorrente também no filme-pesquisa *Comícios de amor* (1964). Os italianos entrevistados por Pasolini parecem irremediavelmente distantes da civilização camponesa, da sagrada ordem em que se apoiava sua vital realidade.⁵⁵ Também em *Locações na Palestina para o filme O Evangelho segundo S. Mateus* (1963), filmado na mesma época em que *Comícios de amor*, o diretor toma conhecimento dolorosamente das mudanças radicais ocorridas na terra de Jesus. A cenografia natural que esperava encontrar foi aniquilada pela modernidade industrial.⁵⁶

A imutável sacralidade que fervilhava naqueles locais dois mil anos atrás precisou ser buscada em outra parte, nos cenários intactos da Itália Centro-Meridional.⁵⁷

54. S. Parigi, *Le forme impure di Pasolini*, in G. De Vincento (org.), *Storia del cinema italiano*, cit., p. 124.

55. A. Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 51-52.

56. V. Fantuzzi, *Il “Vangelo secondo Matteo” di Pier Paolo Pasolini*, in “La Civiltà Cattolica”, caderno 3706 IV, 360-363.

57. P. P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, Garzanti, Milão, 2006, p. 21.

O Evangelho segundo São Mateus inaudita e inédita transposição do sagrado

Existe no percurso intelectual e artístico de Pasolini uma fulgurante exceção: *O Evangelho segundo São Mateus* (1964). Um filme que só o clima de diálogo e abertura dos anos 1960 tornou possível. Basta citar a mudança para a época que o Concílio Vaticano II significou na história da Igreja Católica e do homem,⁵⁸ graças também à eleição do papa João XXIII ao trono de Pedro.⁵⁹ Sem o seu pontificado, baseado numa inusitada abertura, cordial e sincera, em direção aos “distantes”, Pasolini não poderia levar *O Evangelho* para as telas,⁶⁰ obtendo um reconhecimento quase que unânime de sua honestidade intelectual. Uma confirmação neste sentido pode ser encontrada na dedicatória colocada em seus títulos, dirigida ao pontífice que naqueles anos, além de dar início à renovação conciliar, tinha assumido um papel de importância primária para garantir uma paz mundial fortemente ameaçada pelo aumento da tensão da Guerra Fria: “à cara, alegre memória de João XXIII”.

Os prêmios tributados a *O Evangelho segundo São Mateus* e a seu diretor⁶¹ são uma demonstração disso e,

58. G. Alberigo, *Il Pontificato di Giovanni XXIII* [O Pontificado de João XXIII], in M. Guasco, E. Guerriero, F. Trniello (org.), *Storia della Chiesa, XXV, La Chiesa del Vaticano II*, Vol. I, Edizioni San Paolo, Milão, 1994, p. 97. Cfr. D. E. Viganò, *Il Vaticano II e la comunicazione. Una rinnovata storia tra Vangelo e società*, Paoline, Milão, 2013.

59. T. Subini, *Il dialogo tra Pier Paolo Pasolini e la Pro Civitate Christiana sulla sceneggiatura de Il Vangelo secondo Matteo*, in R. Eugeni, D. E. Viganò (org.), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, 3. Voll., Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, Vol. 2, p. 227.

60. P. P. Pasolini, *Vita attraverso le lettere*, Einaudi, Turim, 1994, p. 238.

61. O Evangelho segundo São Mateus obteve diversos reconhecimentos internacionais; o Prêmio especial do júri da XXV Mostra de Veneza (1964); o Prêmio da União Internacional da Crítica (UNICRIT), o Prêmio OCIC (Office Catholique International du Cinema), recebidos sempre no Festival de Veneza; o Prêmio Liga Católica para o Cinema e a Televisão da RTF (Radio-Télévision Française); o Prêmio Griffone d'Oro da cidade de Imola; o Grã-Prêmio OCIC da cidade de Assisi, conferido pela primeira vez a um filme italiano; O Prix d'Excellence do IV Concurso Técnico do Film de Milão; o Prêmio Caravella d'Argento no Festival internacional de Lisboa de 1965, e, enfim, no mesmo ano, O Prêmio nastro

ainda mais explicitamente, também as palavras do cardeal Giovanni Urbani. Por ocasião da projeção na estreia mundial do filme no Festival de Veneza, o cardeal, depois de assistir ao filme, considera que Pasolini não tinha entendido o Evangelho, mas reconhece depois a absoluta fidelidade da obra ao texto sagrado.⁶² Um respeito que deu origem ao entusiasmo demonstrado por ocasião da projeção privada do *Evangelho segundo São Mateus* organizada pelos Padres conciliares,⁶³ e que é produto da colaboração que a Pro Civitate Christiana de Assisi assegurou a Pasolini, depois do encorajamento do Papa Roncalli a D. Giovanni Rossi, fundador da associação laica, para que assumisse essa tarefa,⁶⁴ alinhada com a missão que recebeu do próprio pontífice em 1959: “reconduzir a sociedade aos princípios do Evangelho”.⁶⁵

A obra de caridade conduzida pela Igreja católica visando justamente o subproletariado defendido e profundamente amado por Pasolini deve ser considerada como um momento essencial no percurso artístico e existencial

d'Argento pela direção, pela fotografia e pelo figurino.

62. O cardeal Loris Capovilla, então secretário de João XXIII, recorda um episódio singular ligado justamente ao filme *O Evangelho segundo São Mateus*, que teve como protagonista o cardeal Giovanni Urbani: “O *Evangelho segundo São Mateus* estreou mundialmente no Festival de Veneza, cidade da qual o cardeal Giovanni Urbani era patriarca. Ele também foi, naturalmente, à estreia no Lido. Contou-me mais tarde, na presença também do padre Riccardo Lombardi e de monsenhor Galetti [...], que à noite, sentado no barco que o levaria para casa depois da projeção, estava inquieto: “Pasolini não entendeu o Evangelho: Jesus não é assim”. Mas em seguida, o cardeal continuou: “No entanto, quando cheguei no meu quarto, peguei o Evangelho de São Mateus e tratei de reler imediatamente. E então percebi que Pasolini, mesmo sendo leigo, tinha levado à tela exatamente o Jesus de Mateus. Com grande fidelidade, palavra por palavra”. Confesso que [prosegue Capovilla] fiquei um pouco espantado com aquela confiança; o cardeal era uma verdadeira autoridade no campo dos estudos bíblicos, uma matéria que ensinou por longos anos no seminário. Seria possível que precisasse do filme de Pasolini para perceber o que Mateus tinha escrito?”. L. Capovilla, in S. M. Paci (org.), *Un ciak benedetto*, in “30 giorni”, n. XII/12 (dezembro de 1994), p. 73.

63. V. Fantuzzi, *La religiosità e il cinema ao tempo del concilio*, in G. De Vincenti (org.) *Storia del cinema italiano*, cit., p. 230.

64. T. Subini, *La necessità di morire*, cit., p. 54.

65. E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., p. 312.

do diretor: trata-se de uma verdadeira revelação que o leva, pela primeira vez, a aderir como diretor à sacralidade católica.⁶⁶

Ao mesmo tempo, Pasolini se recusa a avalizar a transposições cinematográficas de Jesus realizada até então pelos cineastas. A tomada de posição nítida do diretor – e não é por acaso que ele escolhe o Evangelho no qual as implicações da Palavra transparecem com mais força, o de Mateus – tem como único objetivo permitir que a mensagem evangélica brilhe em sua escandalosa autenticidade:

Alternando diversas modalidades expressivas (câmera na mão e remissões “altas” à pintura quatrocentista), o cineasta consegue penetrar de maneira realista na matéria tratada, detendo-se, como leigo, nos aspectos mais perturbadores e crus do sagrado [...]. Entrando no sagrado como profano, na realidade Pasolini profana conscientemente a tradição cinematográfica da vida de Cristo, despindo-a de adornos edificantes e liberando-a da iconografia devocionista.⁶⁷

66. Estamos nos referindo ao testemunho de Lucio Caruso, que remonta ao período de permanência de Pasolini junto ao Pro Civitate Christiana de Assisi, em outubro de 1962: “Levei-o à casa das Pequenas Irmãs de Charles de Foucauld, abaixo de San Damiano, cuja ação de caridade era voltada justamente para os subproletários. Ele ficou muito impressionado” – T. Subini, *La necessità di morire*, cit., p. 51.

67. D. E. Viganò, *Gesù e la macchina di presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, Lateran University Press, Cidade do Vaticano, 2005.



Centro e periferia no primeiro cinema de Pasolini: questões estéticas e políticas

Miguel Pereira

Os quatro primeiros filmes de Pasolini - *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963) e *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) - **são uma espécie de busca de uma forma estética pessoal e uma escolha reflexiva sobre o debate político na Itália em processo de reconstrução.** Já sob intenso bombardeio de processos judiciais e fortemente questionado pela imprensa de direita e manifestações de intolerância de uma certa juventude fascista e magistrados católicos tradicionais – basta lembrar o ocorrido no Cinema Barberini quando do lançamento de *Accattone* e o processo movido contra *La ricotta* que condenou o cineasta a quatro meses de prisão – Pasolini parece buscar, através desses primeiros filmes, algum tipo de resposta. Tudo indica que suas pesquisas se voltam para um campo desprezado e mal entendido que está enraizado no processo social e cultural italiano. A questão religiosa e o sagrado são o objeto dessas suas perguntas e acabam construindo um primeiro cinema que as assume como contexto principal.

Do sucesso que foi sua carreira literária, em parte alavancada no contexto da esquerda italiana, Pasolini passa ao cinema já numa idade madura. **Accattone é de 1961 quando o cineasta tinha quase 40 anos. Essa busca de um novo meio de expressão não é algo estranho a seus interesses artísticos. Sempre teve pelo cinema uma atração quase epidérmica. Não apenas durante a sua fase de formação na Universidade de Bolonha, mas em muitas outras ocasiões o cinema fez parte de seus planos.**

Em entrevista a Massimo D’Avack, publicada no livro *Cinema e Litteratura*, pela Canesi de Roma, em 1964, Pasolini considera que não realizou uma passagem da literatura para o cinema. Dizia ele:

Na realidade, nunca houve uma passagem da literatura para o cinema. Eu sempre pensei em fazer cinema. Antes da guerra, queria ir para Roma para cursar o Centro Sperimentale. Mas não pude. Fazer cinema era um desejo muito antigo que se tornou difícil e acabou se perdendo. Finalmente, tive a oportunidade de realizar um filme e o fiz. Se você folhear algumas páginas de

“Ragazzi di vita”, perceberá o quanto elas são visuais. Quero dizer que na minha literatura existe uma forte presença de elementos cinematográficos. Chegar ao cinema foi como assumir uma nova técnica que já havia elaborado há bastante tempo. (D’AVACK, apud FERRERO, 2005: 20)

Esta afirmação de Pasolini de que não houve uma quebra de continuidade na sua poética só poderá ser comprovada em pesquisas e estudos específicos. O fato é que esse desejo só se torna concreto quando se transfere para Roma em 1950. Logo surgem oportunidades no meio cinematográfico e ele as abraça com empenho. Depois de um aprendizado intenso em diferentes produções cinematográficas de prestígio, de 1955 a 1961, incluindo entre seus mestres Mario Soldati, Luis Trenker, Ermanno Olmi, Mauro Bolognini, Charles Vidor, Federico Fellini, Franco Rossi, Valerio Zurlini, Pasolini realiza o seu primeiro longa-metragem, *Accattone*, em 1961. Segue-se *Mamma Roma*, de 1962, *A ricotta*, um dos episódios de longa *Rogopag*, de 1963, e *O Evangelho segundo São Mateus*, de 1964. Nos espaços entre esses filmes, faz um documentário de longa-metragem, *Comizi d’amore*, que ensejou um artigo de Michel Foucault, no *Le Monde* de março de 1977, chamado *As Manhãs Cinzentas da Tolerância*, um estudo para as locações de *Evangelho Segundo São Mateus*, chamado *Supralluoghi in Palestina*, e *La Rabbia*, de 1963, uma espécie painel, realizado com material de arquivo, sobre a descolonização e as guerras de libertação.

Neste primeiro capítulo do cinema pasoliniano, o que dominava suas preocupações estéticas e discursos sobre o mundo eram indagações que *pari passo* com a literatura sempre estiveram no seu horizonte. Hoje falamos em centro e periferia. Naquele momento o vocabulário **era outro: burguesia e subproletariado**, na denominação de Pasolini. Essas expressões têm origem e remetem à literatura marxista que o cineasta, mesmo em momentos de crise com o Partido Comunista Italiano nunca abando-

nou. Chegou a dizer, depois da expulsão do PCI, em 1950, que continuava marxista. A visão concreta e vivenciada desse espaço urbano só se configurou de maneira mais precisa no seu perambular pelas periferias romanas e suas fronteiras agrícolas. Pasolini olha para esse mundo não apenas como um observador. Quer ser um participante, estar nesse meio, entende-lo na sua complexidade e potencialidade. Ele deixa entrever numa espécie de guinada para o “sagrado”, que se desdobra “na sacralidade do mundo proletário” e como consequência a analogia entre “Cristo e o subproletariado do mundo”, segundo observação de Antonio Rodrigues no belo catálogo feito pela Cinemateca Portuguesa, durante uma mostra completa do cineasta, em 2006. As citações de Rodrigues dizem respeito a um pequeno e precioso livro de Adelio Ferrero chamado *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, de 1994. Logo no primeiro capítulo, Ferrero explicita como as primeiras obras do cineasta se enquadram num conceito que tem como centralidade o sagrado. Intitula-se *Il cinema come luogo del sacro: da Accattone al Vangelo*. Essas referências afirmam o que está nos primeiros filmes de Pasolini, não apenas nos enredos e nas histórias narradas, mas na sua autorreflexão textual que continua em paralelo às produções cinematográficas.

Hoje se pode dizer que Pasolini usou o método etnográfico para se aproximar das populações da periferia de Roma. No entanto, não há como imaginar Pasolini fazendo relatórios científicos ou coisas do gênero. Simplesmente vivia e sentia essa realidade de exclusão e a transportava para os seus escritos poéticos, em poesia e prosa, e também no seu primeiro cinema. Como resultado dessa observação participante e de inquietações pessoais no que diz respeito ao processo ideológico bastante radical no pós-guerra, Pasolini parece elaborar um novo raciocínio que toma a materialidade nos seus primeiros filmes. Ficando apenas com os quatro de ficção, pode-se perceber uma abordagem claramente identificada com o mundo do sagrado e mais especificamente com conceitos de vida do cristianismo. Essa percepção da produção

intelectual e artística de Pasolini para o campo religioso está implícita em entrevistas, textos e expressões diretas. Mas está também nesses filmes.

Accattone não é um personagem neorrealista. É contemporâneo ao momento político da reconstrução italiana do início dos anos 1960. Esta é a questão de fundo que Pasolini aborda em seu primeiro filme. A periferia se cruza com o centro, mas tem regras e maneiras que se opõem ao processo de desenvolvimento adotado pela Itália naquele momento e criam uma vida paralela e marginal onde o prazer e a dor se misturam. Na concepção pasoliniana de que o cinema é “a língua escrita da realidade”, o filme assume uma poética em que o contraste é o traço dominante da narrativa. Centro e periferia são dois mundos que não se irmanam. Um repele o outro. Logo no início do filme esse contraste assume sentidos diferentes. De um lado a cidade de Roma com sua arquitetura clássica e bela e de outro o personagem Accattone se preparando para um mergulho no Tibre do alto de uma das belas pontes da cidade. A cena não tem nada de espetacular, mas enquadra o personagem de modo a parecer que ele é um ser sagrado. Neva Cerantola descreve, com precisão, essa sequência que já define uma atração inconsciente pela morte por parte do protagonista.

Morte já anunciada desde a primeira sequência quando ele a quer desafiar mergulhando nas águas do Tibre, após o toque dos sinos, como um ritual propiciatório e exorcista primitivo. O seu sinal da cruz antes de se deitar nas águas, na ponte entre os anjos tem a sua correspondência na cena final da sua morte. (CERANTOLA, 2006: 174).

Essa imagem de um gesto radical se liga à última sequência do filme em que se consuma aquilo que caracteriza a morte cristã. A imagem final do filme, de certo modo, fecha esse raciocínio. Nela vemos Accattone ago-

nizando e dizendo ao amigo “Ah! Agora estou bem!”, enquanto Balilla faz o sinal da cruz com as mãos algemadas. A morte cristã da Accattone se repete em *Mamma Roma* com o personagem Ettore, preso depois do roubo de um rádio de pilha num hospital. Tendo convulsões e amarrado a uma cama, o filho ingênuo da Mamma Roma expira numa imagem que é uma citação direta do Cristo de Mantegna. Stracci de *La ricota* morre de indigestão do famoso queijo italiano. No papel do bom ladrão, o faminto Stracci morre na cruz de tanto comer. Essas três mortes têm em comum o sentido da salvação e a saída de um lugar onde reina a injustiça e a exclusão. Assim, os anti-heróis da periferia chegam ao centro por uma ideologia de apagamento realizado pelos odiosos empreendimentos de um capitalismo moderno e preocupado apenas com os dividendos distribuídos para muito poucos. É esta ideia anticapitalista que está por trás da busca de Pasolini por respostas, mesmo que parciais, de suas angustias existenciais e políticas.

Em *La ricota* a expressão política fica bem mais clara. Talvez por isso, o filme tenha sofrido uma perseguição implacável das autoridades da direita. É o mundo do cinema desglamourizado, numa encenação da paixão de Cristo, ao reconstruir a descida da cruz, segundo o quadro de Pontormo. Seu personagem central, o miserável Stracci, pega a primeira refeição dada pela produção e a entrega família, faminta como ele. Consegue uma segunda marmita e a esconde, para comer depois. Quando chega para saciar a sua fome, o cachorro da principal atriz do filme a havia comido. Vende o cachorro ao jornalista e corre para comprar a ricota. Quando retorna é chamado para as filmagens. Parece que seu destino é ficar com fome. No entanto, num intervalo acaba não apenas comendo o seu farnel, mas recebe da equipe uma espécie de última ceia, pois o que se verá a seguir são as cenas da crucificação e Stracci morrendo de indigestão, seguida pela chegada ao local das filmagens da alta sociedade romana para apreciar o término das filmagens, num ato de propaganda do filme.

Muitas coisas são ditas nessa paródia em que o filme se converteu. Os episódios apresentados pela narrativa convocam a um tratamento que observa dois níveis de interesse, a pintura e o cinema. Como um filme dentro de um filme, suas paradas são naturalmente paródicas. A ação é suspensa para que o tema de fundo, a fome do subproletariado, tenha espaço, como num sketch, com as inversões típicas desse gênero inventado pelos gregos nas encenações das suas peças teatrais. Essa abordagem se refere basicamente ao protagonista e ao cineasta. As falas de Orson Welles, são uma espécie de *alter ego* do próprio Pasolini, e definem um pouco das suas intenções. Às quatro perguntas do jornalista, Orson Welles destila o pensamento de Pasolini com um tom irônico e ao mesmo tempo sério. Confessa um “profundo, íntimo, arcaico catolicismo”, julga os italianos como “o povo mais analfabeto e a sua burguesia a mais ignorante da Europa”. Ironiza também o próprio marxismo e diz que é uma força do passado, lendo uma poesia de *Mamma Roma*. Obviamente, suas crenças estão no jogo. Mas, não há dúvida alguma que Stracci, assim como Ettore e Accattone são sacralizados e amplamente justificados dentro de uma visão cristã da vida.

Esses três filmes antecedem a *O Evangelho segundo São Mateus*, que ele dedicou ao Papa João XXIII. Aliás, numa sessão especial do filme para cerca de mil bispos que participavam do Concílio Vaticano II, em 3 de outubro de 1965, foi aplaudido por mais de 20 minutos. Nesta relação de Pasolini com João XXIII, é possível resgatar a preciosa informação de que o ainda prelado Roncalli, servindo como Núncio na Turquia, durante a guerra, encontrou-se com o grande pensador Auerbach, também em Istambul, fugido do nazismo. Pasolini diz, num texto publicado em 12 de dezembro de 1964, em *Vie Nuove*, que o “*Papa Giovanni foi um frequentador dos cursos ministrados por Auerbach em Istambul. E mais, parece que Auerbach pode consultar e recolher textos, naquela cidade de exílio, durante a guerra, com a ajuda do Núncio Roncalli*” (PASOLINI: 2001: 120). Uma

das ideias que tocam nos conceitos pasolinianos é sem dúvida o sentido que Auerbach dá para o termo *humilis* a partir de Agostinho. *Humilis* se relaciona com *humus*, solo literalmente “baixo”, de baixa estatura, deselegante, podendo significar “subalterno”. Auerbach escreveu *Mimesis* durante o exílio em Istambul. É sobre este universo dos humildes que Pasolini constrói o seu primeiro cinema. E *O Evangelho segundo São Mateus* parece ser uma resposta às inquietações do cineasta. Não é a adoção de uma doutrina, mas um retorno àquela religião atávica da sua formação da infância, adolescência e juventude, entre Bolonha e Casarsa.

Cabe ainda destacar o papel importante nesse cinema da música e das formas pictóricas, todas relacionadas com o mundo do sagrado. De algum modo, Pasolini utiliza essa cultura para afirmar as suas convicções sociais e políticas e Cristo parece ocupar um lugar de destaque nessas primeiras formas de expressão pelo cinema que sempre nos leva para o mundo simbólico, espiritual e sagrado. Centro e periferia são percebidos por Pasolini como o profano e o sagrado. Sagrados são os humildes e profanos são os ávidos do dinheiro e do lucro que não respeitam o outro. Neste sentido, o primeiro cinema de Pasolini é, sem dúvida, cristão.

Bibliografia consultada:

CERANTOLA, Neva. **Disperata Vitalità de Accattone**. In Pier Paolo Pasolini: **O sonho de uma coisa**. Catálogo da retrospectiva de Pasolini organizada pela Cinemateca Portuguesa-Museu de Cinema em 2006.

FERRERO, Adelio. *Il Cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venezia: Marsilio, 1994.

PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla Politica e sulla Società*. Milano: Monsadori, 1999.

SUBINI, Tomaso. *La Ricotta*. Torino: Lindau, 2009.

O teatro de Pasolini entre utopia e concretude

Stefano Casi

O teatro de Pasolini foi considerado durante muito tempo um “teatro não teatral” em todos os níveis: no nível da escrita dramaturgicamente, considerada literária e pobre de estímulos para atores e diretores; no nível da prática de direção, que Pasolini só experimentou uma vez em 1968, sem sucesso, e no nível da teoria, contida no *Manifesto per un nuovo teatro* [Manifesto por um novo teatro], considerado como o delírio inaplicável de um intelectual que não sabia sequer o que era o teatro. Mas não é assim. Graças ao feliz entrelaçamento de poesia, revolução e utopia, o teatro de Pasolini é legível hoje como uma mina preciosa de solicitações em todos os três níveis. A escrita dramaturgicamente chega até nós através de seis tragédias, onde a palavra possui uma potência teatral incomum nos textos italianos da segunda metade do século XX, mas também através de outras sobras “menores”, que ainda esperam por uma revalorização. A prática da direção revelou uma personalidade capaz de ir contra a corrente, de experimentar uma identidade diversa dos atores e uma relação diversa com os espectadores. E, por fim, a teoria oferece pontos de partida de grande riqueza para compreender melhor o que é o teatro e o que pode ser um “novo” teatro. Seria, no entanto, um equívoco procurar em Pasolini um dramaturgo, um diretor teatral ou um teórico do teatro, Pasolini é, ao contrário, um utopista que através de fulgurações intuitivas e provocativas consegue imprimir uma marca própria ao teatro, mas como “estrangeiro”, como “diferente”. Um utopista como Artaud, embora de modo radicalmente diferente.

O período mais importante no desenvolvimento do teatro pasoliniano é a década de 1960, quando a experimentação teatral, na Itália, mas não só aqui, baseava-se, sobretudo – para usar justamente as palavras de Pasolini – no Gesto e no Grito.¹ Ou seja, ser revolucionário no teatro significava fazer teatro de *ação* ou de *visão*. Pasolini propôs, com aparente ingenuidade, uma revolução teatral *diferente*, respei-

1. Pasolini fala de “teatro do Gesto e do Grito” em contraposição àquele do “Palavrório”; o teatro de vanguarda e aquela de tradição representam para ele as duas faces da medalha do mesmo e idêntico teatro burguês (cfr. *Manifesto per un nuovo teatro* (1968), in *Nuovi Argomenti*, n.s., 9, janeiro-março de 1968; hoje, entre outros, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2, organizado por Walter Siti e Silvia De Laude, Milão, Mondadori, 1999, pp. 2481-2500).

tosa da palavra poética e capaz de criar uma concepção diversa de rito, um rito burguês, mas intelectual. Escrevi “*aparente ingenuidade*” porque, de fato, Pasolini não era noviço no teatro.

Efetivamente, antes mesmo de escrever as famosas *Poesie a Casarsa* [Poesias em Casarsa], ele já tinha escrito o drama *La sua gloria* [A sua glória] para um concurso, que venceu: foi em 1938 e ele tinha 16 anos. Naqueles anos e durante todo o período universitário, Pasolini ainda hesitava entre dedicar-se ao teatro, à pintura ou à poesia. Depois, nos anos passados em Friuli, tentou inventar um teatro original, para dar à pequena comunidade um teatro político próprio, como numa nova Atenas (entendendo a cidadezinha de Casarsa como *polis* democrática e homogênea), mas também um teatro pedagógico, com textos escritos especialmente para as crianças e encenados com elas.²

Portanto, Pasolini não era noviço no teatro e mesmo nos sucessivos anos romanos, tentou de todos os modos um diálogo com a cena: escrevendo dramas (como o longo canteiro de experimentações que desaguou em 1965 na peça teatral *Nel' 46!*) e esquetes para sua musa Laura Betti (como o cabaré/teatro num só ato *Italie magique*).³ Até que, em 1965, uma grande pesquisa da prestigiosa revista teatral *Sipario* destacou o papel dos escritores e intelectuais na renovação futura do teatro italiano. Pasolini interveio denunciando a distância entre a língua ‘falsa’, usada pelos atores, e a verdadeira, falada pelos italianos: uma distância entre cena e público causada não tanto pela pobreza dos textos, mas antes pela equivocada formação

2. Sobre as primeiras experiências teatrais de Pasolini, de *La sua gloria* às experimentações dos anos friulanos, cfr. meu *I teatri di Pasolini*, Milão, Ubulibri, 2005. Além disso: Jole Silvia Imbornone *La diversità a teatro, I drammi giovanili di Pasolini*, Bari, Stilo, 2011, e *Pasolini e il teatro*, organização de Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini, Veneza, Marsilio, 2012.

3. As obras teatrais de Pasolini que precedem as tragédias foram publicadas na coletânea (quase) completa *Teatro*, organizada por Walter Siti e Silvia De Laude, Milão, Mondadori, 2001.

dos atores e pelo desinteresse dos diretores.⁴

A pesquisa foi a centelha que despertou em Pasolini o desejo de “sujar as mãos” num empenho teatral bastante diferente do éden friuliano ou das tentativas anteriores: um empenho mais orgânico e central no debate cultural daqueles anos.

Entre 1966 e 1968, Pasolini esboçou dezenas de projetos dramaturgicamente, que, ao final, se concretizaram em seis tragédias, escreveu uma teoria teatral na forma autotônica de “manifesto” simil-futurista e foi até diretor teatral na montagem de uma de suas obras. O impulso foi tão forte que o teatro invadiu as outras linguagens, a começar pelo cinema. De *Gaviões e passarinhos*, com a sequência de uma companhia “brechtiana” de bufões, até *Medéia*, todos os filmes e curta-metragens (ou seja, *O que são as nuvens?*, *A terra vista da lua*, *Édipo rei*, *Teorema*, *Pocilga*) têm, de uma forma ou de outra, uma relação muito estreita com o novo e poderoso compromisso do diretor. Em outras palavras, nos anos em que o teatro se torna central no horizonte criativo e intelectual de Pasolini, o cinema parece desempenhar um papel auxiliar em relação a ele.

Passemos, então, à escrita: seis tragédias em versos nos anos em que a nova tendência era o desenvolvimento das linguagens e certamente não uma recuperação do clássico. No entanto, o desafio dramaturgicamente de Pasolini era exatamente este, isto é, a classicidade e a poesia como experimentação, retomando o sentido da obra de William Butler Yeats, que colocou estas mesmas questões décadas antes, trazendo a poesia de volta à cena por sua capacidade evocativa e para uma refundação não somente do teatro, mas de toda a sociedade. O grande teatro de poesia europeu é o pano de fundo sobre o qual se colocam *Affabulazione e Orgia* [Fabulação e Orgia], *Pilade e*

4. Cfr. *Gli scrittori e il teatro*, organização de Marisa Rusconi, Sipario, 229, maio de 1965.

Calderón [Píldes e Calderón], *Bestia da stile* [Bicho de estilo] e *Porcile* [Pocilga]. Não se trata de simples emulação da tragédia grega: as tragédias em versos respiram as tensões de Yeats, o lirismo de Federico Garcia Lorca, a música recitativa do amplo *blank verse* de Thomas Stearns Eliot ou Paul Claudel, o rigor político do verso de Peter Weiss e Heiner Müller, que naquela mesma época estavam revitalizando o teatro alemão. Sem esquecer a entonação das poesias ‘teatrais’ de Allen Ginsberg, “poeta irmão”⁵ que Pasolini conhece justamente no período em que escrevia suas tragédias.

De fato, a escrita teatral coincide com a primeira e entusiasmante viagem de Pasolini a Nova York, em agosto de 1966. O tecido conectivo da reflexão sobre a nascente tragédia burguesa que renovaria o teatro italiano foi, portanto, a cultura americana, ou melhor, aquela cultura ligada às inquietações da contracultura e as revoltas dos negros da América: os ‘diversos’ de Malcom X são homólogos dos ‘diversos’ pasolinianos. É nesta descoberta pessoal da América que se encontra a chave para compreender o novo empenho de Pasolini, que toma explicitamente a frase de um canto de contestação dos negros americanos para inaugurar a nova fase de seu empenho criativo: “jogar o corpo na luta”.⁶

Mas de que corpo estamos falando? Pasolini recorda sempre que só pôde se dedicar à escritura das tragédias graças a uma grave doença. Na origem do teatro há, portanto, um corpo doente. O teatro é, em suma, o ponto de confluência destas duas declinações do corpo: o *corpo na luta*, ou seja, na cena da ação, e o *corpo sofredor* e, portanto, *testemunha*, ou seja, corpo de *herói trágico*,

ferido mas monumental como os corpos dos heróis das tragédias gregas.

A forma-tragédia, emprestada da classicidade grega, aparece como a linguagem da consciência da diversidade do intelectual, do ataque heróico-vitimista contra o poder burguês. A forma trágica parece ser a mais atual justamente em virtude de sua absoluta inatualidade, não somente estilística, mas também de sentido, pois é a forma de quem luta contra o poder, enquanto as formas teatrais contemporâneas não são, para Pasolini, formas de luta política real. Portanto, Pasolini não pretende escrever tragédias ‘gregas’, mas obras em que a *forma grega* constitui um signo de contraposição em relação ao *drama burguês*: donde, *tragédias burguesas*. O novo herói trágico é, de fato, o personagem burguês, pois a tragédia da burguesia, como diz Pasolini em *Teorema*, é a tragédia de ser ela mesma: uma condição terrível, pois não tem solução, dado que a burguesia eliminou qualquer alternativa de classe.⁷

As tragédias de Pasolini são sequências de corpos em luta consigo mesmos e com as palavras, são combates entre, de um lado, corpos descritos em sua carnalidade mais violenta e exibida e, do outro, palavras que tentam engolir estes corpos e estas carnes numa implacável verbosidade. Os personagens manifestam uma fisicidade concreta, uma dor da fisicidade através da doença (“*o teatro é uma doença*”, dizia Artaud) e da ferida, uma inadequação a uma realidade e a um destino que não podem controlar. Com sua verbosidade, eles manifestam uma auto-referencialidade comunicativa, até a consciência do silêncio e até o mutismo. A palavra pasoliniana se situa, portanto, no ponto de desequilíbrio entre mutismo e

5. Sobre o sentido “fraterno” da escrita de Ginsberg, cfr., entre outros, *Guerra civil*, 1966, in *Empirismo eretico*; hoje em *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, vol. 1, organização de Walter Siti e Silvia De Laude, Milão, Mondadori, 1999, p. 1438.

6. “Eis o novo mote de um empenho real e não tedioso moralista; jogar o próprio corpo na luta...”, (*Appendice. Guerra civile*, 1966, in *Empirismo eretico*; hoje em *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, vol. 1, organização de Walter Siti e Silvia De Laude, Milão, Mondadori, 1999, pp. 1438-1439).

7. “E se a burguesia – ao identificar consigo toda a humanidade – não tem mais nenhum exterior dela mesma a quem delegar o encargo da própria condenação (que ela nunca soube ou nunca quis pronunciar), *sua ambiguidade não se tornou finalmente trágica?* (...) Trágica porque, não tendo mais uma luta de classe para vencer (...) ela ficou sozinha diante da necessidade de saber quem é.” (*Teorema* (1968), hoje em *Romanzi e racconti*, vol. 2, organização de Walter Siti e Silvia De Laude, Milão, Mondadori, 1998, p. 1502).

ação: ela é, então, uma palavra transbordante, excessiva, complexa, difícil de recitar para um ator acostumado aos dramas burgueses. A escolha do teatro de poesia é uma escolha experimental de *per si*, pois o verso é inabordável por parte de um ator italiano tradicional dos anos 1960, que cresceu com Pirandello e Goldoni. O verso teatral de Pasolini necessita de uma nova geração de atores capazes de confrontar-se com uma nova língua teatral.

Falando do nascimento do seu teatro, Pasolini fala de sua recente releitura dos diálogos de Platão, sobretudo *O banquete*. Não se trata, obviamente, de uma indicação estilística e formal, como muitos sustentaram, afirmando que Pasolini escreve poesias dialogadas em forma teatral inspiradas nos diálogos de Platão: seria uma bobagem se, para escrever uma tragédia, o escritor fosse incomodar Platão, ao invés de buscar a referência de seus próprios autores preferidos, como Ésquilo, Racine, Shakespeare ou Calderón de la Barca. Mas então, o que tem Platão, e sobretudo, aquele diálogo que Pasolini cita com maior insistência, *O banquete*, a ver com essa história?

Platão tem a ver com o sentido do teatro de Pasolini e não com a forma. O nexo substancial entre o filósofo e as tragédias burguesas é, de fato, a tensão pedagógica de Sócrates com o método maiêutico descrito por Platão, que não é simples antítese dialética entre dois personagens, mas é uma dialética que implica um terceiro personagem. O que fascina Pasolini não é, na verdade, o diálogo entre três indivíduos em si, mas antes a encenação deste diálogo pedagógico diante de um terceiro personagem, ou seja, o espectador. Pasolini traz à baila os diálogos platônicos como inspiradores diretos de seu teatro porque eles exprimem o sentido mais profundo de seu “novo teatro”: um confronto de posições dos personagens diante de um público que deve refletir e julgar, exatamente como acontece com a leitura de um diálogo de Platão. Um teatro “na cabeça”⁸ não porque não seja representável, mas porque

seu objeto está no pensamento: o pensamento dos personagens e o pensamento dos espectadores. Isso significa que para Pasolini, o espectador é parte *substancial* de seu teatro, pois é o único verdadeiro destinatário das ideias argumentadas na cena: testemunha e fruidor de uma pedagogia, cuja cena é cátedra.

Todo este impulso criativo e conceitual cai num profundo desinteresse por parte do teatro de sua época, no momento em que Pasolini, na segunda metade dos anos 1960, publica suas tragédias. As tragédias eram demasiado distantes do horizonte social e cultural italiano daqueles anos, sua força inovadora e sua vontade de provocação não eram compreendidas. E não só isso: a distância estava também na radicalidade dos temas escolhidos por Pasolini para sua obra. Temas decididamente anômalos, ‘diversos’, que se entrelaçam bem com a forma poética e com a língua escolhida. Pasolini tem consciência disso quando diz numa entrevista a respeito do cinema que estava fazendo naqueles anos em que escrevia para o teatro: “Uso a câmera para criar uma espécie de mosaico racionalista que torne aceitável, claras e absolutas histórias aberrantes”.⁹

Eis então o objeto da obra de Pasolini na segunda metade dos anos 1960, no cinema, como no teatro: “histórias aberrantes”, narradas não segundo os cânones aceitáveis do bom tom estético, mas segundo um esquema “racionalista”; Neste equilíbrio dramaturgico entre histórias aberrantes e linguagem poético-racionalista se insinua a dimensão do *sagrado*. Pasolini define o trágico como irrupção do sagrado na vida cotidiana, cinematograficamente descrito, por exemplo, no filme *Teorema*, para romper a continuidade natural da moral do progresso e da produção.

ça” (Manifesto per un nuovo teatro, cit.).

9. Entrevista a Gian Piero Brunetta (1969), hoje em *Per il cinema*, vol. 2, organização de Walter Siti e Franco Zabagli. Milão, Mondadori, 2001, p. 2951

Vamos tentar resumir, de maneira talvez sintética demais, o pensamento teatral de Pasolini no que diz respeito a seus escritos trágicos: as tragédias têm como objeto histórias aberrantes, que provocam a irrupção do sagrado na cotidianidade burguesa e levam o público burguês à reflexão sobre sua própria tragédia, ou seja, a tragédia de ser burguês sem nenhuma possibilidade de solução. Para descrever estas histórias ele usa uma linguagem racional, lúcida, mas em forma de poesia, que obriga os próprios espectadores a um esforço de compreensão muito alto, transformando-os, assim, num elemento ativo da representação.

A dificuldade da fruição das tragédias pasolinianas não reside, então, na suposta verbosidade ou na igualmente suposta estaticidade ou na ainda mais suposta dificuldade linguística. A dificuldade está no constante entrelaçamento do nível *político* com aquele *sagrado*. O espectador é obrigado a contínuas e exigentes mudanças das “molduras” dentro das quais se fala e se age. Por exemplo: o espectador poderia aceitar um texto colocado numa moldura mítica ou mística, assim como poderia aceitar uma moldura racional ou política, mas é difícil que possa aceitar que a análise política passe através de “histórias aberrantes”, que envolvem sangue e esperma, sem que estes sejam simples metáforas. Mas, ao contrário, o ponto é justamente esse: não existe *metáfora* no sexo e na violência descritos nos versos de Pasolini, mas o inefável *mistério sacro* de sua concretude e naturalidade. E de sua politicidade.

E é por isso que as tragédias representam um verdadeiro desafio ao mundo do teatro, lançado com os olhos voltados não para o passado, para o teatro grego, mas para o futuro, para um teatro que ainda precisa ser inventado. De fato, é nas costas de Nova York e não de Atenas que Pasolini aporta quando escreve seu teatro e quando sonha com uma montagem, sem, no entanto, obter sucesso. A primeira representação acontece na Itália, no teatro Stabile di Torino. Foi ali que Pasolini dirigiu *Orgia*, em

novembro de 1968, com a interpretação de Laura Betti e Luigi Mezzanotte. Foi um fiasco colossal. A utopia teatral de Pasolini entrava em choque com a realidade social e cultural do país: uma hora e meia de diálogo poético, numa rarefação total de signos e ações, numa dicção teatral quase de *recitativo* melodramático, não podia estar em sintonia com um público que esperava algo diferente: discursos claros, diretos, ‘políticos’ e não uma esquálida história de sadomasoquismo sexual e cerebral, que parecia um caso de masturbação intelectual.

Pena que nem os críticos mais atentos conseguiram perceber os esforços inovadores de Pasolini, realmente *diverso* demais para a época, mesmo através de um espetáculo certamente mal sucedido, mas no qual se poderiam entrever os germes de uma novidade. Pena que não tivéssemos dado ouvidos e confiança, como se deve fazer com quem começa a experimentar novas linguagens. Houve apenas hostilidade ou indiferença. E Pasolini se rendeu: tinha mais o que fazer e fez, deixando o teatro para sempre, levando um surdo rancor contra este mundo, até a feroz invectiva de alguns depois, na qual define o teatro como “*uma Jerusalém da qual espero que em breve não sobre pedra sobre pedra*”.¹⁰

No entanto, Pasolini tinha realmente apostado naquela Jerusalém, desenhando até uma visão teórica fulgurante e irrealizável, no *Manifesto per un nuovo teatro*, também datado de 1968. Uma provocação, uma intuição, uma utopia consciente, um salto à frente com as armas da poesia, mas mal entendido por muitos como se fosse um manual de instruções. Neste documento, Pasolini abre a questão mais recalcada pelo mundo do teatro e faz isso com um extremismo e uma genialidade que responde a quem o acusa de fazer um teatro narcisista: a questão do espectador. Nada de teatro “para todos” como o que Paolo Grassi persegue no Piccolo Teatro de Milão ou de

10. Em *Porcile Orgia Bestia da stile*, Garzanti, Milão, 1979; hoje em Teatro, organização de Walter Siti e Silvia De Laude, Milão, Mondadori, 2001, p. 762.

teatro “popolare” como o de Jean Vilar em Paris! Nada de teatro didático de Brecht ou da moda nascente de teatro nas praças! Para Pasolini é necessário recomeçar a partir da pergunta original, ou seja, *para quem* se faz teatro, mas sabendo que ninguém pode fazer um teatro verdadeiramente “para todos”. Assim, Pasolini chega a uma resposta extrema: seu teatro não é para todos, mas para pouquíssimos, isto é, para os intelectuais burgueses. Em suma, um *agit-prop radical*, pois também os atores são, ao fim e ao cabo, intelectuais burgueses. Quase um teatro de comunidade.

É uma intuição metodológica formidável para ir ao coração do sentido do teatro. Mesmo porque Pasolini pensou na provocação mais louca que se podia imaginar: o seu espectador ideal é um burguês, ou seja – como ele mesmo diz – “o destinatário é o meu inimigo”.¹¹ Na história do teatro de todos os tempos, Pasolini é o único teórico, mesmo que de uma teoria-utopia, que imaginou um teatro feito para os inimigos. Uma lúcida loucura. Ou, como escreveu William Van Watson, a “*tentativa mais sofisticada de realizar uma revolução*”.¹²

Uma revolução que é antes de tudo experiência que incomoda, que não permite gozos emocionais por causa da martelante racionalidade dos raciocínios intelectuais e, por outro lado, tampouco permite uma análise política lúcida por causa das “histórias aberrantes”, feitas de carne e de sangue, crimes e estupros, abjeções e pesadelos, fantasmas e alegorias: o que os espectadores burgueses poderiam fazer diante desses abismos, senão ser sugados lá para dentro? Abismos que devoram um público de *inimigos*, aprisionando-os até o limiar do rito primordial do sacrifício, num deslizamento às avessas da história e da civilização, desde a homologação burguesa e consumis-

11. In Manlio Cancogni, *Se nasci in un piccolo paese sei fregato*, “La fiera letteraria”, 14 de dezembro de 1967; hoje em *Saggi sulla politica e sulla società*, organização de Walter Siti e Silvia De Laude, Milão, Mondadori, 1999, p. 1622.

12. William Van Watson, *Pier Paolo Pasolini and the theatre of the Word*, London, UMI Research Press, 1989, p. 34.

ta atual até a origem do homem. Abismos nos quais não existe catarse e emoção, mas somente incômodo, mal-estar, embaraço...

Hoje, o teatro de Pasolini abala – como um mistério inexplorado e inexplorável – uma sociedade que sente que é cada vez mais essencial (e cada vez mais distante) a necessidade de um “teatro da mente”, no qual a vertigem indizível do rito entre em curto-circuito com a racionalidade do verso civil, para revelar o sentido de uma perda, de uma dor, pessoal e coletiva. Pasolini não fala desta dor, ela a *representa* com corpos e palavras e, como um imã, nos mantém colados ao mistério de corpos e palavras.

Os tempos de Pasolini no Brasil

Maria Betânia Amoroso

I- Uma breve notinha em 1957 talvez seja a primeira aparição de Pasolini em jornais brasileiros. Dizia: “O principal acontecimento do ano, na esfera da poesia, é constituído pela publicação de *Le Ceneri di Gramsci* de Pier Paolo Pasolini. (...) A maior parte dos rodapés de crítica, nos últimos meses, em toda a Itália, foi dedicada a louvações ou demolições do livro de Pasolini.”¹

O jornal paulista que a publicara possuía uma coluna intitulada “Letras Italianas”, sem dúvida criada para alimentar a familiaridade da cidade com as coisas da Itália, mas o mérito também seria do próprio crítico italiano que a assinava, Ruggero Jacobbi, que por aqui morava desde 1946 como participante de uma daquelas ‘missões culturais’ estrangeiras (no seu caso, ligada à modernização do teatro).

Distante da Itália, muito ativo na cena cultural brasileira, Jacobbi continua acompanhando o que vai se produzindo na Itália e, entre tantos outros, escolhe escrever a nota sobre Pasolini e os poemas do livro *As Cinzas de Gramsci*.

Será preciso esperar outro artigo do mesmo Jacobbi, três anos depois, para ter a amplificada a dimensão do escritor italiano: na mesma coluna, escreve novo texto, “Importância de Pasolini”² O Pasolini retorna porque *surpreende* Jacobbi – e é esse, note-se, o primeiro Pasolini a ser apresentado aos leitores brasileiros. É uma declaração de perplexidade. Se por um lado, de início, destaca o “aspecto suspeito e antipático” de sua figura, terminará frisando a originalidade e particularidade de sua poética, além da necessidade de sua presença. Os defeitos de Pasolini para Jacobbi: usa o dialeto como forma de disfarce populista; como “ex-católico” mascara seu catolicismo com o sensualismo homossexual e, por fim, muitas vezes é um comunista “primário e demagógico”, mas, mesmo assim, é de uma força e grandeza indiscutíveis. E conclui: “Pasolini é um escritor dos mais importantes, um personagem insubstituível no panorama atual.”

1. Ruggero Jacobbi. “Um poeta: Sinisgalli”. Suplemento Literário, *O Estado de S. Paulo*, 9/11/1957.

2. Ruggero Jacobbi. “Importância de Pasolini”. Suplemento Literário, *O Estado de S. Paulo*, 4/6/1960.

Sobre os poemas, diz agora mais diretamente:

Os poemas de “Le ceneri di Gramsci” (1956) oscilam entre o “pastiche” literário, de fundo ensaístico, e um tipo de confissão onde a eloquência não é uma reconquista – como seria desejável numa literatura por demais mortificada pelo mito da compostura verbal – mas, sim, um apoio inicial, um recurso programático, e, em suma, uma retórica. Mesmo assim, o ímpeto confessional, a sensibilidade (epidérmica, porém agudíssima) perante a temática social do nosso tempo, um indiscutível dom de música e metrificação, fazem destas páginas híbridas algo de original e de significante (...).³

Imerso na cultura italiana da primeira metade do século XX e nas suas convenções poéticas, incomoda ao crítico o ‘confessionalismo epidérmico’ do poema, de um eu eloquente e de imediato identificável com o próprio Pasolini, em diálogo com uma das figuras centrais do pensamento filosófico e político italiano, Antonio Gramsci, mas as dúvidas, em grande parte fruto de uma tradição literária pouco afeita a transbordamentos da subjetividade, foram abandonadas diante da particularidade do lirismo resultante.

O poema “As cinzas de Gramsci” é muito citado entre nós, em particular a quarta estrofe que diz o que segue:

O escândalo de me contradizer, de estar contigo e contra ti; contigo no coração, à luz do dia, contra ti na noite das entranhas;

traidor da condição paterna
- em pensamento, numa sombra de ação
a ela me liguei no ardor

3. Idem, *ibidem*.

dos instintos, da paixão estética; fascinado por uma vida proletária muito anterior a ti, a minha religião

é a sua alegria, não a sua luta de milênios: a sua natureza, não a sua consciência; só a força originária

do homem, que na ação se perdeu, lhe dá a embriaguez da nostalgia e um halo poético e mais nada

sei dizer, a não ser o que seria justo, mas não sincero, amor abstrato, e não dolorida simpatia...

Pobre como os pobres, agarro-me como eles a esperanças humilhantes, como eles, para viver me bato

dia a dia. Mas na minha desoladora condição de deserdado, possuo a mais exaltante das posses burguesas, o bem mais absoluto. Todavia, se possuo a história, também a história me possui e me ilumina:

mas de que serve a luz?⁴

É justamente esse eu, sempre em estado de urgência, cuja matéria não é de modo algum somente autobiográfica, o grande achado técnico de Pasolini. Transbordantemente autobiográfico: naqueles versos estavam implicados e

4. Pier Paolo Pasolini. *Poemas*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005. In <http://canaldepoesia.blogspot.com.br/2008/11/pier-paolo-pasolini-as-cinzas-de.html>. Consultado em 18/08/2014.

misturados o sujeito histórico, em carne e osso, que vivia os movimentos da sociedade italiana e o sujeito lírico que dava voz ao poema. O sentido do “autobiográfico” quando se fala de Pasolini deveria então ser alargado: é um eu *coral*. É autobiografia e mais alguma coisa. De modo semelhante a Dante que no seu *Inferno* escolhe como protagonista do poema o poeta Dante que refaz a crônica da sua vida de homem público em Florença.

A obra completa de Pasolini, nove volumes que abrigam poesia, romance, narrativa, ensaio, jornalismo, crítica literária e de sociedade, teatro, cinema mostraram como pouco importava para ele a divisão em gêneros, fazendo sobressair essa grande construção de um eu coral que se alimenta daquilo que faz de um poeta um homem público. O que esses milhares de páginas nos revelam com nitidez é que havia uma crença ou confiança em Pasolini de que sua experiência individual coincidia com a experiência histórica do país, o que fazia dele um intelectual. Acredito que *coral* signifique justamente isso. Nesse mesmo sentido, Alberto Moravia, ao se despedir publicamente do amigo, na praça romana Campo dei Fiori, lembrou que com seu assassinato tinha se perdido um *poeta civil* e que poetas civis não eram fáceis de ser encontrados. Reforça a mesma ideia, o texto-manifesto de Pasolini intitulado “Romance dos massacres”: o gênero condiz muito com a *coralidade* e esse texto é uma espécie de seu manifesto. Depois de enumerar crimes e atentados que vinham sendo cometidos e seus responsáveis, iniciando as frases por uma marcante “eu sei”, acrescenta:

(...) Eu sei todos esses nomes e sei todos os fatos (atentados às instituições e massacres) dos quais se tornaram culpados.

Eu sei. Mas, não tenho as provas. Não tenho nem mesmo indícios.

Eu sei porque sou um intelectual, um escritor que busca acompanhar tudo o que acontece, conhecer tudo o que se escreve sobre isso, imaginar tudo aquilo que não se sabe ou

que se cala; que coordena fatos também distantes, que reúne as partes desorganizadas e fragmentárias de um quadro político inteiro e coerente, que restabelece a lógica lá onde parece reinar a arbitrariedade, a loucura e o mistério.

Tudo isso faz parte do meu trabalho e do instinto da minha profissão. Acredito que seja difícil que o meu “projeto de romance” esteja equivocado, isto é, que não tenha nexos com a realidade e que as suas referências a fatos e pessoas reais sejam inexatas. Acredito, além disso, que muitos outros intelectuais e romancistas sabem o que eu sei enquanto intelectual e romancista. Porque a reconstrução da verdade sobre o que aconteceu na Itália depois de 1968 não é algo difícil. (...) ⁵

Passados mais de 50 anos da publicação do artigo de Jacobbi não é arriscado afirmar que a *coralidade*, mais que um achado, trata-se de uma concepção de literatura desenvolvida através das décadas – dos anos 40 a 70 – e apesar dos gêneros. Esse poderia ser o modo de se ler o livro *Petroleo*, obra póstuma, não concluída e publicada em 1993. Não é um romance, é uma *forma*, como escreveu o próprio autor, reforçando o caráter experimental que se faz por acúmulo de extratos, pela fragmentação e em um movimento de escrita que não deve nunca acabar. Mais uma vez, um eu *coral*, mergulhado nas suas experiências que se confundem com os dramas e os traumas sociais da Itália do século XX

Este Pasolini, hoje, tende a crescer entre nós: um Pasolini lido a partir daquele rico cruzamento entre literatura e militância poética-política.

II- Grandeza e genialidade do homem de letras constataadas, não é certamente esse o Pasolini que, a partir dos

5. Pier Paolo Pasolini. Publicado originalmente em Il Corriere della sera 14-11-1974 com o título *Che cos'è questo golpe?*; hoje em *Saggi sulla Politica e sulla Società*, Milão: Mondadori, 1999, p.362-367. Tradução: Danielle Chagas de Lima.

anos 60, tornou-se conhecido como um *superstar* no Brasil. A porta de entrada foi o cinema, mais precisamente o cinema novo brasileiro. Os jornais do Rio de Janeiro principalmente indicam ter sido Pasolini importante referência nas primeiras discussões sobre o cinema a ser feito no Brasil.

Paulo César Saraceni passara um ano e meio em Roma (do final de 1959 ao início de 1961). Glauber Rocha fará questão de notar que por lá “Saraceni não estuda, dá aulas” nesse convívio, ao redor do Centro Experimental de Cinema, com os jovens cineastas italianos e europeus. Uma disputa pela originalidade e autonomia já estava portanto inscrita. A página do *Jornal do Brasil* composta por dois artigos, “Arraial, cinema novo e câmara na mão”, assinado por Glauber e o depoimento da volta de Saraceni, poderia ser eleita o marco inicial, sempre imaginário, dessa outra recepção de Pasolini. O diretor do festejado filme “Arraial do Cabo” completa essa página-manifesto dando seu depoimento sobre o estado das coisas no cinema. Resnais, Godard, Antonioni, Truffaut, Jean Rouch, Cassavets, Mekas são os novos lembrados por Saraceni que dirá também a respeito do cinema italiano: “Somente Pier Paolo Pasolini, autor dos cenários dos melhores filmes de Bolognini, parece ter a força de grande cineasta.” ⁶

O entrelaçamento de Pasolini ao cinema novo será cada vez mais vistoso com a chegada por aqui de seus filmes, sem que isso signifique que a ordem temporal da produção e projeção dos filmes seja mantida. O primeiro filme projetado, em 1967, foi “O Evangelho segundo Mateus” – aliás, para o país católico dos anos 60, *são Mateus*. Como observará o crítico José Carlos Avellar, esse é para todos os efeitos o *primeiro* filme de Pasolini, o marco zero para a construção posterior do sentido e importância de sua filmografia no Brasil. A ordem em que os filmes foram exibidos é determinante, numa desrespeitosa e alegre compreensão da filmografia pasoliniana que cria seus pró-

6. *Jornal do Brasil*, 12/2/1961.

prios princípios e envolve o cinema do diretor italiano com as regras e desejos do cinema que ia se fazendo por aqui.

Essa é uma história ainda a ser contada, com muitos meandros e sugestivos nexos. O mesmo Avellar, que escreveu com frequência sobre os filmes de Pasolini, resume a compreensão e a necessidade dessa filmografia naquele momento em que Glauber e Gustavo Dahal, principalmente, defendiam e difundiam ideias sobre como tornar viável o cinema no Brasil, como fazer com que esse cinema fosse moderno e, não menos importante, como colocar o cinema feito no Brasil no mundo para ser admirado e reconhecido. Comentando uma entrevista dada por Pasolini, o crítico anota:

A procura de uma nova linguagem, eis o que levou Pasolini a fazer filmes. Ele veio ao cinema movido por um dos problemas principais do artista moderno: encontrar a forma ideal para se expressar, inventar uma linguagem em cada obra, reinventar a pintura, a música, a poesia, o cinema. ⁷

Portanto, enquanto a crônica do jornal se estendia em discutir como era possível um marxista fazer um filme sobre o evangelho, ou quando eram dedicadas inúmeras páginas para se relatar os comentários do Vaticano (e a premiação dada ao filme), crítica e cinemanovistas observam Pasolini de perto e reconhecem a ousadia de suas soluções formais e a importância de um cinema de crítica social. Gustavo Dalh sintetiza bem o que parece estar ao centro dessa constelação:

(...) Entre os diretores nacionais, o mais importante é Glauber Rocha, porque ele reúne em si com a maior violência e a maior clareza todos os problemas da sociedade brasileira, os problemas mais gerais. Além do que, ele com Godard e Pier

7. José Carlos Avellar. “Um convite à ação”, *Jornal do Brasil*, 1/8/1967.

Paolo Pasolini (*O Evangelho segundo São Mateus*) e mais do que Antonioni, Resnais e outros, dos diretores que estão trabalhando para a renovação do cinema, estão aproximando o cinema de Bertold Brecht.⁸

A percepção de Dalh que haveria uma afinidade entre Glauber e Pasolini é instigante e pode render muito, mas não é simples.⁹ Ismail Xavier sintetiza o assunto deste modo:

Há um paralelo Glauber-Pasolini que se mostra na discussão pública em torno da pessoa do cineasta, um no Brasil outro na Itália, e nos pontos comuns das obras: o estilo rústico de câmara e montagem, a atenção à consciência popular, o diálogo com o mito, a preocupação com o inconsciente na política. Não por acaso, Pasolini é tema de vários artigos de Glauber – de elogio ou de vigoroso ataque – e é o cineasta lembrado no “sermão do planalto” de *A Idade da Terra*. Depois da morte de Pasolini, “marcar posição” em face dele é uma preocupação constante de Glauber.¹⁰

Esse é dos grandes episódios da história, do diálogo mais intenso pela parte de Glauber e é mais um de uma contínua discussão, não só em cinema, entre a arte ser *cópia* enquanto parte da periferia cultural (e econômica) e ser, apesar da condição e circunstância, portadora do novo. Em 1970 – e aqui se encerra este arremedo de relato – o

muito jovem Rogerio Sganzerla, diretor do genial *O bandido da luz vermelha* e protagonista do assim chamado cinema marginal declara, batendo na mesma tecla acionada por Glauber: “Pasolini fará amanhã o que José Mojica Marins” – o nosso Zé do Caixão ou o Coffin Joe para os americanos – “vem fazendo há anos.”¹¹

Essa história ainda vai continuar...



8. Miriam Alencar. “Cinema Novo, última safra (III). Gustavo Dahl em busca do tempo perdido”, *Jornal do Brasil*, 13/1/1966.

9. O interesse sobre a relação Glauber/ Pasolini já rendeu alguns trabalhos. Entre eles a tese de doutorado de Duvaldo Bamonte. *Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002; Ivana Bentes. “O mito e o sagrado em Glauber e Pasolini”. *Revista Cultural Vozes*, Petrópolis, n. 3, mai-jun 1994, p.13-17; Matheus Chiaratti. “Glauber Rocha e Pasolini: quando o primeiro e o terceiro mundo se confundem no cinema. Rua” revista Universitária do Audiovisual, São Carlos, n.6, nov. 2008.

10. Ismail Xavier. “Glauber Rocha: o desejo da história” in *O Cinema Brasileiro Moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p.155.

11. Ely Azeredo. “Neochanchada e marginalismo”. *Jornal do Brasil*, 25/9/1970.







Pasolini interpreta o Brasil, O Brasil interpreta Pasolini

Mariarosaria Fabris
Universidade de São Paulo

Porque é um fato de crônica, começa
com um pouso de emergência no Recife.
Aqui chove; no aeroporto em construção, passando
diante de um grupo de peões que trabalham, olhos
se erguem para os passageiros
É assim que o Brasil me saúda

Esses são os versos iniciais de “Comunicato all’Ansa (Recife)”, uma das composições líricas nas quais Pier Paolo Pasolini evocou sua curta estada no Brasil em março de 1970. De volta à Itália, na companhia de algumas pessoas, dentre as quais Maria Callas, depois da apresentação de *Medea* (*Medeia, a feiticeira do amor*, 1969) no Festival de Mar del Plata, o diretor fez uma escala no Rio de Janeiro e de lá rumou para Salvador². O pouso de emergência no aeroporto do Recife, na viagem de ida (13 de março), foi lembrado também em “Il piagnisteo di cui parlava Marx”. O poema mais significativo que o escritor dedicou a sua passagem pelo Brasil, sem dúvida, é “Gerarchia”, publicado junto com os outros, no ano seguinte, em *Trasumanar*

1. Meu interesse pelo diálogo de Pasolini com o Brasil deu seus primeiros resultados no início da década de 2000, por ocasião de um seminário sobre textos de viagens entre Itália e Brasil, para o qual escrevi uma comunicação que deu origem a “O Brasil visto da lua”; no entanto, ficou adormecido até que, a pedido da prefeitura de Roma, redigi uma pequena nota sobre o assunto, a ser lida na abertura do evento “Ciao Pierpa’ 2010”, realizado na capital italiana entre 2 de outubro e 2 de novembro. A pesquisa inicial, largamente ampliada, transformou-se no artigo “Pier Paolo Pasolini: rimembranze brasiliane”, no qual pretendi oferecer uma amostragem das relações entre nosso país e um dos maiores intelectuais italianos do século XX. Sob o título de “Pasolini interpreta o Brasil, o Brasil interpreta Pasolini”, no ano seguinte foi apresentado num congresso de Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo permanecido, porém, inédito em português. Na presente versão, ele foi desdobrado, com a bibliografia transformada no “Levantamento de estudos pasolinianos no Brasil” (que integra este volume) e atualizado, na medida do possível, uma vez que os trabalhos dedicados ao autor em tela são inúmeros, as fontes nem sempre confiáveis e, por natureza, este será sempre um *work in progress*.

2. Pasolini e sua comitiva chegaram ao Rio de Janeiro no dia 20 e se hospedaram no Leme Palace Hotel. No dia 22, à noite, seguiram para Salvador, hospedando-se no Hotel Bahia. Na noite do dia 23, regressaram ao Rio e de lá embarcaram para Roma, segundo foi noticiado, na época, pelos periódicos cariocas *Jornal do Brasil* e *O Globo*.

e *organizzar* (Milano, Garzanti, 1971)³, mas divulgado entre nós catorze anos depois, graças à tradução e apresentação de Michel Lahud⁴. Pela descrição dos casebres, que ainda hoje dominam a paisagem do Rio de Janeiro, percebe-se logo que, em “Gerarchia”, Pasolini se valeu de outras lembranças, de outras experiências, de outras culturas para tentar captar uma realidade que não conhecia:

A Favela era come Cafarnaum sob o sol –

Percorrida pelos regos dos esgotos

barraco sobre barraco

vinte mil famílias [...]

A Favela, fatalmente, nos esperava

eu, grande conhecedor, ele, guia –

eus pais nos acolheram, e o irmãozinho nu

recém-saído de trás do oleado –

pois é, invariabilidade da vida, a mãe

conversou comigo como Maria Límardi,

me preparando uma limonada

sagrada do hóspede; a mãe de cabelos brancos mas ainda jovem na carne;

envelhecida como envelhecem os pobres, embora moça;

sua gentileza e a de seu companheiro,

fraternal com o filho que por sua exclusiva vontade

era agora como um mensageiro da Cidade – [...]

Voltemos à Favela

onde as pessoas ou não pensam em nada

ou querem se tornar mensageiras da Cidade

ali onde os velhos são filo-americanos –

Dentre os jovens que jogam bola com bravura

em frente a cumeeiros encantados sobre o frio

Oceano,

quem quer alguma coisa e sabe que quer,

foi escolhido por acaso –

inexperientes em imperialismo clássico

em qualquer delicadeza para com o velho Império

a ser desfrutado

os Americanos separam uns dos outros os irmãos

supersticiosos

sempre aquecidos por seu sexo como bandidos por

uma fogueira de sarças –

É assim por puro acaso que um brasileiro é fascista

e um outro é subversivo;

aquele que arranca os olhos

pode ser tomado por aquele a quem se arrancam

os olhos.

O poeta, portanto, às belezas naturais do Rio preferiu a miséria “de uma cidade desesperada onde europeus pobres / vieram recriar um mundo à imagem e semelhança do deles, / forçados pela pobreza a fazer de um exílio a vida”; assim, transformou a antiga capital no paradigma do país, pondo em evidência suas contradições sociais e políticas. Ao fazer da cidade maravilhosa uma tela na qual projetar seus fantasmas, Pasolini lançou sobre o Brasil o mesmo olhar amorosamente interessado com que havia olhado para o Friul dos camponeses, a Roma das periferias, um Sul da Itália mítico, a Cuba revolucionária, a África pós-colonial:

No círculo mais baixo da Hierarquia de uma cidade

imagem do mundo que de velho se fez novo,

coloco os velhos, os velhos burgueses,

porque um velho proletário da cidade continua

sempre moço

não tem nada a perder –

anda de calção e camiseta como o filho Joaquim.

Os velhos, a minha categoria,

queiram eles ou não –

Não se pode fugir do destino de possuir o Poder,

ele se coloca sozinho

lenta e fatalmente nas mãos dos velhos,

mesmo que tenham as mãos furadas

e sorriam humildemente como mártires sátiros –

Mais uma vez, a busca de um refúgio, de um lugar não contaminado pelo neocapitalismo que imperava na Itália, motivo pelo qual nosso país era evocado e invocado calorosamente:

Brasil, minha terra,

terra dos meus verdadeiros amigos,

que não se ocupam de nada

ou se tornam subversivos e como santos ficam

cegos. [...]

Ó Brasil, minha desgraçada pátria,

devotada sem escolha à felicidade,

(de tudo o dinheiro e a carne são donos,

enquanto tu és assim tão poético)

dentro de cada habitante teu, meu concidadão,

existe um anjo que não sabe de nada,

sempre debruçado sobre seu sexo,

e, velho ou jovem, se apressa

a pegar em armas e lutar,

indiferentemente, pelo fascismo ou pela liberdade –

Ó Brasil, minha terra natal, onde

as velhas lutas – bem ou mal, já vencidas –

para nós, velhos, voltam a fazer sentido –

respondendo à graça dos delinquentes ou dos soldados

à graça brutal.

Se, em *La rabbia* (1963), havia saudado a revolução cubana e o fim da colonização na África; se, em *Appunti per un’Orestíade africana* (*Anotações para uma Oréstia africana*, 1969), havia auspiciado ao continente negro a

passagem de um estágio selvagem para um estágio civil e democrático; em “Gerarchia”, no entanto, ao procurar proteger seus “concidadãos” brasileiros da entropia da sociedade burguesa, Pasolini condenava-os ao pansexualismo e, ao esvaziar seus gestos de qualquer significado histórico, aprisionava-os no imobilismo e na ambiguidade ideológica⁵. Como fará pouco depois com a “*tribo* napolitana”, ao rodar *Il Decameron* (*O Decamerão*, 1971), buscando nela “a saudade que tenho de um povo ideal, com sua miséria, sua falta de consciência política (é terrível dizer isso, mas é verdade), de um povo que conheci quando criança. [...] uma realidade da qual ainda gosto, mas que não existe mais na história” (apud: NALDINI, Nico. *Pasolini, una vita*. Torino, Einaudi, 1989, p. 349-350). O filme era o primeiro da chamada trilogia da vida – integrada também por *I racconti di Canterbury* (*Os contos de Canterbury*, 1972) e *Il fiore delle mille e una notte* (*As mil e uma noites de Pasolini*, 1974) –, centrada “na natureza do corpo humano e no sexo”. Naqueles anos, Pasolini afirmava – “Gozar a vida (no corpo) significa exatamente gozar uma vida que não existe mais do ponto de vista histórico: e vivê-la, portanto, é reacionário. Eu, há muito tempo, profiro proposições reacionárias” (apud: NALDINI, p. 348-349) – e “Gerarchia” já espelhava esse tipo de pensamento:

Sim, existem alguns velhos intelectuais

que na Hierarquia

se colocam à altura dos michês mais bonitos

os primeiros a serem encontrados nos lugares que

5. Glauber Rocha afirmava, no início dos anos 1980: “Ele procurava os pobres, os ignorantes, os analfabetos, e tentava seduzi-los como se a perversão fosse uma virtude. [...] Pasolini procurava no Terceiro Mundo um alibi para a sua perversão. Para mim, o conceito de subversão é muito diferente do conceito de perversão, porque a perversão culturalmente constituída pelos intelectuais sadianos não é a minha. Para mim a subversão é inverter verdadeiramente essa perversão por um fluxo amoroso que não exclui a homossexualidade” (*O século do cinema*, São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 284-286). Se, em “Gerarchia”, o poeta havia escrito: “Ah, subversivos, procuro o amor e encontro vocês. / Procuro a perdição e encontro a sede de justiça.” – no contexto do poema, esses versos parecem ambíguos. Em todo caso, Pasolini havia afirmado também: “*Assim no cume da Hierarquia, / encontro a ambiguidade, o nó inextricável*”.

a gente logo descobre
e que como Virgílios nos conduzem com popular
delicadeza
alguns velhos são dignos do Império,
são dignos de figurar junto ao primeiro garoto do
povo
que se dá por mil cruzeiros em Copacabana
ambos são o meu guia
que me segurando pela mão com delicadeza,
a delicadeza do intelectual e a do operário
(além do mais desempregado)
a descoberta da invariabilidade da vida
requer inteligência e amor
Vista do hotel da rua Resende Rio –
a ascese precisa do sexo, do caralho –
aquela portinhola do hotel onde se paga o
cubículo –
se olha o Rio por dentro, numa aparência da eter-
nidade,
a noite de chuva que não refresca,
e banha as ruas miseráveis e os escombros,
e as últimas cornijas do *liberty* dos portugueses
pobres
milagre sublime!

A evocação poética do Rio de Janeiro beirava a impro-
babilidade na troca de confidências entre o autor, comu-
nista, e um tutor da ordem pública, com quem teria feito
amizade, no período mais feroz da ditadura militar, da
qual ele tinha conhecimento:

(ele na praia me pedindo cigarro como um prosti-
tuto)
Não sabíamos que pouco a pouco nos revelaria-
mos,
prudentemente, uma palavra após a outra,
dita quase distraidamente:
sou comunista, e: sou subversivo;
sou soldado numa divisão especialmente treinada
para lutar contra os subversivos e torturá-los;
mas eles não sabem;
ninguém se dá conta de nada;
só pensam em viver
(me falando do subproletariado)

Dentre as poesias inspiradas pela escala forçada na via-
gem de ida, se “Comunicato all’ANSA (Recife)” era tão-
-somente a “crônica” de “um pouso de emergência” que se
transformava na amarga meditação sobre uma condição
burguesa própria e alheia, bem outro era o tom da re-
flexão em “Il piagnisteo di cui parlava Marx”. Enquanto
observava um cartaz com fotografias de pessoas procu-
radas pelas autoridades militares, tomado pela emoção,
Pasolini voltava seu pensamento para 1944, para outra
luta fratricida:

*Escrevo para comunicar que no muro do aeroporto
do Recife*

*meus olhos banhados em lágrimas vindas de
quando o mundo*

*só estava no ano de 1944 e ainda tinha que renascer;
os mártires eram desconhecidos*

não se sabia quem eram nem quantos eram

Aquí no Recife eles estão alinhados, de fato,

se as lágrimas não me pregam uma peça,

*pois brotaram em meus olhos antes que eu pudesse
pensar*

*Eles estão enfileirados, um ao lado do outro, os pais
maduros*

e os filhos quase crianças; e algumas mães e irmãs;

operários, intelectuais e camponeses

As fotografias são as dos túmulos

recuperadas em alguma carteira

Durante a estada brasileira, o escritor tentou ficar incóg-
nito, mas, apesar de anotar em “Gerarchia”: “Safar-se da
alfândega e, muitas vezes, dos fotógrafos: / administração
de rotina que cada um trata como exceção.” –, a imprensa
local nem sempre atendeu a seu desejo de isolamento⁶.

6. Foram reiterados os pedidos para que o cineasta e sua comitiva fossem deixados em paz, porque estavam em férias, e os desmentidos sobre o casamento entre Pasolini e Maria Callas. Uma viagem, portanto, registrada pela imprensa brasileira, mas destinada a não deixar muitas marcas na Itália, a não ser as poéticas. De fato, encontram-se referências a ela apenas em duas cartas: numa enviada

Pasolini era conhecido no Brasil desde os anos 1960. De-
pois do estrondoso sucesso de *Il vangelo secondo Matteo*
(*O evangelho segundo São Mateus*, 1964), primeiro filme
do diretor apresentado nas telas do Brasil, veio o acalo-
rado debate sobre o ensaio “Il ‘cinema di poesia” (“O ‘ci-
nema de poesia”, 1965), cuja tradução para o português
foi divulgada no n. 7 da *Revista Civilização Brasileira*, em
maio de 1966⁷. Seus escritos sobre cinema, mesmo os não
vertidos para o português, foram objeto de estudo por
parte de alguns teóricos em ensaios e em textos acadêmi-
cos, além de terem provocado o interesse pelo Pasolini se-
miólogo, mas menos pelo Pasolini crítico cinematográfico.

Graças ao circuito comercial, aos cineclubes, às mostras,
a videocassetes e DVDs, a filmografia pasoliniana, embo-
ra incompleta, teve uma grande repercussão entre nós⁸

por Sandro Penna a Pasolini, em fevereiro de 1970 (que integra o volume pasoli-
niano *Lettere 1955-1975*. Torino, Einaudi, 1988, p. 666), e na escrita por Oriana
Fallaci logo após a morte do poeta (citada por Matteo Cuccini em “Pasolini in
Brasil”, 2005, recurso eletrônico).

7. Por exemplo, depois de ter analisado rapidamente o conceito de cinema de
poesia, na segunda edição de *O discurso cinematográfico: a opacidade e a trans-
parência* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984), Ismail Xavier dedicou um ensaio às
teorias pasolinianas, “O cinema moderno segundo Pasolini” (Revista de Italia-
nística, São Paulo, n. 1, jul. 1993, p. 101-109).

8. A presença do Pasolini cineasta na cultura brasileira pode ser medida tam-
bém por fatos que, de alguma forma, remetem à sua filmografia. Um deles está
ligado à tentativa de evitar o fechamento de mais um “cinema de rua” em São
Paulo. Quando o Cine Belas Artes encerrou as atividades (17 de março de 2011),
em sua marquise foi pichada em letras garrafais a frase “Pasolini passou aqui”,
como se fosse o letreiro de um filme em exibição. E, de fato, *Edipo re e Medea*
foram projetados nesse cinema. (Ver SOUZA, José Inácio de Melo. “Pasolini
passou aqui: notas para uma história do Cine Belas Artes e formação do circui-
to paulistano de cinema de arte”. *Informativo AHSP*, São Paulo, ano 10, n. 36,
ago. 2014, recurso eletrônico). Outro diz respeito a um comentário de Fernando
Gabeira (“As regras do jogo”, *O Estado de S. Paulo*, 29 ago. 2014) sobre a disputa
presidencial: “Não creio que Marina [Silva] vá subir nos fios e fazer milagres,
como aquela santa no filme de Pasolini!” – dando por suposto que seus leitores
soubessem que ele estava se referindo à personagem de Emília, a serviçal inter-
pretada por Laura Betti em *Teorema*. Outro, ainda, é relativo aos comentários
de Antonio Gonçalves Filho (“Corpos de alquimista”, *O Estado de S. Paulo*, 30
ago. 2014) sobre esculturas da série From la voie humide, de Tunga – atualmente
mais interessado “nas cosmogonias e teologias do mundo antigo, no enigma que
um objeto de arte propõe, ou seja, no modo oracular que a pós-modernidade
artística esqueceu” –, colocando entre os pontos de referência do artista per-
nambucano o cinema de Pasolini. Reportando-se a uma variação desse trabalho,

– como atestam mostras, exposições e cursos⁹, teses, dis-
sertações, trabalhos de conclusão de curso e projetos de
iniciação científica, comunicações em eventos científicos
e outros escritos que lhe foram dedicados –, sendo se-
guida com interesse também pelas novas gerações, como
aconteceu, por exemplo, em 2010 em Salvador, por oca-
sião da “Retrospectiva Pasolini”, apresentada no âmbito
do VI Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual.
Durante o debate que se seguiu à mesa-redonda organi-
zada em sua homenagem (“A existência da Itália cine-
matográfica – Pasolini”), não faltaram perguntas sobre o
diálogo entre o diretor italiano e o cinema brasileiro.

Embora não possam ser esquecidos nem João Silvério
Trevisan com *Orgia ou o homem que deu cria* (1970) ou
Carlos Imperial com *Mulheres, mulheres* (1981), nem o
Edgar Navarro de *Superoutro* (1989) ou o Djalma Limon-
gi Batista de *Bocage, o triunfo do amor* (1997)¹⁰, o pri-

em apresentação no antigo Hospital Matarazzo em São Paulo, Gonçalves Filho
(“No hospital, artista sai atrás da aurora”, idem) lembrou que “ela lida com a luz
da aurora primaveril, que Tunga identifica especialmente nos filmes de Pasolini,
uma crença na renovação pela ‘via úmida’ da criação”.

9. Por exemplo, em fins de 1992, organizei o curso de difusão cultural “Inda-
gações sobre Pier Paolo Pasolini” (que contou com palestras sobre cinema) e,
paralelamente, apresentei a exposição bibliográfica “Pier Paolo Pasolini: quase
uma vida” na Biblioteca Central da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Hu-
manas da Universidade de São Paulo, acompanhada de exibição de filmes; em
1998, ministrei a disciplina de pós-graduação “Da experimentação à abjuração:
Pasolini teórico, literato e cineasta” a alunos de cinema e de língua e literatura
italianas da mesma instituição. Em 1992, Luiz Felipe Rosenburg organizou,
para o Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro a mostra “Pier Paolo
Pasolini: diretor de uma vida”. Em 2002, no âmbito da 26ª Mostra Internacional
de Cinema de São Paulo, foi realizada a “Retrospectiva Pier Paolo Pasolini”, com
a apresentação de filmes inéditos e outros já exibidos no Brasil, duas mesas-
-redondas, das quais participaram pesquisadores italianos e brasileiros – “Pa-
solini: o poeta cívico” e “Pasolini e o mito” – e o lançamento do livro *Pier Paolo
Pasolini*, de Maria Betânia Amoroso. Em 2005, o cineasta Joel Pizzini, organizou
a mostra “O cinema segundo Glauber e Pasolini”, para o Centro Cultural Banco
do Brasil de São Paulo.

10. No filme de Trevisan, cujos protagonistas fazem uma longa viagem que não
leva a lugar nenhum, como a do pai e do filho em *Uccellacci e uccellini* (*Gaviões e
passarinhos*, 1966), há sequências de antropofagia que trazem à lembrança *Porci-
le* (*Pocilga*, 1969) e, como em *Edipo re* (*Edipo rei*, 1967), um parricídio é levado a
cabo ao som de gritos e grunhidos. A obra de Imperial é baseada no conto de Pa-
solini, “Morire d’amore”. As paisagens desoladas e as figuras hieráticas do filme
de Limongi Batista trazem à lembrança *Edipo re e Medea*. Apesar de não terem

meiro nome a ser lembrado é, sem dúvida, o de Glauber Rocha¹¹ de *Der leone have sept cabeças* e *Cabezas cortadas* (ambos de 1970) e de Claro (1975), no qual o cineasta baiano revisitava alguns lugares pasolinianos da periferia romana. Se o Glauber Rocha teórico (2006, p. 256) estabelecerá um paralelo entre seu *Deus e o diabo na terra do*

sido realizadas por brasileiros, há outras duas obras que podem ser mencionadas nas relações do cineasta bolonhês com o Brasil: o episódio “Fábula – Pasolini em Heliópolis”, de Gian Vittorio Baldi, que integra o filme *Mundo invisível* (2012), e *Letra morta*, de Juan Pérez Agirregoikoa, prevista para estrear na edição de 2014 da Bienal de São Paulo. Na primeira, o diretor e produtor italiano, retomando um antigo projeto de 1968, em que ele e Pasolini pretendiam levar para as telas a vida do apóstolo Paulo na periferia de uma grande cidade, ambientou na favela de Heliópolis um diálogo imaginário entre os dois, em que foram retomadas algumas questões sobre o Terceiro Mundo e a presença do sagrado, caras ao amigo desaparecido. Na segunda, o artista espanhol, ao buscar um cenário que lembrasse a Palestina atual, para nele rodar sua versão de *Il Vangelo secondo Matteo*, o encontrou em Cidade Tiradentes, mais um bairro periférico de São Paulo. Nesse território do “anarcocapitalismo” (segundo José María Zabala, diretor de fotografia do filme), onde a cidade desemboca no campo, o fervor religioso vem substituir o vazio de poder deixado pelo Estado (ver MARTÍ, Silas. “Artista recria Pasolini na periferia de SP”, *Folha de S. Paulo*, 31 maio 2014).

11. Como lembrou em “Amor de macho” (*O Pasquim*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 336, 5-11 dez. 1975, p. 12-13) e *O século do cinema* (p. 276-286), Glauber Rocha ouviu falar do diretor italiano em 1961, quando Paulo César Saraceni lhe escrevia de Roma, dizendo que Pasolini era “o homem mais escandaloso da Itália”. Os dois cineastas conheceram-se no ano seguinte, no Festival di Karlov Vary, no qual concorreram com *Barravento* (1961) e *Accattone* (*Desajuste social*, 1961), respectivamente. Reviram-se em 1964 ou 1965, em Roma, quando Gianni Amico e Bernardo Bertolucci levaram o amigo bolonhês a uma sessão privada de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), que este não teria entendido. Encontraram-se de novo em 1967, em Roma e em Veneza, por ocasião da apresentação de *Edipo re* na XXVII Mostra Internacional de Arte Cinematográfica; em 1969, o cineasta baiano acompanhou as filmagens de *Medea*. Em relação à trilogia da vida, ele registra: “Não quis transar porque achei *Decameron* decadente. Não vi *Canterbury*. Sai no meio de *As mil e uma noites* [...]”. Nas favelas ao menos resgatava o sexo reprimido com o marginalismo macho”. Essa afirmação de Glauber Rocha não deve surpreender, pois, para ele, a “figura da lucidez (o Pasolini-reflexão, em *O evangelho*)” se transformou na “figura capturada nas malhas” da crise europeia “(o Pasolini-sintoma dos anos 70)”, como apontou Ismail Xavier no “Prefácio” da reedição de *O século do cinema* (2006, p. 27-28): “De sua empatia no momento de *O evangelho* (porque afirmativo e profético no aceno ao subproletariado do Terceiro Mundo), e do respeito a *Saló* (porque representação crítica do fascismo, do irrepresentável, porque forma lúcida e rara da apropriação de Sade), Glauber termina por estranhar a figura do cineasta com a qual era mais forte a sua identificação, não tanto no plano pessoal [...], mas na fundação de uma perspectiva da revolução não clássica, herética em termos de luta de classes, porque não proletária e não instalada no capitalismo avançado, porque não puramente marxista nem camponesa no estilo maoísta, mas inspirada no mito popular e na hipotese de um oprimido portador de um inconsciente coletivo libertário, este que o cinema de Buñuel anunciava e que Pasolini tornou concreto”.

sol e *Il vangelo secondo Matteo*, apontando para as “comuns identidades tribais, bárbaras” entre os dois filmes – as mesmas afinidades que podem ser encontradas entre *A margem* (1967) de Ozualdo Candeias¹² e o Pasolini de *Accattone* e *Il vangelo secondo Matteo* –, em *A idade da terra* (1980), a referência ao Cristo pasoliniano torna-se explícita no monólogo final, na *voz-off* do próprio cineasta¹³:

No dia em que Pasolini, o grande poeta italiano, foi assassinado, eu pensei em filmar a vida de Cristo no Terceiro Mundo. Pasolini filmou a vida de Cristo na mesma época em que João XXIII quebrava o imobilismo ideológico da Igreja Católica em relação aos problemas dos povos subdesenvolvidos do Terceiro Mundo e também em relação à classe operária europeia. Foi um renascimento. A ressurreição de um Cristo que não era adorado na cruz, mas um Cristo que era venerado, revivido, revolucionado num êxtase da ressurreição.

Sobre o cadáver de Pasolini, eu pensava que o Cristo era um fenômeno novo, primitivo numa civilização muito primitiva, muito nova.

Como salientou Ismail Xavier (2006, p. 26), para Glauber Rocha, era

12. Ver AVELLAR, José Carlos. Três notas sobre o que está no centro da margem. In: PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloisa C. (org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Heco Produções, 2002, p. 37. Ao resenhar o longa-metragem de Candeias, Rubens Biáfora (1967) intitulou seu artigo “Um Pasolini brasileiro” (*O Estado de S. Paulo*, 5 fev. 1967).

13. “No meu último filme, *A idade da Terra* (1978-80), falo de Pasolini, digo que desejava fazer um filme sobre o Cristo do Terceiro Mundo no momento da morte de Pasolini. Pensei nisso porque queria fazer a verdadeira versão de um Cristo Terceiro-Mundista que não teria nada a ver com o Cristo pasoliniano” (ROCHA, 2006, p. 285). Em *O século do cinema*, além dos quatro textos que Glauber Rocha dedicou ao diretor italiano – “Pasolini”, “Um intelectual europeu”, “O Cristo-Édipo” e “Paso sado mazo zalo” –, há referências a ele em “A moral de um novo Cristo”, “Esplendor de um deus” e em outros trechos.

revolvendo os traços ancestrais que se prepara o imaginário da revolução, em particular, esta revolução que deve emergir em consonância com o Cristo multiplicado, multiétnico da periferia e dos bolsões marginais da ordem mundial, num movimento que condensa a força dos mitos populares na luta contra a razão burguesa, a tecnocracia e a lei do Pai.

O interesse pelo Pasolini homem de cinema abriu caminho para o Pasolini escritor, graças à tradução de *Teorema* (*Teorema*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1968), *Il sogno di una cosa* (*A hora depois do sonho*, Rio de Janeiro, Editora Bloch, 1968), *Amado mio preceduto da Atti impuri* (*Amado meu precedido de Atos impuros*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984), *Ragazzi di vita* (*Meninos da vida*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985) e *Alì dagli occhi azzurri* (*Alì dos olhos azuis*, São Paulo, Berlendis & Vertecchia, 2007). Assim como no cinema, também na literatura foram apontadas afinidades entre os textos pasolinianos e algumas obras de escritores brasileiros, como João Antônio e Ferréz. Além da identidade temática (a falta de afeto, de autoestima, de segurança, de dinheiro, de moradia), outras características tornam afins *Ragazzi di vita* e o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1963) de João Antônio: a linguagem frequentemente eivada de expressões de gíria ou populares; a focalização de motivos recorrentes da marginalidade, como a crueldade, o medo, a morte. Se, em *Capão pecado* (2000), Ferréz dialogava com grandes autores brasileiros que tinham se interessado pelos deserdados – de Lima Barreto a Plínio Marcos e João Antônio –, parecia dialogar também com os romances romanos de Pasolini, especialmente com o primeiro. Isso é atestado pelo aspecto coral presente nas duas obras, que contamina a língua padrão do narrador com expressões populares e de gíria; a dramaticidade com que são descritos ambientes miseráveis e marginalizados, quase sempre violentos, sobre os quais a morte volteia; a persistência de certa pureza de sentimentos que desemboca em

vários momentos poéticos¹⁴.

Em seguida, aos poucos e de forma aleatória, outros escritos teóricos, roteiros, entrevistas, textos jornalísticos foram traduzidos e lançados no mercado brasileiro: *Il padre selvaggio* (*O pai selvagem*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1977), *Il caos* (*Caos. Crônicas políticas*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1982), *Il sogno del centauro* (*As últimas palavras do hereje. Entrevistas com Jean Dufлот*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1983), e as coletâneas *Diálogo com Pasolini. Escritos (1957-1984)* (São Paulo, Editora Nova Stella/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1986), organizada por José Luiz Goldfarb e *Os jovens infelizes. Antologia de ensaios corsários* (São Paulo, Editora Brasiliense, 1990), organizada por Michel Lahud. Como consequência disso, intensificaram-se os estudos sobre esse artífice plural e suas múltiplas atividades. Nem sua paixão pelo futebol foi esquecida. O artigo escrito para *Il giorno* em 1970, no qual definiu o futebol brasileiro como poesia e o italiano como prosa, não só foi publicado em 6 de março de 2005 pela *Folha de S. Paulo* (“O gol fatal”), sendo citado frequentemente pelos cronistas desportivos, mas ainda foi analisado no livro *Veneno remédio: o futebol e o Brasil* (São Paulo, Companhia das Letras, 2008), de José Miguel Wisnick.

Menos conhecidos pelo grande público no Brasil permanecem o Pasolini crítico literário, embora pesquisado na academia, o Pasolini pintor, apesar dos artigos que lhe foram dedicados desde 1979 e da exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo em 1992, o Pasolini linguista...¹⁵

14. Ver POLINESIO, Julia Marchetti. “A ciranda da malandragem em *Ragazzi di vita* de Pasolini e ‘Malagueta, Perus e Bacanaço’ de João Antônio”. *Revista de Italianística*, São Paulo, n. 1, jul. 1993, p. 75-81; FABRIS, Mariarosaria. “Ramallah é aqui”. Rodapé – *Crítica de Literatura Brasileira Contemporânea*, São Paulo, n. 2, ago. 2002, p. 124-133.

15. Nesse aspecto, vale a pena destacar que, em *Infância e linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin* (Campinas, Papirus, 1994), Solange Jobim e Souza arrolou Pasolini entre os autores que lhe permitiram refletir sobre a diminuição da importância atribuída à vivência e à experiência na sociedade contemporânea e o

O Pasolini teatrólogo alcançou certa notoriedade, graças à tradução do “Manifesto per un nuovo teatro” (“Manifesto por um novo teatro”, 1968), publicado no n. 11 da revista carioca *Folhetim*, em 2001, à representação de *Calderón* (*Calderón*, 1989), ideada por João Denys Araújo Leite, *Orgia* (*Orgia: uma tragédia de Pasolini*, 2003), levada à cena por Roberto Lage¹⁶, *Porcile* (*Pocilga*, 2006), dirigida por Alessandra Vannucci, e *Pilade* (*Pilades*, 2010), apresentada pelo Teatro de Narradores, e a espetáculos como *Lactolove* (1992), extraída de “A terra vista da lua” – episódio do filme *Le streghe* (*As bruxas*, 1966) –, *As mil e uma noites* (1992), que, para uma de suas cenas, se inspirou em *Il fiore delle mille e una notte*, e *Teatro/Mercadoria#1* (2006), em que foi um dos autores encenados. Além disso, foi homenageado em *Viva Pasolini!: teatro* (1985), com sua biografia escrita em linguagem dramática por Mario García-Guillén, e na montagem de *Pasolini, morte e vida* (1987), de Michel Azama, e de *Pasolini – a segunda morte de Pedro e Paulo* (1996), de Zeno Wilde.

O Pasolini poeta ainda está aguardando por uma publicação brasileira de suas composições líricas. Contudo, no DVD *Fantasia de Pasolini* (2009) editado pela Universidade Federal de Minas Gerais, foram dramatizadas algumas poesias de sua autoria – dentre as quais “Le ceneri di Gramsci”, “Supplica a mia madre” / “Súplica à minha mãe, “Io sono una forza del passato” / “Eu sou uma força do passado” – e o n. 7 da *Revista Fevereiro* (julho 2014, recurso eletrônico) trouxe, na seção “Dossiê Pasolini”, a versão brasileira de “Nenni” e “Fragmento epistolar, ao garoto Codignolo”¹⁷. Além disso, no curta-metragem *Dramática* (2005), Ava Gaitán Rocha, filha de Glauber Rocha, esta-

consequente enfraquecimento da linguagem.

16. Em 2008, tendo como ponto de partida essa peça, Igor Penna realizou o curta-metragem *Orgia*.

17. Além das traduções citadas na nota 3, no artigo “Eu não vi, mas me contaram” (*Tabuleiro de Letras*, Salvador, n. 3, dez. 2011, recurso eletrônico), sob o título de “Na cidade de Rossellini”, reuni e traduzi dois segmentos do poema “La ricchezza”, que integra o volume *La religione del mio tempo* (1961): “Proiezione al ‘Nuovo’ di ‘Roma città aperta’” e “Lacrime”.

beleceu um paralelo poético entre os anos 1970 e o início do século XXI, partindo dos versos de “Gerarchia”¹⁸. Por fim, não se pode deixar de assinalar a importância que Pasolini teve para Roberto Piva, um poeta tão transgressivo quanto ele, como aponta João Silvério Trevisan (“A arte de transgredir (uma introdução a Roberto Piva)”. *Agulha – Revista de Cultura*, Fortaleza-São Paulo, n. 38, abr. 2004, recurso eletrônico). Tinham em comum o amor por *La divina commedia* (*A divina comédia*, 1307-1321), de Dante Alighieri. Aquele Dante que, no III canto de “O Inferno”, fazia com que as almas destinadas ao Purgatório, à espera do anjo que vinha buscá-las num pequeno barco, se reunissem na praia de Óstia, a mesma praia onde se consumou o último ato de Pier Paolo¹⁹:

“Mas tu, que és vivo, e vejo misturado
aos mortos, larga-os, e depressa parte”.

E posto que eu quedava ali parado,

“Outro é teu posto, tua via é à parte
por eles”, disse, “passarás um dia:

lenho que este mais leve irá levar-te”.

18. Apesar de pouco traduzida, a obra poética pasoliniana não é desconhecida de todo no Brasil. No curso de pós-graduação “Os poetas e as cidades modernas”, ministrado, em 2008, pelo Prof. André Luiz de Lima Bueno na Universidade Federal do Rio de Janeiro, entre os textos escolhidos para analisar a relação entre literatos e vida na cidade moderna, havia também poesias de Pasolini. Vinícius Nicastro Honesko tem analisado as relações entre Murilo Mendes e Pasolini. Loredana de Stauber Caprara, em “Il friulano di Pasolini: creazione linguistico-letteraria o dialetto?” (*Revista de Italianística*, São Paulo, n. 1, jul. 1993, p. 39-48), ao interrogar-se sobre a mudança linguística que leva o escritor a uma adesão cada vez mais explícita à realidade apresentava algumas de suas composições poéticas em friulano. Recentemente, Maria Betânia Amoroso e André Bueno debruçaram-se sobre o assunto.

19. A praia de Óstia fica perto de Roma. A tradução dos versos de Dante é de Cristiano Martins. Ver *O inferno* (*A divina comédia*). Belo Horizonte, Imprensa/Publicações, 1971, p. 37. Se Glauber Rocha, em “Amor de macho”, lamenta o assassinato do intelectual italiano, o mesmo não acontece em outros artigos publicados por *O Pasquim*, na época, como na fotonovela homofóbica “Pasquim-novela apresenta Noites de Sodoma” (ano VII, n. 332, 7-13 nov. 1975), tão desrespeitosa que provoca várias cartas de protesto dos leitores. Ver, ainda, a obra ficcional de Daniel Pastura, *Por que mataram Pasolini?* (1980).

AVE, PPP (13 Quadros e dois Adendos para um resgate amoroso)

João Silvério Trevisan

Durante a vida, aprendi a desprezar manuais e dogmas. Melhor manter os olhos postos na História, tantas vezes cruel, mas cuja imprevisibilidade também propõe epifanias, ao provocar perplexidade que nos aproxima do nosso próprio mistério. A História nos permite experiências de transfiguração que nossos manuais políticos não previam. Pasolini foi um desses motores de transfiguração em minha vida. Digo mesmo que sem Pasolini a minha trajetória seria outra. Ele apareceu e se reiterou nos momentos exatos, como o exato profeta que sempre foi. E me ensinou algo fundamental: a encarar paradoxos como possíveis caminhos (tortuosos) para aproximar-se da (im)possível verdade. Os “quadros” abaixo tentam explicitar como sua presença intelectual me tocou.

1. A primeira vez que soube da existência concreta de PPP foi em meados de 1969, quando vi no circuito comercial de São Paulo seu filme *Teorema*, já sob a ditadura militar brasileira – e não sei dizer como o filme conseguiu driblar a censura. Eu tinha ido ao cinema com meu primeiro namorado. O que eu respirava da recém adquirida liberdade com ele foi amplificado ao vermos juntos o filme. Aquele amor ilimitado, que abala toda a família burguesa e atinge o sagrado, disse-nos algo de valor incalculável. A figura da empregada, que se torna santa por grandeza de amor e levita sobre os telhados, era mais do que uma metáfora, naquele momento em que vivíamos nosso primeiro amor. Lembro que estávamos sob uma noite esplendorosa, que nos presenteava com um respiro de libertação, no ambiente quase irrespirável do Brasil. Por isso, saímos de mãos dadas pela avenida Paulista.

2. Em 1970, fiz meu longa metragem *Orgia ou o homem que deu cria*. Passados alguns anos, após o filme ter sido cassado pela censura, um crítico italiano veio a São Paulo com a missão de ver e selecionar filmes locais para certo festival europeu – de que não me lembro. Assistiu a *Orgia* numa cabine de ci-

nema da Boca do Lixo, numa sessão arranjada por mim. Na saída disse que meu filme não interessava ao festival porque fazia uma imitação de Pasolini. Bruta perplexidade: Pasolini era para mim uma referência superior e eu nunca tive a pretensão de chegar até seu pedestal. Mesmo porque, na época, eu só conhecia *Teorema*, e esse significava Pasolini para mim – bem diferente das inflexões temáticas e estilísticas do meu *Orgia*, que beirava a anarquia. Talvez o crítico quisesse se referir aos elementos de temática homossexual em ambos. Ainda assim seria canhestro e temerário fazer a comparação apenas por esse viés passível de diferentes abordagens, como me parece ser o caso entre os dois filmes. Quando conheci *Porcile*, anos depois, eu me perguntei se o crítico teria como referência esse filme (que, aliás, não me impressionou de modo particular). Só muito recentemente eu soube que Pasolini escrevera uma obra de teatro chamada *Orgia* – o que talvez tenha induzido o crítico à (tosca) comparação. À medida que fui conhecendo melhor a obra de PPP, fiquei ainda mais chocado com a comparação, já que cresceu a minha compreensão de que Pasolini era impossível de imitar, com aquela espécie de mágica atmosfera que criava na *mise en scène* de seus filmes, em especial os de fundo etnográfico, que ele fizera deliberadamente em locações ermas da Itália ou fora do país, para captar o clima de culturas ancestrais e mágicas do Terceiro Mundo – como ocorreu em *Evangelho segundo Mateus*, *Édipo rei*, *Medeia*, *Apontamentos para uma Orestíada Africana* e a chamada Trilogia da Felicidade– *Decameron*, *Os Contos de Canterbury* e *As Mil e Uma Noites*. Enfim, nunca tive certeza do que o crítico italiano quis dizer. Mas me chamou a atenção um detalhe alheio à referência específica de Pasolini. Fui me dando conta de que essa comparação implicava a total incompreensão (ou má vontade) diante de um cinema brasileiro desviante do padrão “revolucionário” do cinema novo, então consagrado especialmente na Europa. Não foi a única vez que *Orgia* sofreu com o referencial cinemanovista – em mais de um país, aliás. Isso que eu considere reiterada injustiça só encontrou uma espécie de “compensação” (ou mesmo “reparação”)

em 2012, no Festival de Cinema de Rotterdam, quando meu filme foi apresentado dentro de um ciclo de cinema da Boca do Lixo, com curadoria de Gabe Klinger. *Orgia* provocou desconcerto e também admiração por parte da crítica mais atrevida.

3. O assassinato de Pasolini, em 2 de novembro de 1975, me encontrou no México, onde passei parte dos meus três anos de exílio voluntário fora do Brasil, durante a ditadura. Era o famoso *Dia de Muertos*, quando os mexicanos vão aos cemitérios festejar com *mariachis*, levar comida aos defuntos e embriagar-se, em meio à quantidade inumerável de *inditas* vestindo seus trajes mais belos e coloridos. Todo o país celebra a morte, que tem inúmeros apelidos jocosos e até carinhosos. As celebrações são bem mais pagãs do que a hegemonia católica gostaria, e já compõem a cultura nacional. Amigos fazem versos a amigos, com epitáfios jocosos de sua morte. E presenteiam-se mutuamente com *calaveritas* de açúcar que ostentam seu nome inscrito na testa. Nas padarias, fabrica-se o *pan de muerto*, e por toda parte vendem-se doces em forma de caveira, liras funerárias recheadas de licor e esqueletos de brinquedo. Não havia ironia na coincidência de datas. Mesmo porque nada daquilo desagradaria a Pasolini. Mas não consegui celebrar a tragédia. Eu, apaixonado que era por toda aquela festa de cores profundas, não sentia consolo. Fui tomado por desolação, anteendo claramente a dimensão da perda irreparável, para mim e para nosso tempo. A morte inusitada de Pasolini elevou-o ao meu panteão de ícones envoltos em enigmas que questionavam meus limites e me levavam a fazer perguntas sobre mim mesmo, minha sexualidade e o sentido do prazer. Aí PPP foi fazer companhia a outro iconoclasta que me instigava: Yukio Mishima, cujo romance *Confissões de uma máscara* me deixou chapado por motivos semelhantes à perplexidade que Pasolini me provocava com seu cultivo do paradoxo. É isso que me apaixonou em ambos: me tirar do conforto político, estético e sexual. (Devo admitir que, pouco mais de duas semanas depois, essa perda foi, digamos, compensada com um evento que

Pasolini também teria celebrado: a morte do tirano da Espanha fascista Francisco Franco – e, aí sim, festejei com uma moqueca brasileira que cozinhei para os amigos.)

4. Em 1976, recém chegado ao Brasil após os anos de exílio, penei procurando editor para o meu primeiro livro de contos, *Testamento de Jônatas deixado a David*, com o qual eu iniciava minha carreira literária. Um dos casos mais emblemáticos deu-se com um editor comunista, que um amigo me indicou. O livro foi recusado. Ou melhor, sobraram uns poucos contos de teor mais diretamente político – que ele me propôs publicar numa revista que dirigia. O motivo alegado foi muito instrutivo, já que preparava o caminho para uma série de recusas futuras à minha obra – tanto pela direita quanto pela esquerda. Com a censura da ditadura o jogo era implacável mas previsível. Foi assim com um dos contos desse livro. Ganhou o concurso de contos eróticos de uma revista importante chamada *Status*, mas a censura de Brasília proibiu sua publicação – e o prêmio foi recolhido. Claro, o motivo era a velha obscenidade. No caso do editor comunista, minha perplexidade foi bem maior. O motivo por ele alegado para descartar meus contos era a temática tratada na perspectiva de um “homossexualismo burguês” (sic). Fiquei sinceramente curioso para saber como seria um tratamento não burguês do mesmo tema. Ele replicou: algo menos decadente. Pedi um exemplo de maneira menos burguesa, portanto menos decadente, de abordar o tema. Aí ele me confundiu completamente: deu como exemplo Pier Paolo Pasolini, esse sim um autor que tratava “o homossexualismo com um viés socialista”. Em outras palavras, Pasolini seria o bom homossexual. Ora, eu já conhecia os descaminhos percorridos por PPP dentro do Partido Comunista Italiano, que lhe cassou a carteira de militante em protesto contra sua homossexualidade. E não só: eu já tinha conhecimento das sistemáticas perseguições aos homossexuais na União Soviética e em Cuba, mandados para campos de trabalhos forçados. A explicação do editor não me convenceu. Até hoje conti-

nuo ignorando o que é um homossexual bom, quer dizer, adequado ao socialismo.

5. Tive o privilégio de ser introduzido aos ensaios de Pasolini por meu amigo Roberto Piva, em nossas longas interloquções sobre filosofia, sagrado, política e artes. Piva me ligava a qualquer hora do dia e da noite para dizer com sua voz em rompante: “Treva, escuta isso!” E me lia ao telefone trechos inteiros de Pasolini, quando não em português muitas vezes em italiano e francês. Posso dizer que, em meio ao deserto, criamos um tabernáculo a três, o que me permitiu aprofundar o pensamento originalíssimo de PPP na contramão dos modismos intelectuais e do que hoje se chama “politicamente correto”. Ao tratar de temas marcantes e polêmicos como aborto, lutas estudantis e ecologia (questão pouco comum à esquerda da época), Pasolini se apresentava como dissidente da ortodoxia, com um olhar visionário sobre as contradições do mundo moderno – recusava-se a fazer parte de rebanhos, fossem eles de direita ou de esquerda. Seu artigo sobre o desaparecimento dos vagalumes na Itália era de poesia política inesquecível – com uma crítica ácida tanto ao fascismo da democracia cristã, cujo desenvolvimentismo decretou o fim dos vagalumes na Itália, quanto aos intelectuais marxistas de gabinete, que nunca se deram conta de que os vagalumes estavam morrendo.¹ E suas diatribes contra o consumismo capitalista antecipavam um debate que hoje se generalizou. Além de me sentir menos só em minhas idiosincrasias políticas, religiosas e estéticas, pude captar com a mais profunda compreensão o papel exercido por PPP no século 20. Fiz tal constatação ao ser tocado por seu pensamento de raro cunho dialético, cuja heterodoxia revolucionava a velha dialética vulgarizada pelas esquerdas mediocres que ele tanto criticava. “*O conformismo é sempre deplorável, mas aquele que aparece ao lado da razão (isto é, o ‘conformismo de esquerda’) é par-*

1. *Os jovens infelizes (antologia de ensaios corsários)*, de Pier Paolo Pasolini, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1990, p.116 e ss.

ticularmente doloroso”, escreveu certa vez Pasolini.² Com seu inconformismo, repudiava manuais ideológicos. Preferia exercer seu papel de herege. Ou de desviante – sexual, político e estético. Eu tinha encontrado um sério interlocutor, talvez menos um professor do que um irmão mais velho. Foi Piva, mais uma vez, quem me revelou que um dos livros de cabeceira de PPP era *Thalassa*, de Sándor Ferenczi, discípulo por quem Freud tinha grande predileção e depois se distanciou do mestre. Me deu uma cópia xerox da edição francesa do livro (posteriormente resenhado por mim, quando da edição brasileira)³ Li apaixonadamente o ensaio, que pesquisava a gênese da genitalidade a partir dos vertebrados inferiores até o homem. Entendi claramente por que Pasolini o amava. Segundo Ferenczi, no início do processo ontogenético o grande útero era o mar, que abrigava os primeiros e toscos seres vivos de sexo indiferenciado, cujos ovos eram depositados no oceano e aí fecundavam. Com as grandes catástrofes, emergiram novos continentes no planeta e apareceram os anfíbios, ainda sexualmente indeterminados. Longe do mar, eles passaram a realizar um coito *per cloacam*, com o esperma saindo da cloaca de um direto para a cloaca de outro. Essa cloaca indistinta era o grande ânus primordial criador.⁴ Aí estava o ponto pasoliniano: a analidade na base da gênese sexual colocava a questão anal no centro da sexualidade.

6. Uma das minhas tantas experiências de perplexidade ante a obra de PPP ocorreu com *Il Vangelo secondo Matteo*. Eu nunca tinha visto um filme chegar tão perto do sagrado. Devo admitir que se tratou de uma experiência não menos do que avassaladora. Longe de qualquer credo religioso, ali se via a mais pura poesia evangélica, algo

2. *Escritos Póstumos*, de Pier Paolo Pasolini, Moraes Editores, Lisboa, 1979, p. 132.

3. “Ferenczi: o psicanalista húngaro faz a gênese da sexualidade em *Thalassa*”, artigo de João Silvério Trevisan, *Folha de S. Paulo*, 22 de dezembro de 1990.

4. Cf. *Thalassa: Ensaio sobre a teoria da genitalidade*, de Sándor Ferenczi, Livraria Martins Fontes Editora, São Paulo, 1990.

quase impensável para um olhar ateu como o de PPP. Eu, já então um descrente militante, perguntava a mim mesmo como se produzira beleza tão paradoxal a ponto de provocar essa epifania. Pasolini juntou Mateus a Johann Sebastian Bach, numa conjugação perfeita, que me levava a assistir ao filme em estado de levitação interior (como aquele da empregada apaixonada de *Teorema*). Aliás, são poucos os filmes que me provocam tal sensação – por exemplo, *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos.

7. Foi com encantamento que acompanhei, ainda que tardiamente, a Trilogia da Felicidade, menos por seu erotismo e mais pela vertente etnográfica que invadia o âmago mesmo de sua linguagem. Tanto em *Decameron*, quanto em *Os Contos de Canterbury e As Mil e Uma Noites* (1974) é surpreendente a beleza que PPP extrai dos atores amadores, da cenografia local e dos figurinos arcaizantes. Dentro do conceito pasoliniano de um “cinema de poesia”, esses seus filmes se construíam num recurso de “subjativa indireta livre”, mimetizando o conceito de “discurso indireto livre” na literatura. Em outras palavras, o olhar racional do autor se deixava contaminar pelo olhar sem filtros ou sem correção dos personagens, quando simplesmente iam à deriva ou provocavam inesperadas mudanças de rumo, gerando a expressividade poética dos filmes – a partir dessa “mimeses visual” dos protagonistas. O resultado é que o olhar de Pasolini captou a textura dos personagens e adquiriu a mesma candura dos seus arcaísmos. Compare-se a “decantação” de linguagem desses filmes com o *Satyricon* de Fellini, que passa do onírico para uma representação estética do forjado, na contramão do realismo. Seus filmes da última fase eram, para Pasolini, neodecandetistas e neoforalistas. Não que Fellini carecesse de grandeza, mas sua vertente do anti realismo era outra. PPP empregava um peculiar “discurso indireto livre” em seu cinema de deriva poética. Assim como o olhar do ateu serve de veículo para o olhar da fé, o foco do intelectual se concentra no foco do camponês – que Pasolini tanto admirava.

8. Vi pela primeira vez *Salò ou os 120 dias de Sodoma* numa sessão polêmica na 5ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em 1981. Sofri choque e fascínio em igual medida. Jamais poderia supor algo tão radicalmente contundente por ser tão repulsivo. Aí PPP renega sua Trilogia, pretextando a apropriação desses filmes pela indústria cultural, que os vendeu no bojo da permissividade sexual, que não passa de falsa tolerância. Ou seja, a Trilogia o teria lançado na voragem do consumo sexual. Pasolini fazia crítica severa ao consumismo e à permissividade contemporânea, e sofria com a possibilidade de ter sido devorado nessa hipocrisia autofágica. Tal sentimento reverbera na criação de *Salò*, que para mim implica um testamento coerente: Pasolini morreu como viveu, numa vitalidade tão radical que só podia encontrar o seu ápice na morte. Em *Salò* me impressiona menos a crítica ao fascismo (um tanto óbvia e canhestra) e muito mais o mergulho no Marquês de Sade. A abordagem sadomasoquista empreendida por PPP me parece rara, quase única no cinema. A cena do banquete, quando se serve merda em pratos de louça refinada, é a mais emblemática entre tantas outras em que a desordem sadiana se instaura como transgressora da ordem que controla a contemporaneidade. PPP passa um recado para a indústria cultural: *Salò* não é um filme para ser gostado, nem consumido como ícone da falaciosa liberação em curso na época.

9. Sempre fui fascinado por seus episódios “A ricota”, de *RoGoPaG* (1963) e sobretudo “A Terra vista da Lua” (1967), de *Le Streghe (As bruxas)*. Eu incluo esses pequenos filmes de PPP entre as jóias maiores de sua obra. A homenagem a Orson Welles em “A Ricota” prima por uma ironia cruel, que mescla fome, religiosidade e cinema de invenção, mimetizando, com grande rigor plástico, a palheta de pintores italianos clássicos voltados para a religiosidade cristã. Sua homenagem a Charles Chaplin em “A Terra vista da Lua” faz uma inteligente releitura do cinema mudo e obtém uma ternura indescritível com o triângulo Totò, Ninetto e Silvana Mangano. Ver o feioso

Totò casar-se com a bela Mangano sem voz nos confronta com um cinema puríssimo. É poesia que me faz levantar.

10. Foi com avidez que li *Pela mão do anjo*, romance de Dominique Fernandez, de 1982. Pela densa voz do narrador em primeira pessoa, compõe-se um retrato quase autobiográfico de Pasolini, cheio de nuances e picante num sentido menos óbvio. Fernandez adentra situações delicadas e, com rara acuidade, penetra no âmago de um PPP atormentado por dúvidas e dores de toda ordem. Aborda desde seu amor platônico por Maria Callas até o cultivo do sexo sadomasoquista. Há uma cena em Ostia que antecipa seu futuro sacrifício, em que PPP tenta surrar um amante: “Porque o direito de chicotear e de ser chicoteado não está inscrito na sociedade de abundância. Porque se você me ama, deve aceitar tudo de mim. Eu lhe ensinarei que é o apocalipse que acaba de começar.” Mas se arrepende e se auto flagela até sangrar com a fivela do cinto.⁵

11. Muito me consolava saber que o grande Pasolini não foi unanimidade em vida, às vezes até com pouca expressão nacional – tanto à direita quanto à esquerda. Não se poupou da crise do pensamento marxista. Verteu-a com sarcasmo em *Gaviões e Passarinhos* (1966), no qual propositalmente trabalhou com Totò e Ninetto, dois atores anti ideológicos mas com graça popular, para assim zombar do marxista ortodoxo, figurado numa gralha falante, que acaba ensopada num caldeirão de jantar. Eu tive diferentes níveis de embate com as esquerdas, ao apontar sua intolerância e dogmatismo, mas não deixei de ser vítima freqüente da censura da direita (institucionalizada ou não), que me considerava obsceno, inconveniente, daninho. De mim se poderia dizer o que um psiquiatra comentou num laudo sobre Pasolini: sofremos de “tendência coprolálica” – aquele impulso mórbido de proferir obscenidades, e disso me acusaram explicitamente em

5. *Pela mão do Anjo*, de Dominique Fernandez, Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 1985, p. 461.

meu filme *Orgia*.⁶ Muito mais do que eu, PPP sofreu uma avalanche de perseguições na Itália e fora da Itália, através de inúmeros processos judiciais que amargaram sua vida. Ele foi atormentado especialmente pela proibição da Trilogia da Felicidade nos Estados Unidos, em mais de uma circunstância. Por outro lado, eu me espelhava nesse Pasolini que era escritor ficcional e ensaísta, mas também poeta, dramaturgo, articulista, pintor e cineasta, sem pejo nem culpa enquanto autor multimídia. Tratava-se de outro aspecto que me soava consolador. Não há nenhuma pretensão desmesurada em expressar-se através de várias linguagens. Consolo-me contra o eventual descaso por parte de críticos que não me levam a sério porque, além de homossexual (que eles consideram pejorativamente “militante”, proselitista), eu também não me concentro numa única linguagem. Me encanta essa liberdade.

12. Quando escrevi *Seis balas num buraco só*, um estudo multidisciplinar sobre a crise do masculino, eu me deparei com dois artigos de Glauber Rocha sobre Pasolini que me fizeram entender melhor tanto GR quanto PPP. Inseri no livro um capítulo sobre Glauber, para analisar um aspecto nunca lembrado de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: a projeção dos conflitos glauberianos frente à homossexualidade masculina. Em vários de seus escritos ele fez menção aos seus próprios conflitos homossexuais. Alguns artigos (ferozes) apresentam Glauber atacando a prática sexual entre homens, segundo ele responsável pela decadência da cultura grega clássica já que, em suas palavras, “a sexualidade anal destrói o Ego”.⁷ Em pelo menos dois artigos, Glauber aborda a vida homossexual de PPP e tenta decifrar, de maneira ambígua, a ambiguidade da

6. Para conferir fac símile de carta da Censura Federal condenando as obscenidades de *Orgia*, ver página de rosto do catálogo *Cinema Marginal Brasileiro: filmes produzidos nos anos 60 e 70*, organização de Eugenio Puppo, Heco Produções, São Paulo, 2ª edição, 2004.

7. Apud *Seis balas num buraco só: a crise do masculino*, de João Silvério Trevisan, Ed. Record, 1998; o capítulo em questão chama-se “Amor de macho”, de Glauber Rocha, publicado em *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 11/dez. 1975

personalidade de Pasolini. Ao mesmo tempo que o critica, o ilumina. Ambos tinham se conhecido pessoalmente e manifestavam admiração mútua. Glauber o louva, mas o acusa de fascista, ao criticar sua homossexualidade como “um mecanismo de fetiche, um misticismo” que o levou “à autopunição edipiana e cristã”. Cito o trecho do meu livro: “*Num intrincado vaivém de atração/repulsa ao Pasolini homossexual, Glauber acusa-o de não gostar das mulheres, de ser incapaz de amor, por se interessar apenas pela perversão, quando explora os pobres rapazes da periferia de Roma. (...) Ao final, elogia seu último filme Salò (1975) como uma obra-prima, sobretudo porque nele Pasolini assume seu fascismo, para em seguida deixar-se morrer num ritual fascista. Com isso, diz Glauber, Pasolini se torna um mito contemporâneo.*”⁸ Nessa análise contundente, escrita com paixão ambivalente, Glauber toma Pasolini como espelho em que projeta os demônios de sua própria homossexualidade.

13. Entre meus trocentos projetos nunca realizados, há uma peça de teatro de meados dos anos 90: *Tempos de Elvira Madigan*. Um jovem homossexual moribundo tem delírios em que se defronta com os fantasmas de Pasolini e Glauber, em meio a uma multidão de outros fantasmas que passeiam pela cena como endemoniados – Madame Satã, Carmen Miranda, James Dean, Rimbaud, figuras icônicas de um certo panteão guei. É uma cena desvairada. Pasolini aparece de branco, Glauber de preto. Ambos discutem. A seguir eles intercambiam as cores. Pasolini de preto aparece ativo, cruel, guerreiro, exibindo toda a sua crença herética ao inverter o jogo da modernidade que se julga dona da verdade. Na cena, faço referência a vários de seus artigos que escandalizaram boa parte da intelectualidade de então. PPP critica o aborto (“o feto é absoluto e jubiloso”⁹), o cataclisma dos vagalumes na Itá-

8. Cf. *Seis balas num buraco só*, obra citada; consultar capítulo: “O Caso Deus e o Diabo na Terra do Sol”

9. *Escritos Póstumos*, obra citada, p. 131.

lia e a esquerda burra, que ele definia como “fascismo de esquerda”. Citando uma das suas mais polêmicas guinadas, meu Pasolini repudia os estudantes pequeno burgueses de maio de 68, confrontando-os com os jovens das forças policiais, para lembrar que, se falamos em povo, o povo são esses desempregados das periferias e do campos que só encontraram trabalho na polícia. Pasolini em cena celebra a perversão, o sado masoquismo e a prática do *golden shower* com rapazes viris.

Os Adendos que se seguem indicam aspectos de sua vida que me aproximaram de Pasolini, até a fraternidade já mencionada.

a) **O sagrado e o libertário:** Tanto quanto eu, PPP era um faminto do amor heterodoxo. Nos anos críticos do pós guerra, ele percorria os campos gélidos do Friuli procurando o amor dos rapazes – tal como relata em seu romance *Amado meu*. Nesse mesmo movimento de busca amorosa, eu passei uma adolescência solitária, debatendo-me em meio a paixões torturantes por colegas do seminário, pelos quais experimentava um quase êxtase erótico. Essa experiência consta no meu romance *Em Nome do Desejo*. Pasolini foi expulso do Partido Comunista Italiano após a acusação de ter feito sexo com rapazes menores de idade, o que o incitou, mais tarde, a romper com a ortodoxia do PC. Após dez anos de seminário, eu deixei a igreja católica, “expulso” pela impossibilidade de me enquadrar em seus parâmetros, inclusive pela minha homossexualidade. E foi através desse aprendizado purgativo que se agudizaram minha percepção e repúdio às posturas dogmáticas, venham de onde vierem. PPP dedicou seu *Il Vangelo* ao papa João XXIII e recebeu por esse filme o prêmio do OCIC (Organização Católica Internacional de Cinema), o mais distinguido grupo religioso de cinema, presente nos principais festivais cinematográficos. Aconteceu aí um diálogo de duas grandezas fraternais: entre o respeito do marxista Pier Paolo Pasolini pelo lado arcaico da fé católica (que a modernidade do Concílio Ecumênico de João XXIII resgatava) e o ecumenis-

mo da igreja conciliar que buscava encontrar-se com os tempos modernos (movimento depois massacrado por João Paulo II e Benedito XVI). Pasolini resgatou o sagrado como forma de contestação à sociedade pós industrial. O seu era um sagrado libertário, semelhante ao processo vivido por mim. Sou fruto desse mesmo Concílio Ecumênico que, ao modernizar a igreja, mudou a metodologia pedagógica no seminário, relativizou as relações com a autoridade e escancarou as contradições da doutrina católica. Foi assim que me tornei um homem cheio de perguntas sem resposta sobre Deus, preferindo dialogar com o sagrado da experiência humana mais profunda e tão incerta. O afastamento das religiões institucionalizadas me levou a praticar a crítica aos autoritarismos de toda ordem. Por caminhos tortuosos, acabei tendo o primeiro contato com as idéias anarquistas através de Paulo Emílio Salles Gomes, cuja biblioteca eu e Carlão Reichenbach fomos conhecer, atrás de informações sobre Jean Vigo. Fascinado pelos ideais libertários, a partir daí busquei aproximação com grupos e propostas anarquistas, o que me levou à defesa apaixonada da autonomia do indivíduo e a reivindicar a ação direta em vários níveis políticos – num quadro de esperança possível, mas também de inconformismo. (Há sinais desse percurso em *Orgia*, mas também no roteiro *Demônios da Revolta*, à espera de produtor, em que abordo a paixão entre o pensador anarquista Bakunin e o jovem terrorista Netchaiev, transpostos para as jornadas de junho de 2013.)

b) **Um outro cinema:** PPP era fascinado pelo que chamou de “cinema de poesia”, em contraposição ao “cinema de prosa”. Como ele escreveu certa vez: “*Há coisas que se vivem, somente; ou então, se insistimos em dizê-las, melhor seria fazê-lo em poesia.*”¹⁰ Em seus filmes, Pasolini promoveu um resgate radical do olhar neo realista, preferindo os primórdios de *La terra trema*, de Visconti. Não apenas por buscar locações periféricas, mas pelo uso iluminado

10. Cf. *As últimas palavras do herege: entrevistas com Jean Duflot*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983, p. 9.

de atores amadores, ou atores espontâneos como Ninetto, Franco Citti e Totò – e este comediante popular me parece o ápice da intenção heterodoxa de PPP em impregnar de poesia a baixa cultura, até borrar limites. A esses elementos, Pasolini adicionou justamente a subversão daquilo que seria um “cinema de poesia”, tema abordado num famoso ensaio de 1965. Trata-se do cinema tornado “linguagem em si própria”, ao se libertar da função narrativa obrigatória e se conformar como estilo puro. Em outras palavras, a poesia do cinema busca a primazia da expressão. Ainda quando a narrativa se impõe, por baixo dela corre uma “pseudo narrativa escrita na língua da poesia”, em que o verdadeiro protagonismo é de uma estilística sem pudor de romper regras.¹¹ Pasolini menciona, entre os modernos, Antonioni e Godard. Eu, por minha vez, cultivo o fascínio por um “cinema de poesia” cujo compromisso expressivo assinala a necessidade de um olhar radical à realidade, ao ponto de transfigurá-la poeticamente. Minha vida e minha obra dialogam com muitos autores desse “cinema de poesia”. Entre eles, incluo pelo menos dois criadores icônicos. Trata-se de Robert Bresson, um dos meus grandes amores cinematográficos, que me ensinou a poesia dos atores tomados como espécie de marionetes anti realistas, para se integrarem à sua “escritura cinematográfica” e, assim como a máscara que representa o divino, permitirem a sua aproximação ao sagrado. Incluo ainda Andrei Tarkovsky, autor em permanente exílio, que criou uma obra de muitas dissidências, quando se deixou atrair pelos abismos do sagrado e emitiu um olhar de profunda compaixão pelo humano. Ambos são, como Pier Paolo Pasolini, autores heréticos e, de algum modo, desviantes em seu tempo. Esse é o seu mundo, esse é o meu mundo.

São Paulo, setembro de 2014

11. Ver *Empirismo herético*, de Pier Paolo Pasolini, Assírio & Alvim, Lisboa, 1982, p. 137 e ss.; e também *Diálogo com Pier Paolo Pasolini: Escritos (1957-1984)*, de Pier Paolo Pasolini e outros, Instituto Italiano de Cultura e Nova Stella Editorial, São Paulo, 1986, p. 103 e ss.



Pasolini e a Corrupção dos Sentidos

Hilton Lacerda

A primeira vez que vi Pasolini foi em um momento improvável, mas possível. Na semana santa - quase certo - de 1977, um canal de televisão exibiu, pelas comemorações católicas daquele ano, *O Evangelho Segundo São Mateus (1964)*. A coisa que mais lembro de minha percepção à época, foi o incomodo com aquelas imagens, com os personagens pobres, tortos e tácteis. Crianças, apóstolos, romanos, fariseus... E o Cristo, que lembrava os vizinhos bonitos que circulavam no universo suburbano ao qual eu pertencia. “Bonitos para o subúrbio brasileiro, não para o cinema”, pensava. Não para Cristo. Minha irmã o achou parecido com Serginho, um amigo de longa data que morava perto da casa de minha avó, no Recife. Eu tinha doze anos e tudo incomodava.

A família sentada em frente a uma televisão ABC, A Voz de Ouro (já velha), não estava deslumbrada com o espetáculo, mas cumprindo uma enfadonha missão cristã. Não existia atenção, nem tensão: dever realizado entre conversas indiferentes. Aquilo parecia impossível, mas era provável. Mas algo bastante poderoso aconteceu naquele momento. Uma espécie de mal-estar se instalou aqui, bem dentro do meu olho. E logo eu, um proto-atéu diante do sagrado.

Voltei a me encontrar com Pier Paolo Pasolini algum tempo depois, no ano de 1981, em um cineteatro, também no Recife. Mas aí eu era outro. Estava na casa dos dezesseis anos e já sabia bastante sobre ele. Nesse momento, não apenas o olhar, mas o corpo começou uma longa jornada para dentro da compreensão das coisas que habitavam meu universo. Esse segundo encontro foi em ambiente diferente: eu diante de uma tela de cinema e nela o fausto mundo de um teorema sendo posto em prática. Ali não estavam a família, os vizinhos do subúrbio, as irmãs, as avós ou tias. Ali estava eu, para acertar as contas com minhas insubordinações. Estava com o coração transbordante de uma incredulidade tropical, sem a cordialidade esperada. E com a imaginação inflamada pelos códigos do mundo e os impulsos do desejo. E, mais uma vez, o incômodo, que agora vazava dos olhos e tomava os membros.

Entre os dois momentos, meu mundo girou muito rapidamente. Me lançava constantemente num vendaval de apostas. Aloprava a imaginação licita e ilícitamente. Ponderava pelos excessos. Embriagava-me de mim mesmo, aquela altu-

ra. Uma saudável arrogância hidratava meus sentidos. E quando me deparo com *Teorema* (1968), algo é puxado sob meus pés. E mais uma vez, lá estou eu, descontrolado a rever conceitos. Mas, naquele momento, a sensação foi de profanação. Tentei construir uma ponte entre os dois filmes. Percebia repetições de códigos que muito me interessaram. De um lado a especulação e do outro a equação. De um lado o anjo do bem com o discurso esbravejante, cortante, político (Cristo). No outro o anjo do mau, com a espada da sedução em punho (o inominável).

No *Evangelho...* o discurso político na boca de um Cristo às portas da contra-cultura. Em *Teorema*, o intruso fragmentando o universo burguês estabelecido diante de uma possível crise do capital. Narrativas destoantes e conflituosas, mas complementares. Pasolini, em corpo, como contradição. O cristão marxista em busca do elo perdido entre o homem (tese), a fé (antítese) e o novo (síntese). Corpo e alma dilacerados. Essa a minha liga. E nessa ponte, nem tão larga, um ciclo se fechou, dando conta da subversão do olhar. A corrupção dos sentidos. A chance de enxergar mais daquilo que não estava visível. E uma possibilidade bastante interessante com o cinema: transformação. E aí uma das arenas de minha má educação; do corpo como templo e linguagem. A imagem que ia além de sua função icônica, contaminando coisas essenciais e que pareciam morar no reino da abstração. Um cinema complô, de corrupção. De perversão.

A maratona da formação não foi pautada por esses encontros com Pasolini, mas é uma das bases mais instigantes com as quais me deparei. Minhas fontes foram múltiplas e me empurraram adiante. Não estava em busca de respostas, mas acumulando dúvidas. Alguns cineastas já faziam parte desse percurso. Citá-los seria realizar uma lista longa, enfadonha, injusta e desnecessária, mas as bordas sempre me interessaram. E, apesar de algumas críticas bastante ácidas, acredito que Glauber Rocha definiu Pasolini de maneira muito apropriada: “De poeta da velha ordem que passa a profeta da revolução”.

Voltar a Pasolini atualmente é deixar-se contaminar por esse abismo de humanidade, de mergulhar em um cinema que tem muito a dizer, devolvendo a essa arte a aura inventiva e corajosa do olhar transgressor do mundo periférico. É livrar-se da astúcia da covardia, que massacra a poesia e o pensamento sob os severos golpes da ordem estabelecida. Voltar a ele é deixar um mal-estar se instalar outra vez, ali, bem dentro de nossos olhos e depois deducá-lo. É habitar nas pequenas ilhas de intranquilidade que a arte nos proporciona.

Meu último encontro com o cinema de Pasolini foi em uma quarta-feira de cinzas, no cine Moderno, Recife. Estréia de *Saló, ou Cento e Vinte Dias de Sodoma* (1975), depois de anos proibido pela censura brasileira. Mas nunca o perdia de vista. E isso é curioso porque, quando do encontro inicial, Pasolini já estava morto. Assassinado. E seu espírito, seja com o discurso esbravejante, cortante, político, ou com a espada da sedução, não parava de nos assombrar. Poderia ter sido diferente no derradeiro enfrentamento. Mas não foi. O incômodo continuava e fechou um círculo que nunca para de se reinventar.

São Paulo, setembro de 2014

Nem todos os caminhos conduzem à *Salò*.

“Como vês estamos no fosso das serpentes. Os casos são infinitos e sempre ambíguos. Não é fácil ajudar-te na tua luta de complexado e fraco contra todos os outros, fortes enquanto exemplares campeões da maioria. Todavia, eu procurarei te ajudar, mesmo se o caminho que te indicar for o mais difícil.”

(PASOLINI, 1999: 586)

Há vários caminhos que nos prometem conduzir à *Salò*, mas nem todos nos levam ao nosso destino, sobretudo, aqueles que se mostram mais imediatos. É aconselhável evitá-los. Os atalhos são muitos e tantas são as informações disponíveis sobre seu autor que corremos o sério risco de nos perdermos em lugares comuns, visões estereotipadas, preconceitos, detalhes biográficos, com grande ou nenhuma relevância, e até mesmo o risco de naufragarmos diante de uma obra tão extensa, correspondências e uma enormidade de entrevistas, que construíram um imaginário sobre Pasolini, que tanto pode contribuir para mais nos aproximarmos de seu pensamento, quanto para nos afastarmos definitivamente.

Afinal, trata-se de um fascinante personagem, que construiu para si uma imagem pública que, aos afoitos e desavisados, pode atrair mais do que sua obra, tornando complexa a tarefa do pesquisador que tenta escapar de um preguiçoso, e ainda presente, senso comum que persiste em ler seus filmes sob a luz de falsos moralismos, tal como aqueles que se escandalizaram com a vida sexual do professor e poeta friulano, preferindo expulsá-lo do PCI por “indignidade moral” em 26 de outubro de 1949.

Mas é certo que o Brasil de 2014 está bem distante da cidadezinha de Casarsa do final da década de 1940, só não sei se diferimos muito dos italianos que em 02 de novembro de 1975, preferiram não ver o que aquele corpo esfacelado encontrado no balneário de Ostia poderia revelar, nem tampouco aquilo que o filme teria ainda por escandalizar. O problema talvez esteja no incômodo que o filme provoca e o escândalo evocado pelas reverberações que esse estúpido assassinato ofusca.

O episódio ocorrido num domingo de finados, obviamente, interferiu não apenas na primeira exibição de *Salò*, realizada vinte dias depois no Festival de Cinema de Paris, como até hoje tem suas ressonâncias para quem assiste tendo a mínima

noção do que a mídia noticiou sobre o encontro de Pasolini com um garoto de programa num balneário 3 km distante de Roma. Há nos extras da edição francesa do DVD de *Salò* um depoimento da atriz francesa Hélène Surgère (1928) que se recorda da dificuldade que havia em falar sobre o filme, na época de seu lançamento, quando todos só faziam perguntas sobre a morte do diretor. E o pior, toda uma refinada discussão acerca do poder, do conformismo e da sexualidade foi reduzida à superficialidade de uma vida considerada imoral ou suicida.

Passados quase quarenta anos, seu pretense assassino virou celebridade na terra de Dante e já declarou que nada, ou muito pouco, teria a ver com aquele homicídio até hoje não esclarecido. E nem se sabe se a Itália terá ainda a capacidade e honestidade suficiente para revolver o passado em busca de quantos mais foram os envolvidos. Quem quer que o tenha matado possuía a licença devida para fazê-lo como reiterou sua amiga e atriz Laura Betti em um depoimento ao cineasta holandês Philo Bregstein:

A história de Pasolini compreende 33 processos ao longo de sua vida por diferentes acusações de obscenidade, perversão e vilipêndio à religião. Processos aos quais sempre foi absolvido. Porque, de fato, Pasolini sempre fora inocente. Mas de que modo vinham essas absolvições? Para Pier Paolo significava a sua inocência. Mas para a mídia, não. Porque a justiça reagia como a imprensa e explicava que, mesmo inocente, era pervertido, homossexual e, sobretudo, uma ameaça à ordem pública estabelecida, etc. etc. Pier Paolo era um homem político extremamente empenhado e arriscado [...] Havia a permissão para matar Pasolini. A permissão para matá-lo havia sido dada.¹

Talvez assim tenhamos um pouco da dimensão do significado de sua morte antes da estreia de *Salò*. São informações que estão constantemente sendo reatualizadas e ainda são associadas à recepção do filme. Como se ao assisti-lo, o espectador pudesse entender o que ocorreu com Pasolini. Como se a pulsão de morte aliada ao sexo exposta na tela estivesse conectada à morte provocada por um excesso, um ato desmedido de uma figura pública.

Mas será que já conseguimos ter algum distanciamento crítico para ver o que o filme nos mostra? Parece que sim. Aos poucos *Salò* passou a ser reconhecida como a obra melhor de Pasolini, enquanto outros ainda preferem não vê-la por tudo o que já se ouviu a respeito. O que não se coloca em jogo é aquilo que ouviu, se isso diz respeito ao filme ou a vida particular de seu autor.

E quanto a sua recepção no Brasil? É certo que houve, e ainda persiste, um embaralhamento, ao qual temos que considerar alguns fatores políticos que acabaram por prejudicar e interferir na nossa recepção, enquanto há outros que nos aproximam muito do conservadorismo italiano, afinadíssimos num mesmo diapasão com o discurso de setores que assumiam sua posição de direita, quanto aos que se anunciavam como a melhor opção à esquerda, e até então se valiam de um pretense antagonismo, para diluir uma incômoda crítica de refinado apuro artístico e intelectual, desqualificando Pasolini e reacendendo a fogueira moralista e reacionária que sempre foi muito prática para espalhar a fumaça da carne de seus hereges em praças públicas.

Da nossa especificidade, temos que considerar o momento histórico e os danos causados pelo longo período do poder militar que aqui se instaurou em abril de 1964, mesmo ano de estreia de “*Evangelho Segundo S. Mateus*”. Quando Pasolini morreu em 1975, estávamos ainda enterrando nossos mortos, nos primeiros anos do governo de Geisel, estarecidos com tudo do mais indescritível

que vivemos nos anos anteriores, sem qualquer luz possível no fim do enorme túnel que entramos desde o fatídico 13 de dezembro de 1968. Impossibilitados de ver e conhecer a natureza das coisas. Mas ouvíamos falar. Da nossa gigantesca caverna víamos as sombras daqueles que contestavam noutros mundos. Alguns viajavam e mandavam notícias, impressas e circulantes em jornais, colunas culturais e tudo aquilo que era possível para se saber das coisas. E assim líamos e nos achávamos informados. Mas ainda isolados, reféns de notícias, onde sempre os escândalos chegam mais rápido, seguidos dos julgamentos e das opiniões formadas. Antes de ver os três filmes que compõem a *Trilogia da Vida e Salò*, já tínhamos lido no jornal Folha de São Paulo, do dia 03 de novembro de 1975, que:

o destacado intelectual italiano, Pier Paolo Pasolini, famoso por seus filmes e suas obras literárias em prosa e verso foi encontrado morto ontem perto de Roma, vítima aparente da violência terrível que suas obras com frequência descreveram e condenaram.

Sendo ao mesmo tempo informados sobre uma morte inesperada, covarde e violenta que poderia ter algo a ver com uma obra, vastíssima, ainda naqueles tempos bastante desconhecida, e mal compreendida, por estas terras. Cujo teor de provocação e escândalo foi elaborado em sentido inverso daqueles que a entendiam apenas relacionando à sua vida pessoal. Mas disso nada poderíamos saber ou ver com os próprios olhos.

Portanto, se os italianos ainda não tinham visto *Salò* e nem tinham conhecimento que o poeta de *Cenere di Gramsci* havia abjurado a *Trilogia da Vida*, considerando que a abjuração só seria conhecida, postumamente, através do jornal *Corriere della Sera*², nós nem mesmo sabíamos

do que Pasolini pretendia mostrar com *Decameron*, *Contos de Canterbury* e *As mil e uma Noites*, considerando que estes filmes lançados na Itália, respectivamente, em 1971, 1972 e 1974 só seriam exibidos no Brasil, praticamente um depois do outro no ano de 1981, juntamente com as primeiras exibições de *Salò*. A Folha de São Paulo registrou a estreia nacional do primeiro filme, associando sempre o escândalo e a polêmica em torno ao seu autor, assim como um curioso pacote de outros censurados, que estavam sendo, pouco a pouco, liberados pelo órgão de Censura Federal.

Mas o principal lançamento da semana é mesmo o “*Decameron*”, de Pier Paolo Pasolini, realizado em 1972 e só liberado recentemente pelo Conselho de Censura brasileiro. Não na íntegra, com certeza, mas liberado e lançado no mercado, o que já é algum indício de abertura também na área cinematográfica, embora muitos outros filmes continuem na fila – “O Império dos Sentidos”, por exemplo – à espera de que haja unanimidade para sua liberação. Pasolini já morreu, mas o seu “*Decameron*” – como todas as outras obras de sua polêmica filmografia – vai ser mais uma fonte de polêmica.

A matéria do dia 01 de setembro de 1980, ainda cita os problemas que o filme “*Dona Flor e seus dois maridos*” enfrentava com a censura além uma referência ao filme “*A tara das cocotas*” que estava em cartaz. Isso já evidencia a construção de um certo imaginário, reunindo filmes, que mais tarde compreenderíamos, nada tinham em comum, apenas o mesmo fato de terem sido censurados, uns por razões políticas, outros, em sua grande maioria, por razões morais. Mas todos aguardados ansiosamente como demonstra uma reportagem da Revista Manchete de 12 de janeiro de 1980.

1. Depoimento para o documentário *Whoever Says the Truth Shall Die*, produzido em 1981.

2. *A Abiura dalla Trilogia della Vita* foi escrita em 15 de junho de 1975, um mês depois de terminadas as filmagens de *Salò*, e só foi publicada uma semana após

a morte de Pasolini.

O Clima de abertura (lenta e gradual como se dizia em 78) possibilitou a exibição (frustrante) de um *Casanova* de Fellini, o maniqueísta *1900* de Bertolucci ou o abominável *Salon Kitty* de Tinto Brass. Por outro lado, quase aos 45 minutos do segundo tempo dos anos 70, o brasileiro conseguiu ver alguns filmes realmente importantes como *O último tango em Paris*, do mesmo Bertolucci, ou *O Porteiro da Noite*. Mas, depois do brasileiro, o cinema europeu foi o que mais sofreu na tesoura nacional. Só Pier Paolo Pasolini teve um pacote de seus filmes proibidos – de *Decameron* a *Salò* – enquanto continua um tanto obscuro o destino de filmes como *Sacco e Vanzetti*, *Mimi*, *o metalúrgico*, *a Classe operária vai para o paraíso* – exibidos normalmente durante algum tempo, logo depois retirados de circulação e sumariamente proibidos.

Alguns até, quando liberados, foram exibidos com bolas pretas sobrepostas à película na tentativa, muitas vezes frustradas, de esconder a nudez frontal de atores e atrizes. Como se isso fosse o objeto de maior transgressão. Como considerar que a maior provocação de Stanley Kubrick se fizesse notar na nudez de seus atores e atrizes em *Laranja Mecânica* (1971)? Tempos de ditadura militar, tendo que conviver e reprimir tudo aquilo que as revoluções comportamentais do final dos anos 1960 lutavam para desestabilizar. Tempos onde o cinema brasileiro tentava sobreviver na ausência de nossos melhores cinemanovistas, quando as televisões prosperavam, alcançando 100% de audiência com suas telenovelas³ e alguns buscavam soluções em filmes de baixo orçamento e forte apelo sexual, como as pornochanchadas que viviam seu apogeu.

O cenário tornava-se ainda mais complexo quando anunciava-se os filmes pornôs, que mais tarde ocupariam

as salas especiais, inauguradas com a esperada estreia de “*O Império dos Sentidos*”⁴. Portanto, nesse dissimilar conjunto encontrávamos filmes com distintas intenções de produção e relação com o mercado, agrupados em um mesmo bloco monolítico, que tutelava e alimentava uma expectativa cada vez maior. Ao público caberia conferir a qualidade e os objetivos mais evidentes de cada produção celebrada pela mídia por sua dose de ousadia, malícia ou autêntica contestação. Tudo em um mesmo pacote, num mesmo período de três anos, do qual constavam também produções como: *Emanuelle* (1974)⁵, *Calígula* (1979)⁶ e *Garganta Profunda* (1972) que celebrariam uma promissora arrecadação e escândalo promocional naqueles tempos de liberdade anunciada.

Os brasileiros já não precisam procurar no exterior por filmes pornográficos, nem precisam recorrer aos quartos de motéis. A partir de hoje o filme “Garganta Profunda” (*Deep Throat*) começa a ser exibido (...) prometendo aos espectadores tudo o que eles pedem de cinema com sexo explícito.

Ao repararmos nessa nota publicada na Folha em 28 de maio de 1983 vamos perceber um tempo curtíssimo em que tudo aquilo que estava proibido, foi pouco a pouco sendo liberado com grande destaque, vastíssima ambiguidade e menor clareza em torno ao conceito de transgressão.

Se “*O Império dos Sentidos*” havia sido liberado em 1980 e *Os Contos de Canterbury* e *As Mil e uma Noites*, exibidos só no ano seguinte, respectivamente, em 23 de

4. O filme foi finalmente liberado para ser exibido em “salas especiais” em setembro de 1980, praticamente um ano antes da *Trilogia da Vida* e das sessões de *Salò* no MASP.

5. O filme *Emanuelle* foi liberado pelo Ministro da Justiça Ibrahim Abi Akel com 3 cortes em março de 1980.

6. O filme *Calígula* foi exibido no Brasil a partir de outubro de 1982.

julho e em 10 de dezembro de 1981, o que se poderia esperar de *Salò*? Concebido depois e como contraposição à *Trilogia*, mas exibido contemporaneamente, com a mesma ansiedade e euforia de se conhecer as “perversões” de mais um “polêmico” realizador. O que a maioria não percebeu é que Pasolini dificilmente iria dar aos espectadores “tudo o que eles pedem de cinema com sexo explícito”, dessa forma, tanto a frustração como a repulsa não seria tarefa difícil de imaginar, principalmente, ao lermos a matéria do *Ilustrada*, que anunciava as esperadas sessões promovidas graças aos esforços da 5ª Mostra de São Paulo, do dia 20 de outubro de 1981.

A grande atração da 5ª Mostra Internacional de Cinema do MASP é a exibição, hoje, em duas sessões, da última e mais escandalosa obra de Pier Paolo Pasolini, *Salò, os 120 dias de Sodoma*, (...) último filme de Pasolini e seu testamento-suicida, baseado em Sade, mas não Sadiano, que foi liberado especialmente para a exibição na 5ª Mostra Internacional de Cinema pelo Conselho Superior de Censura.

Vale ressaltar a expressão “testamento-suicida” e ainda “baseado em Sade, mas não Sadiano”, complicando ainda mais ou facilitando as distorções e propiciando o efeito esperado do filme maldito, como se constata no relato publicado no dia 27 do mesmo mês, sempre no *Ilustrada*.

O último filme de Pier Paolo Pasolini, *Salò, os 120 dias de Sodoma*, fez muita gente sair do cinema no meio da projeção, para vomitar nos banheiros do MASP, particularmente na sequência do banquete escatológico (...). No MASP houve quem desse gargalhadas nas cenas de sexo explícito, sadismo e escatologia.

A liberação desses filmes, que tanto tempo restaram sob o crivo da proibição, aliadas a outras obras de grande,

pouca ou nenhuma qualidade, mas de forte apelo sexual, alimentava uma crítica pouco informada e, visivelmente, despreparada para melhor contextualizar o espectador. Os dois lados, que deveriam ocupar posições distintas ao se deparar com a ousadia e a possível transgressão estética ou moral adotadas por seus autores, se irmanavam num mesmo conservadorismo. A crítica da *Folha*, publicada no dia 10 de dezembro de 1981, destinada ao último filme da *trilogia*, liberado para ser exibido dois meses depois das sessões no MASP foi categórica em desqualificar os méritos de qualquer investigação artística do diretor italiano, inclusive sua premiação.

As Mil e uma Noites, que conseguiu o prêmio do júri em Cannes, em 1974, e que nos chega, por obra e graça da censura, com sete anos de atraso. Pasolini, desta vez, não conseguiu ser o realizador espirituoso, livre e alegre de *Decameron*, e sua obra é uma miscelânea que se arrasta por duas horas e meia sem que o espectador tenha a sorte de ver personagens com o mesmo sarcasmo e a mesma malícia, como os que Pasolini sarrupiu dos contos eróticos de Boccaccio e até mesmo de Chaucer. Resultado: o filme é cansativo, pesado e sem graça.

Como se não bastasse o conteúdo publicado nos jornais e revistas de grande circulação, outros, considerados mais à esquerda, como *O Pasquim*, reforçavam o mesmo discurso, que alguns representantes da direita mais conservadora não teriam a coragem de assinar e publicar. É, no mínimo, constrangedor, analisar a edição de nº 332 de 07 a 13/11/1975, publicada cinco dias após o assassinato de Pasolini. Já na capa, a manchete anunciava: “*Tudo sobre a morte de Pasolini*” com a imagem de um corpo masculino de costas. E na página 7 encontramos uma espécie de fotonovela:

3. Recorde de público alcançado em 1972 pela telenovela “Selva de Pedra” exibida pela TV Globo

Pasquim-Novela Apresenta

Noites de Sodoma

(as primeiras imagens, em poucos quadros, mostram dois homens sentados num banco, com os balões travando o seguinte diálogo)

- E qual dos meus filmes cê gostou mais, meu filho?
- Num gostei de nenhum, não sinhô.
- Mas nem mesmo do Édipo? Onde abordei a tragédia de forma insólita e reveladora?
- Não, sinhô. Só vejo filme do Maciste.
- Nem mesmo “Teorema” com seu hermetismo neo-marxista-cristão?
- Não, sinhô. Sou mais o Steve Reeves.
- E “Medéia” onde analiso a tragédia como uma imitação da alma racional do homem?
- Tenho ódio de alma de homem. Meu negócio é corpo de mulher.
- E o que eu fiz com o Bocácio? Com o Chaucer?
- Chega pra lá! O que tu fez com eles é problema teu! Tô noutra!
- Não tem nem uma cena de filme meu que você goste?
- Tem! Tem!
- Qual? Qual?
- Aquela em que o cara faz assim no anormal.
- Morre um cineasta mas não morre a pedofilia.

(última imagem: o 1º homem está segurando um porrete sobre a cabeça do 2º que está caído no chão.)

Até mesmo Glauber, que conheceu e mais de uma vez esteve com Pasolini, chegando até a solicitar um encontro através de Graziella Chiaricossi no período de gravações de *Medea*⁷, ao ser procurado por Alain Bergala para uma

edição especial que o *Cahiers du Cinema* preparava em 1981, que seria dedicada ao cineasta⁸, não escapou de uma declaração desastrosa e muito danosa sobre Pasolini e *Salò*:

Pasolini não gostava verdadeiramente das mulheres. Godard gosta das mulheres mas pensa que elas são sempre putas ou musas românticas. Em Godard há o amor, a paixão, não o sexo; em Pasolini há o contato sexual mas não o amor, não a paixão. Há somente a paixão teórica, o que interessa a Pasolini é o irrisório, é a perversão. (...) em *Salò* ele diz a verdade ao afirmar: “aqui está, sou pervertido, a perversão é o fascismo, gosto dos rituais fascistas, fiz “*Salò*” porque é o teatro dessa perversão e o meu personagem, o meu herói ama os torcionários como eu amo o meu assassino”, e após o filme ele morreu numa aventura de exploração do sexo proletário. Pasolini, intelectual, comunista, revolucionário, moralista, era agente da prostituição, quer dizer que ele pagava aos rapazes, os *ragazzi di vita*, pelo sexo. Ele procurava os pobres, os ignorantes, os analfabetos e tentava seduzi-los como se a perversão fosse uma virtude.

Desnecessário dizer o quanto de irresponsável representou esta declaração. Sobretudo, se pensarmos o quanto Glauber e outros significativos nomes que constituíram o melhor do nosso cinema, poderiam ter contribuído para desfazer ou se contrapor ao que a grande mídia, os militares, seus censores e os representantes da moral e dos bons costumes julgavam, divulgavam e (des) informavam sobre Pasolini e seus filmes. É notório o machismo que sempre prevaleceu na frente e por trás das câmeras no nosso cinema brasileiro. Infelizmente, todas as inovações de conteúdo e linguagem, ainda pouco contribuíram para

julho de 2014.

8. *Pasolini cinéaste – Cahiers du Cinéma (hors serie)*.

mudar a forma como as mulheres foram nele retratadas. Embora, temos muitas tentativas e outras continuam sendo feitas de considerável relevância.⁹ Mas não é necessário um grande conhecimento sobre a obra pasoliniana para se perceber o contrário dessas descuidadas afirmações. Acho que perdemos algo nesse caminho e ainda é tempo de se recuperar. Estudos acadêmicos de grande relevância já foram feitos sobre a obra de Pasolini.¹⁰ O sexo e a relação sadomasoquista que está presente no filme é uma metáfora cruel sobre o poder como o próprio diretor revelou em uma entrevista a um canal da Televisão Suíça Italiana em 29 de abril de 1975.

“O sadomasoquismo é uma categoria eterna do homem. Havia no tempo de Sade, há agora, etc, etc ... Mas não é isso que importa. [...] O verdadeiro significado do sexo, no meu filme é aquele que estava dizendo, que é uma metáfora da relação do poder com quem a ele se submete.” (PASOLINI, 2001, 3013)

Mas isso é algo que nem Roland Barthes compreendeu em uma crítica cuidadosa, mas nem por isso mais acertada sobre o poder que Pasolini pretendia mostrar e provocar em seu último filme. Barthes reagiu ao filme acreditando que o poder em questão era aquele da República fascista de Salò, e não a crítica ao seu próprio tempo. Um poder muito mais corrosivo e destruidor, pois era invisível, como um germe, um vírus letal.

Este poder não é mais o do Vaticano, nem o da democracia cristã e de seus notáveis; não é nem mesmo o do exército ou da polícia, entretanto onipresentes. É um poder que escapa mesmo

9. Basta citar alguns filmes de Ana Carolina, Carla Camurati, Anna Muylaert, Tatá Amaral, Lucia Murat, Helena Solberg, Maria Augusta Ramos, Suzana Amaral, Sandra Werneck e Helena Ignez para pensarmos algum contraponto a uma evidente hegemonia masculina no cinema brasileiro.

10. Ver FABRIS, Mariarosaria **Pasolini interpreta o Brasil, o Brasil interpreta Pasolini** ou o apêndice bibliográfico da mesma autora que consta nesse catálogo.

à grande indústria, na medida em que a transnacionalidade da indústria ‘nacional’ deslocou os verdadeiros centros de decisão tocantes ao desenvolvimento, à produção, aos investimentos... Este poder está na própria totalização dos modelos industriais: é uma espécie de possessão global das mentalidades pela obsessão de produzir, de consumir, e de viver em função disto. É um poder histórico, que tende a massificar os comportamentos (essencialmente a linguagem do comportamento), a normalizar os espíritos simplificando freneticamente todos os códigos, especialmente ‘tecnizando’ a linguagem verbal. O fascismo histórico era um poder grosseiramente fundado sobre a hipérbole, sobre o misticismo e o moralismo, sobre a exploração de um certo número de valores retóricos: o heroísmo, o patriotismo, o familiarismo... O novo fascismo é propriamente uma poderosa abstração, um pragmatismo que canceriza toda a sociedade, um tumor central, majoritário. (PASOLINI, 1983; 160).

Acredito que *Salò* traz uma incômoda e dolorosa atualidade, tanto por aquilo que o filme intencionalmente revela, como pela reação de alguns de seus espectadores, que ainda se recusam a abrir seus próprios olhos.

Bibliografia Utilizada:

BRITO, Flávio. *Salò e o Cinema Impopular* segundo Pier Paolo Pasolini. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 2010.

CUNHA, Wilson. Cinema – Sufoco, protesto e apatia. *Revista Manchete*. 12 de Jan. 1980.

FASSONI, Orlando . Fellini e Pasolini, um golpe na ingenuidade. Folha de São Paulo. 01 de Set. 1980

_____ As lendas de Pasolini sonolentas e sem graça. Folha de São Paulo. 10 de Dez. 1981.

_____ Garganta Profunda, a velha novidade pornográfica. Folha de São Paulo. 31 de Mai. 1983.

FILHO, Antonio Gonçalves . Um dia de Surpresas e desmaios. Folha de São Paulo. 27 de Out. 1981

Glauber Rocha. Lisboa: Catálogo da Cinemateca Portuguesa, 1981.

Império dos Sentidos só para salas especiais. Folha de São Paulo. 12 de Set. 1980

JOUBERT-Laurencin. Hervé. Pasolini:Portrait du poète en cinéaste. Paris: Cahiers du Cinéma, 1995.

No Masp, o último Pasolini. Folha de São Paulo. 20 de Out. 1981

O Cinema perde Pasolini: assassinado. Folha de São Paulo. 3 de Nov. 1975

Pasquim-novela apresenta Noites de Sodoma. *O Pasquim*. n. 332, 7-13 nov. 1975

PASSANNANTI, Erminia. Il corpo & il potere: Saló o le 120 Giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini. UK: Troubador Publishing, 2004.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo eretico**. Italy: Garzanti, 2000.

_____ As últimas palavras do herege. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____ **Saggi sulla politica e sulla società**. Milano: Arnoldo Mondadori, 1999.

_____ **Per il Cinema**. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001.

Timtim por Timtim. Folha de São Paulo. 28 Mai. 1983



LEVANTAMENTO DE ESTUDOS PASOLINIANOS NO BRASIL

ALBANESE, Carolina Massi. Uma apresentação da obra de Pier Paolo Pasolini. *Letras*, Curitiba, n. 30, dez. 1981, p. 17-38.

AMOROSO, Maria Betânia. *A paixão pelo real – Pasolini e a crítica literária*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997 [publicação da tese de Doutorado, *A fulguração do real: Pasolini e a crítica literária* (Universidade de São Paulo, 1995)].

_____. Pasolini crítico literário. *Revista de Italianística*, São Paulo, n. 1, jul. 1993, p. 49-59.

_____. Pasolini e o Brasil: das periferias ao periférico. In: ALBERTAZZI, Sílvia; IMPOSTI, Gabriella; POSSAMAI, Donatella (org.). *Post-scripta: incontri possibili e impossibili tra culture*. Padova: Il Poligrafo, 2005, v. 1, p. 81-92.

_____. Pasolini e a poesia. In: PETERLE, Patricia; DE GASPERI, Silvana (org.). *Itália do pós-guerra em diálogo*. Niterói: Editora Comunidade, 2012, p. 180-192 [publicado também em italiano, sob o título de Pasolini e la poesia. In: PETERLE, Patricia; DE GASPERI, Silvana (org.). *L'Italia del dopoguerra in dialogo*. Niterói: Editora Comunidade, 2012, p. 179-192].

_____. Pasolini e 68: O PCI aos jovens!. *Terceira margem*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 19, ago.-dez. 2008, p. 53-60.

_____. Pasolini e a vanguarda. In: WATAGHIN, Lucia (org.). *Brasil e Itália: vanguardas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, v. 1, p. 191-203.

_____. Pasolini por escrito. *Veredas*, Rio de Janeiro, n. 87, nov. 2003, p. 9-12.

_____. Pasolini: reformulações do mito trágico. In: *Caderno de ensaio 3*. São Paulo: Teatro de Narradores, 2009, p. 47-55.

_____. Pasolini: reformulações do mito trágico. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (org.). *Formas e mediações do trágico moderno – uma leitura do Brasil*. São Paulo: UNIMARCO Editora, 2004, v. 1, p. 81-92.

_____. Um pensamento corsário. *Folha de S. Paulo* (supl. *Mais!*), 12 nov. 1995.

_____. As periferias do mundo: Pasolini e o Brasil. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 1, 2008, p. 79-94.

_____. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ANDRADE, Ana Carolina Negrão Berlim de. Andreuccio da Perugia: uma releitura pasoliniana. In: *Anais do IX Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade: literatura no cinema*. Assis: UNESP, 2009, p. 294-304.

_____. *Trans-formações (a)temporais em “Il Decameron”: de Pasolini a Boccaccio*. Dissertação de Mestrado. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista, 2010.

BAMONTE, Duvaldo. *Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *Arranjos e desarranjos entre filme, espectador e história na filmografia de Pier Paolo Pasolini*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Sófocles, Sêneca e Pasolini. *Aletria*, Belo Horizonte, n. 8, 2001, p. 99-108.

BENTES, Ivana. Kryzto não mora na cruz. *Global Brasil*, Rio de Janeiro, n. 3, ago.-set.-out. 2004, p. 29-31.

_____. O mito e o sagrado em Glauber e Pasolini. *Revista Cultural Vozes*, Petrópolis, n. 3, maio-jun. 1994, p. 13-17 [publicado também em francês, sob o título de La crèche synchrétique: le mythe et le sacré chez Glauber et Pasolini (*Cinéma d'Amérique Latine*, Paris, n. 4, 1996, p.10-13)].

BERNARDINI, Aurora Fornoni. O mortuário na ficção de Pier Paolo Pasolini. *Revista de Italianística*, São Paulo, n. 1, jul. 1993, p. 83-90.

BETELLA, Gabriela Kvacek. A leitura do *Decameron* por Pier Paolo Pasolini. In: *Anais do IX Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade: literatura no cinema*. Assis: UNESP, 2009, p. 356-367.

BEZERRA, João Cícero Teixeira. *A teatralidade e a comicidade na poética de Pasolini: reconstruções/ usos da literatura (“Decamerão”) e do trabalho atorial (Totò de “Gaviões e passarinhos”)*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

BRAYNER, Marlos Guerra. *Pier Paolo Pasolini: uma poética da realidade*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

BRITO, Flávio Costa Pinto de. “Salò” e o cinema impopular segundo *Pier Paolo Pasolini*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 2010.

_____. Salò – ritos de controle e poder no último filme de Pier Paolo Pasolini. In: BARBOSA, Marialva Carlos *et alii* (org.). *Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: comunicação, educação e cultura na era digital*. São Paulo: INTERCOM, 2009, s.p. [recurso eletrônico].

BRUSTOLONI, Gabriele. A paixão recidiva de Pier Paolo Pasolini. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1013, mar. 1986, p. 2-3.

BUAES, Aline Greff. Pasolini contra a injustiça social: a militância nas crônicas jornalísticas publicadas na revista *Vie nuove* entre 1960-1965. *Serafino*, São Paulo, n. 2, dez. 2008, p. 35-43.

_____. *Protegido pelas contradições: coletânea das crônicas jornalísticas de Pier Paolo Pasolini (1960-1965)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009 [tendo concorrido ao “Premio Pasolini 2011”, organizado pelo Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia e pelo Centro Studi Archivio Pier Paolo Pasolini (Bolonha), recebeu “menção especial por unanimidade”].

BUENO, André. As paixões inúteis: poesia e política em Pasolini. *Terceira margem*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 19, ago.-dez. 2008, p. 19-36.

CALHEIROS, Alex. Apresentação (Dossiê Pasolini). *Revista Fevereiro*, São Paulo, n. 7, jul. 2014, s.p. [recurso eletrônico]

_____. Fora do jogo. *Cult – Revista Brasileira de Cultura*, São Paulo, ano 13, n. 152, nov. 2010, p. 40-43.

CAPRARA, Loredana de Stauber. Il friulano di Pasolini: creazione linguistico-letteraria o dialetto?. *Revista de Italianística*, São Paulo, n. 1, jul. 1993, p. 39-48.

CECCHETTO, Fabio. Pasolini ai tropici: presenza e fortuna critica di Pasolini in Brasile. *Studi pasoliniani*, Pisa-Roma, n. 6, 2012, p. 145-161.

CHIARATTI, Matheus. Glauber Rocha e Pasolini: quando o primeiro e o terceiro mundo se confundem no cinema. *Rua – Revista Universitária do Audiovisual*, São Carlos, 15 dez. 2008, s.p. [recurso eletrônico]. Disponível em <http://www.ufsc.br/rua/site> [o site disponibiliza outros artigos sobre a obra de Pasolini].

COMINI, Marcelo. O “*Decamerão*” sob o olhar de Pasolini: uma perspectiva cinematográfica para Boccaccio. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

CRUZ, Jorge Luiz. *Do modo do cinema: a palavra e a imagem*. Tese de Doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2002.

ELDUQUE i Busquets, Albert. *Del hambre al vómito: imágenes del consumo en el cine moderno*. Tese de Doutorado. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2013.

FABRIS, Annateresa. O olhar de Pier Paolo: questões visuais. *Revista de Italianística*, São Paulo, n. 1, jul. 1993, p. 111-122.

_____. Um Pasolini inédito. *Folha de S. Paulo*, 23 set. 1979.

FABRIS, Mariarosaria. O Brasil visto da lua. In: CAPRARA, Loredana de Stauber; MORDENTE, Olga Alejandra (org.). *Brasil-Itália: viajando entre duas culturas–Estereótipos, mitos e realidade*. São Paulo: Editora Lemos, 2002, p. 43-59.

_____. Um corvo no meio do caminho. *O Estado de S. Paulo*, 11 dez. 2005.

_____. A cultura como mediação poética. *Cadernos Entrelivros: literatura italiana*. São Paulo, n. 6, 2008, p. 88-89.

_____. Em nome do pai. *Teorema*, Porto Alegre, n. 1, ago. 2002, p. 5-6.

_____. Um encontro frustrado. *Revista Italiano UERJ*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, 2011, p. 6-16 [recurso eletrônico].

_____. Um escritor sem barreiras. *Cadernos Entrelivros: literatura italiana*. São Paulo, n. 6, 2008, p. 88-90.

_____. A língua como ideologia. *Língua e Literatura*. São Paulo, ano XII, n. 15, 1986, p. 137-146.

_____. A margem da redenção: considerações sobre Accattone. *Revista de Italianística*, São Paulo, n. 1, jul. 1993, p. 91-99.

_____. Pasolini nas pegadas de Shakespeare. In: SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti; SILVA, Agnaldo Rodrigues da (org.). *Diálogo entre literatura e outra artes*. Cáceres: UNEMAT Editora, 2014, p. 171-188 [versão revista de Escrito nas estrelas, artigo publicado em *Tradução em revista*, Rio de Janeiro, n. 14, 2013, p. 75-87 (recurso eletrônico)].

_____. Pasolini no rumo de Brecht. *Sinopse*, São Paulo, jun. 1999, p. 28-29.

_____. Pier Paolo Pasolini: resenhas cinematográficas. In: SOUZA, Gustavo *et alii* (org.). *XIII Estudos de cinema e audiovisual*. 2 v. São Paulo: SOCINE, 2012, v. 1, p. 95-109 [recurso eletrônico].

_____. Pier Paolo Pasolini: rimembranze brasiliane. *Campi immaginabili*, Cosenza, n. 42-43, 2010, p. 352-363.

_____. Réquiem para uma república. In: *Anais do XVIII Encontro Regional de História – O historiador e seu tempo*. Assis: Universidade Estadual de São Paulo, 2006, v. 1, s.p. [cd-rom].

_____. Seguindo pelos rumos de Saló. In: MACHADO JÚNIOR, Rubens *et alii* (org.). *Estudos de cinema SOCINE – ano VIII*. São Paulo: Annablume–SOCINE, 2007, p. 15-22.

_____. O Senhor está vendo, mas Stálin não: representação do embate ideológico no período da guerra fria na Itália. *Significação*, São Paulo, v. 40, n. 40, 2013, p. 111-131 [recurso eletrônico].

_____. A tragédia grega no cinema de Pier Paolo Pasolini. In: CORSEUIL, Anelise Reich *et alii* (org.). *Cinema: lanterna mágica da história e da mitologia*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2009, p. 117-140 [versão ampliada de A tragédia grega no cinema de Pier Paolo Pasolini, texto publicado no *cd-rom Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural – Mundos da imagem: do texto ao visual* (Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2006, v. 1, p. 3193-3201)].

FERREIRA, César Casimiro. *De “Ragazzi di vita” a “Accattone”*: Pier Paolo Pasolini da literatura ao cinema. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

_____. Pasolini e a periferia romana: os dialetos em foco. *CADERNOS Neolatinos*, Rio de Janeiro, n. 7, 2011, p. 1-8.

FERREIRA, Eduardo de Melo. Pasolini e sua semiologia filosófica. *Comunicarte*, Campinas, n. 15, maio 1991, p. 21-33.

FONSECA, João Barreto da. Pasolini e a revolução do estranho. In: AMARAL, Sérgio da Fonseca (org.). *Modernidades e pós-modernidades: perspectivas contemporâneas da teoria literária*. Vitória: Floricultura-Mestrado em Estudos Literários, 2002, p. 164-171.

GARCIA, Wilton. A abjuração de Pier Paolo Pasolini. In: [RAMOS, Fernão Pessoa (org).] *Estudos de cinema SOCINE II e III*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 159-167.

GIL, Alexandre Vasileuskas. *A revolta da carne: corpo e subjetividade nas trilógicas de Pasolini e Romero*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

GOMES, Mariana Andrade. Indústria cultural e alienação, engajamento político e carnavalização na *Trilogia della vita*, de Pier Paolo Pasolini. In: BARBOSA, Marialva Carlos *et alii* (org.). *Anais do XX-*

XIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: quem tem medo da pesquisa empírica?. São Paulo: INTERCOM, 2011, s.p. [recurso eletrônico].

_____. *A trilogia do riso: riso, transgressão e política na “Trilogia della vita” de Pier Paolo Pasolini*. Dissertação de Mestrado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2013.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Épico de Pasolini perde o lirismo. *O Estado de S. Paulo*, 16 maio 2010.

_____. *A palavra naufraga: ensaios sobre cinema*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GUALDA, Linda Catarina. “O cinema realista de Pasolini”. *Cinema Caipira*, Rio Claro, n. 23, jan. 2011, p. 9-10 [recurso eletrônico].

GUERINI, Andreia. O *Decameron* e Pasolini: a interface literatura-cinema. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, n. 7, 1999, p. 37-47.

HERTZ, Constança. Cinema de poesia. *Poesia sempre*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 26, 2007, p. 213-222.

_____. Do grupo de cinema à teoria literária: o debate do Chaplin Club. In: *Anais do VII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada: mediações*. Belo Horizonte: ABRALIC, 2002, s.p. [cd-rom]

HONESKO, Vinícius Nicastro. *Murilo Mendes, Pier Paolo Pasolini e as religiões de seus tempos*. Tese de Doutorado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

_____. Para uma ética sin culpa: Agamben lector de Pasolini. *Revista Pléyade*, Santiago, n. 12, jul.-dez. 2013, p. 135-161.

_____. Pier Paolo Pasolini e Murilo Mendes: inquietar-se diante das imagens. In: *Anais do VI Ciclo de Estudos em Linguagem*. Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2011, s.p. [recurso eletrônico].

_____. Pier Paolo Pasolini, Murilo Mendes e as religiões de seus tempos. *Remate de Males*, Campinas, n. 32, jan.-jun. 2012, p. 67-80.

_____. Pier Paolo Pasolini y Murilo Mendes: el poeta en los juegos biopolíticos. *Cuadernos de Pensamiento Biopolítico Latinoamericano*, Buenos Aires, n. 1, 2013, p. 38-46.

LAHUD, Michel. Life is your film: semiologia e metafísica nas “Observações sobre o plano-sequência” de Pier Paolo Pasolini. *CADERNOS de Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 15, jul.-dez. 1988, p. 187-198.

_____. Pasolini: paixão e ideologia. In: NOVAES, Adauto *et alii* (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 286-306.

_____. Pasolini e o Brasil. In: _____. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993, p. 117-129, 146-147.

_____. O poema de Pasolini para o Brasil. *Folha de S. Paulo*, 2 dez. 1985.

LESNOVSKI, Ana Flávia Monteiro. *Para dentro e para fora da imagem: a presença do poético no cinema documentário*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2006.

LIMA, José Expedito Passos. *Crítica e recusa do presente: a realidade como experiência filosófica em Pier Paolo Pasolini*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1988.

LOMBARDI, Andrea. O rebelde com causa em sua guerra particular. *O Estado de S. Paulo*, 29 out. 2000.

_____. Retrosцена della polemica sulla lingua: gli esempi di Calvino e Pasolini. *Revista de Italianística*, São Paulo, n. 1, jul. 1993, p. 23-37.

LOPES, Érika Savernini. *Índices de um cinema de poesia: Pasolini, Buñuel e Kieslowski*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2004 [publicação da dissertação de Mestrado, *Índices de um cinema de poesia: Pasolini, Buñuel e Kieslowski* (Universidade Federal de Minas Gerais, 1998)].

MACIEL [de Oliveira Neto], Ulysses. Retórica do corte no filme *Medeia*, de Pier Paolo Pasolini: paisagens antigas e ficções modernas. *CADERNOS do CNLF*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 8, 2008, p. 153-160.

MAGALHÃES, Cristiane de Castro. *Pasolini e o sagrado*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

MAGALHÃES FILHO, João Rocha. *Orgia ou o homem que deu cria: o radicalismo estético no manifesto em celulóide de João Silvério Trevisan*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 1999.

MAIOLINO, Filomena. *Alteridade e diferença: Pier Paolo Pasolini e a literatura de viagem*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

MORAIS, Osvando J. de. *Teorema* de Pier Paolo Pasolini: os sentidos

simbólicos essenciais na construção da obra literária e filmica. *Todas as Letras*, São Paulo, ano 7, n. 2, 2005, p. 22-30.

MÜLLER JÚNIOR, Adalberto. O cinema segundo Pasolini ou a língua escrita da realidade. *Olhar*, São Carlos, ano 8, n. 14-15, 2006, p. 83-95.

_____. A semiologia selvagem de Pasolini. *Devires*, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, 2006, p. 88-105.

NAZÁRIO, Luiz. *Pasolini – Orfeu na sociedade industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. O sagrado no cinema de Pier Paolo Pasolini. In: GOHN, Carlos; NASCIMENTO, Lyslei (org.). *A Bíblia e suas traduções*. São Paulo: Humanitas, 2009, p. 137-166.

_____. Todos os corpos de Pasolini. *Revista Cultural Vozes*, Petrópolis, v. 89, n. 4, 1995, p. 22-41.

_____. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NEGRI, Teodoro. Nuove questioni linguistiche: Pier Paolo Pasolini scandalizza linguisti, filologi, scrittori, critici e intellettuali. *Revista de Italianística*, São Paulo, n. 1, jul. 1993, p. 13-21.

NEPOMUCENO [de Oliveira], Maria Rita [Aguilar]. *Notas para uma Oréstia africana – Pasolini e o trágico moderno*. In: FABRIS, Maria-rosaria *et alii* (org.). *X Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE*. São Paulo: SOCINE, 2010, p. 599-611 [recurso eletrônico].

_____. A visita de Pasolini ao Brasil: um Terceiro Mundo melancólico. *Ciberlegenda*, Niterói, v. 2, n. 23, 2010, p. 38-48.

OLIVEIRA, Maria Rita Aguilar Nepomuceno de. *Pier Paolo Pasolini, “l'uomo arrabbiato”: um percurso para o trágico*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010.

OLIVEIRA NETO, Ulysses Maciel de. O cinema trágico-poético de Pier Paolo Pasolini: *Appunti per un'Orestiade africana; Édipo rei; Medéia. Palimpsesto*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, 2009, s.p. [recurso eletrônico].

_____. *O cinema trágico-poético de Pier Paolo Pasolini: “Medéia”; “Édipo rei”; “Appunti per un'Orestiade africana”*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

_____. *Medeia*: civilização e angústia. In: *Anais do Seminário dos Alunos de Mestrado de Literatura Brasileira e do Doutorado de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v. 1, 2007, p. 25-40.

_____. *Medeia*, de Eurípides, e o cinema de Pasolini: civilização e angústia. In: *Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2007, s.p. [cd-rom].

_____. *Medeia*, de Pasolini: uma tradução desconstrutora. *CADERNOS DO CNLF*, Rio de Janeiro, v. IX, 2005, s.p.

_____. O mito do Centauro e o cinema de Pasolini. In: *Anais do II Colóquio Internacional Poéticas do Imaginário*. Manaus: Universidade Estadual da Amazônia, 2010, v. 1, p. 821-830.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Um Pasolini complexo e aberto aos paradoxos. *Notizie d'Italia*, 11 out. 2002, s.p. Disponível no site “Italia oggi”.

PEIXOTO, Michael Moacir. *Cinema do olhar: reflexões sobre a autoria cinematográfica*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2010.

PEREIRA, Francisco Victor Macedo. *Michel Foucault, leitor de Pasolini: a propósito da ontologia do presente*. Tese de Doutorado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2012.

PEREIRA, Miguel. Um olhar sobre o cinema de Pasolini. *Alceu: revista de comunicação, cultura e poética*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, jul.-dez. 2004, p. 14-26.

PIZZINI, Joel (org.). *O cinema segundo Glauber e Pasolini*. São Paulo, Centro Cultural banco do Brasil, 2005.

POLINESIO, Julia Marchetti. A ciranda da malandragem em *Ragazzi di vita* de Pasolini e “Malagueta, Perus e Bacanaço” de João Antônio. *Revista de Italianística*, São Paulo, n. 1, jul. 1993, p. 75-81.

PONTES, Maria do Socorro Aguiar. *Uma confluência de cinema e poesia em “Filme de amor” de Júlio Bressane*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2011.

PROENÇA, Danyella Neves e Silva. *Arqueologia do invisível: reflexões sobre o poético na obra de Luiz Fernando Carvalho*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2010.

RAMOS, Maria Celeste Tommasello. Boccaccio e Pasolini: la lettura dei classici. *Mosaico italiano*. Rio de Janeiro, n. 15, 2004, p. 15-17.

_____. *Decameron*: as molduras de Boccaccio e de Pasolini. In: CAIRO, Luiz Roberto et alii (org.). *Nas malhas da narrativa: ensaios sobre literatura, história, teatro e cinema*. Assis: FCL-Assis-UNESP-Publicações, 2007, p. 177-183.

REIS, Luís Augusto. O teatro na obra de Pasolini. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 11, set.-dez. 2001, p. 22-29.

ROCHA, Glauber. Amor de macho. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 336, 5-11 dez. 1975, p. 12-13.

_____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006 [edição original: Rio de Janeiro: Alhambra-EMBRAFILME, 1983].

RODRIGUES, Constança Hertz. *O debate do Chaplin Club: do grupo de cinema à teoria literária*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

SANTOS, Andréa. Uma compreensão fraturada de Pier Paolo Pasolini (s.d.). *Jornal de Poesia*, disponível no site Revista Literária Agulha Hispânica.

_____. A interseção entre cinema e música (s.d.). *Jornal de Poesia*, disponível no site Revista Literária Agulha Hispânica.

SANTOS, Eduardo Ferreira dos. Pasolini: pela poesia no cinema (2003). Disponível em <<http://barbela.grude.ufmg.brgerus/noticias.nsfEstudosPasolinianos>>.

SANTOS, Leo Diniz. *Índices de um “cinema de poesia” em “Eraserhead”*. Dissertação de Mestrado. Palhoça: Universidade do Sul de Santa Catarina, 2007.

SANTOS, Maria Lizete dos. *O evangelho segundo Mateus* lido por Pasolini. In: *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – Tessituras, Interações, Convergências*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2008, s.p. [cd-rom].

_____. *Paixão e perversão: emblemas de uma vida em forma de poesia*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

_____. Pasolini e os apelos da dramaturgia. *Recorte – Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, Três Corações, ano 1, n. 1, jul.-dez. 2004, s.p. [recurso eletrônico].

_____. *Poesia: o lugar do indizível em Pier Paolo Pasolini*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

_____. *La ricotta*, o apólogo metalingüístico de Pier Paolo Pasolini. *CADERNOS Neolatinos*, Rio de Janeiro, n. 1, 2003, p. 150.

_____. *Teorema*, de Pasolini: a realidade como demonstração. In: *Anais do X Congresso Internacional da Associação Brasileira de Lite-*

ratura Comparada – Lugares dos discursos. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006, s.p. [cd-rom].

SCHETTINO, Paulo Braz Clemêncio. Pasolini: trinta anos, este ano!. *Universidade e sociedade*, Brasília, n. 35, 2005, p. 107-113.

SCHLESENER, Ana Paula. Pier Paolo Pasolini e o cinema como poesia. *Analecta*, Guarapuava, v. 7, n. 1, jan.-jun. 2006, p. 141-149.

SILVA, Adao Fernandes da. *Pier Paolo Pasolini: o cinema como língua escrita da ação*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

SILVEIRA, Manoela Falcón. *A narrativa fílmica em cena: linguagem, simulacro e fragmentarismo em “O homem que copiava”*. Dissertação de Mestrado. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2007.

SOBRAL, Carlos da Silva. “*Decameron*”: signo e reflexo fílmico. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

_____. Pasolini: imagens da realidade. In: *Anais do VIII Congresso Nacional de Professores de Italiano – II Congresso Internacional de Estudos Italianos*. 2 v. Belo Horizonte, Associação Brasileira de Professores de Italiano/Departamento de Letras Românicas – Faculdade de Letras da UFMG, v. 2, dez. 2000, p. 219-228.

_____. Pasolini – reflexões sobre uma tradução intersemiótica (TI). *CADERNOS DO CNLF*, Rio de Janeiro, v. V, 2003, p. 8-24.

SOUTO, Andréa do Roccio. “*Édipo rei*”, do palco à tela: reescrituras. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

SOUZA, Bernardo Teodorico Costa. *A desordem do tempo: as relações entre cinema e história a partir do filme “Serras da desordem”*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010.

SOUZA, Vilma de Katinszky Barreto de. O teatro de Pier Paolo Pasolini: o anti-Édipo e o travestimento do mito clássico. In: HEISE, Eloá (org.). *Facetas da modernidade*. São Paulo: FFLCH-USP, 1996, p. 163-168.

_____. A tragédia do século XX e o teatro de Pier Paolo Pasolini. *Revista de Italianística*, São Paulo, n. 1, jul. 1993, p. 61-73.

TOLENTINO, Célia. O Fausto saudosista ou o rural no cinema brasileiro e italiano. *Lutas sociais*, São Paulo, n. 9-10, 2003, p. 95-104.

TORCHI, Gicelma da Fonseca Chacarosqui. Por um cinema de poesia mestiço: o esboço do mosaico. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Literatura e práticas culturais*. Dourados: Editora da Universidade Federal de Grande Dourados, 2009, p. 168-190 [texto publicado também on-line em *Revista.doc* (Rio de Janeiro, ano X, n. 7, jan.-jun. 2009, p. 37-60), sob o título de “O filme *Caramujo-flor* e sua configuração de cinema de poesia mestiço”].

_____. *Por um cinema de poesia mestiço: o filme “Caramujo-flor” de Joel Pizzini e a obra poética de Manoel de Barros*. Tese de Doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2008.

VANNUCCI, Alessandra. *O sonho de uma coisa*: teatro de Pier Paolo Pasolini. *Poesia sempre*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 34, 2010, p. 171-183.

VIEIRA JÚNIOR, Erly Milton. *Anotações sobre o corpo transgressivo: sagrado e erotismo no “Teorema” de Pier Paolo Pasolini* (2008). Disponível em <overmundo.com.br>.

_____. O corpo redescoberto: irrupções do sagrado no *Teorema* de Pasolini. In: SALGUEIRO, Wilberth C. (org.). *Vale a escrita? Poéticas, cenas e tramas da literatura*. Vitória: Edufes, 2001, p. 158-163.

_____. *O corpo redescoberto: o erótico e o sagrado no “Teorema” de Pasolini*. Dissertação de Mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2004.

_____. Sobre o plano-sequência: algumas considerações acerca de Pier Paolo Pasolini e Jorge Sanjinés. *Revista Comunicações*, Vitória, v.1, n. 2. 2006, p. 24-30.

WISNICK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

XAVIER, Ismail. O cinema moderno segundo Pasolini. *Revista de Italianística*, São Paulo, n. 1, jul. 1993, p. 101-109.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 9-31.

ZANELLA, Cristine Koehler. A crença de Pasolini: das mãos de um ateu, o mais puro retrato de Cristo. In: FERREIRA, Alexandre Macca-ri et alii (org.). *Uma história a cada filme – ciclos de cinema histórico*. 4 v. Santa Maria: FACOS-UFSM, v. 2, 2007, p. 292-298.

ZUCCOLOTTO, Afrânio. O evangelho segundo Pasolini. *Revista de Poesia e Crítica*, São Paulo, n. 5, dez. 1978.



sobre os autores

Abilio Hernandez Cardoso

Professor jubilado da Universidade de Coimbra. Lecionou Literatura Inglesa e História e Estética do Cinema. Doutorou-se com a tese *De Ítaca a Dublin: Ulysses, de James Joyce, ou a odisseia da palavra*. Foi Pró-Reitor da Cultura, Diretor do Colégio das Artes, Diretor do Teatro Académico de Gil Vicente, Prof. Titular da Cátedra Manoel de Oliveira (Universidade Portucalense), Presidente de Coimbra, Capital Nacional da Cultura, e membro da Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário do Cinema.

Anton Giulio Mancino

Pesquisador, crítico de cinema, ensaísta, é Professor Adjunto de Semiologia do Cinema e do Audiovisual, Realização de Documentários e Literatura e Cinema na Universidade de Macerata, onde é efetivo. Ensina também Semiologia do Cinema e do Audiovisual na Universidade de Bari. Membro do Sindicato Nacional de Críticos Cinematográficos Italianos (SNCCI), que desde 2012 é o administrador do Grupo de Puglia, e da Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica (FIPRESCI), de 2001 à 2004 e de 2009 à 2012 foi jurado da Semana Internacional da Crítica no Festival de Cinema de Veneza. É o autor dos volumes: *Angeli selvaggi. Martin Scorsese, Jonathan Demme c/o Hollywood Usa, Francesco Rosi* (con Sandro Zambetti, 1998), *John Wayne* (1998), *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano* (2008), *Sergio Rubini 10* (con Fabio Prencipe, 2011), *Schermi d'inchiesta. Gli autori del film politico-indiziario italiano* (2012), organizador do livro *Sergio Rubini. Intervista* junto com Fabio Prencipe, 2000) e *Giancarlo Giannini. Il fascino discreto dell'interprete* (con Gianni Volpi, 2002). *La recita della storia. Il caso Moro nel cinema di Bellocchio* (2014)

Dacia Maraini

Em 1962 publica o seu primeiro romance, *La vacanza*, cui seguono *L'etica del malessere* (1963, obtendo o Premio Internazionale degli Editori “Formentor”) Os grandes temas sociais, a vida das mulheres, os problemas da infância estão no centro de suas preocupações presentes nos livros: *Un clandestino a bordo* (1996), *E tu chi eri?* (1998) *Buio* (1999), este ultimo lhe garante o prêmio Strega. Desde 1967 até hoje escreveu mais de trinta peças teatrais que ainda hoje são encenadas na Europa e América do Norte. Entre seus últimos livros podemos destacar: *Colomba* (2004). *Il gioco dell'universo* (2007) *Il treno dell'ultima notte* (2008), *La ragazza di via Maqueda* (2009), *La seduzione dell'altrove* (2010), *La grande festa* (2011), *L'amore rubato* (2012) *Elogio della disobbedienza* (2014).

Dario Edoardo Viganò

Diretor do Centro Televisivo Vaticano (CTV) e professor ordinário de Teologia da comunicação na Pontifícia Universidade Católica Lateranense. Ensina Linguagens e mercados do audiovisual na Universidade LUISS “Guido Carli”, onde é membro do Comitê diretivo do Center for Media and Communication Studies “*Massimo Baldini*”. Foi presidente da Fundação Ente dello Spettacolo e diretor da *Rivista del Cinematografo*, de 2004 a 2013. Entre seus livros, destacamos: *I film studies* (2013, com E. De Blasio); *Etica del cinema* (2013); *Il Vaticano II e la comunicazione* (2013); *La maschera del potere. Carisma e leadership nel cinema* (2012); *Chiesa e pubblicità* (2011); *Dizionario della comunicazione* (2009); *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia* (2006, com R. Eugeni, 3 Voll.); *Gesù e la macchina di presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico* (2005).

Flávio Kactuz (Flávio C. P. De Brito)

Historiador e professor de Cinema da PUC-Rio, pesquisador do CEIS 20 (Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra), doutorando pela Universidade de Coimbra. Organizador do livro: *Daqui onde estou dá pra ver o Brasil* (2006) Professor do Curso de Extensão da PUC-Rio para moradores de favelas do Rio de Janeiro e Curador da Mostra “Pier Paolo Pasolini: quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo”.

Hervé Joubert-Laurencin

Professor de estética e história do cinema na Universidade de Paris Ouest-Nanterre, onde coordena o Mestrado Internacional de Estudos Cinematográficos e Audiovisuais e co-dirige com Ségolène le Men no Centro de Pesquisas HAR (História das Artes e Representações: EA 4414). É membro fundador da revista especializada *Studi Pasoliniani*, especialista na obra cinematográfica, política, poética e teatral de Pier Paolo Pasolini (na qual também é o tradutor em francês), dos escritos de André Bazin membro, e das questões estéticas e das mutações no Cinema de Animação. Atualmente dirige um programa internacional de pesquisa trienal intitulado *Traverser Bazin. Écrits suscités par le cinéma* e prepara a primeira edição completa das obras de André Bazin para as edições do *Cahiers du cinéma*.

Hilton Lacerda

Nascido na cidade do Recife, Nordeste do Brasil, Hilton Lacerda se destacou pelos roteiros de filmes como *Amarelo Manga* (2002, direção de Cláudio Assis), *Filmefobia* (2008, direção de Kiko Goifman), *A Festa Da Menina Morta* (2008, direção de Matheus Nastchergale), *Febre Do Rato* (2011, direção de Cláudio Assis), *Árido Movie* (2006, direção de Lírío Ferreira), entre outros. Todos exibidos com destaque em festivais nacionais e internacionais de prestígio como Brasília, Gramado, Festival do Rio, Mostra Internacional de São Paulo, Berlim, Locarno, Roterdã, Havana, Bafici, Cannes etc. Dirigiu o documentário *Cartola – Música Para Os Olhos* (2007, parceria com Lírío Ferreira). Com *Tatuagem* assina sua primeira ficção como diretor.

Ismail Xavier

Um dos mais dedicados críticos e estudiosos do cinema nacional e internacional, Ismail Xavier é autor de inúmeros livros sobre o assunto, entre eles *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, Tropicalismo, Cinema marginal* (1993) e *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983), e vem publicando diversos artigos em revistas especializadas e jornais desde os anos 1970. Graduiu-se em cinema pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, onde recebeu os títulos de mestre e doutor. Tornou-se PhD em cinema pela Universidade de Nova York em 1982. Desde então, lecionou nas mais importantes universidades dos Estados Unidos e da França. Desde 1977, é também membro do Conselho Consultivo da Cinemateca Brasileira. Na Cosac Naify, coordena as coleções Cinema, Teatro e Modernidade, reunião de ensaios sobre teatro e cinema, e *Glauberiana*, reedição da obra completa de Glauber Rocha.

João Silvério Trevisan

Escritor ficcional e ensaísta, roteirista e diretor de cinema, dramaturgo, coordenador de oficinas literárias, jornalista e tradutor. Entre seus livros podemos destacar: *Testamento de Jonatas Deixado a David* (1976), *As Incríveis Aventuras de El Cóndor* (1980), *Em Nome do Desejo* (1983), *Vagas Notícias de Melinha Marchiotti* (1984), *Devassos no Paraíso* (1986), *O Livro do Avesso* (1992), *Ana em Veneza* (1994), *Troços & Destroços* (1997), *Seis Balas num Buraco Só: A Crise do Masculino* (1998), *Pedaço de Mim* (2002), *Rei do Cheiro* (2009).

Lapo Gresleri

Nascido em Bolonha, em 1985, graduou-se em 2008 em Disciplinas de Artes, Música e Espetáculo, com uma tese sobre Aspectos do Noir no Cinema Norte-Americano. Em 2010, obtem o Mestrado em Cinema, Televisão e Produção Multimídia com uma tese sobre Cinema e Estudos Culturais sobre a obra de Spike Lee. Colaborador externo da Cinemateca de Bolonha desde 2009, é autor de ensaios, artigos e comentários publicados em livros e revistas, incluindo *Archphoto 2.0*, *Cinergie*, *Mediacritica*, *Fermenti*, *Studi Pasoliniani*, *Cineforumweb*.

Laura Betti (1927–2004)

Atriz e cantora italiana. Atuou em diversos filmes de Pasolini (*A Terra vista da Lua*, *O que são as nuvens?*, *Teorema* e *Os Contos de Canterbury*), além de outros importantes trabalhos realizados sob a direção de Fellini, Miklós Jancsó, Roberto Rossellini, Marco Bellocchio, Catherine Breillat, Paolo e Vittorio Taviani. Criou em 1983 a associação Fondo Pier Paolo Pasolini, cujo trabalho foi reconhecido e premiado em Cannes no ano de 1990.

Marco A. Bazzocchi

Ensina Literatura Italiana Contemporânea na Universidade de Bolonha. Especializou-se em alguns autores do século XIX e XX, incluindo Leopardi, Pascoli, Campana. Sobre Pasolini escreveu alguns ensaios, em especial *I Burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema* (Bruno Mondadori, 2007). Está trabalhando em um livro sobre Foucault, Pasolini e a sexualidade.

Maria Betânia Amoroso

Autora dos livros Pier Paolo Pasolini - A paixão pelo real (Edusp, 1997) e Pier Paolo Pasolini (Cosac, 2003). É professora e pesquisadora da Unicamp (Departamento de Teoria Literária), sendo sua pesquisa centralmente em literatura comparada e literatura italiana. Seu último trabalho, tese de livre docência, foi publicado com o título Murilo Mendes o poeta brasileiro de Roma (Editora da Unesp, 2013). É também tradutora, responsável, entre outras, pela tradução de *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*, do historiador italiano Carlo Ginszburg (Companhia das Letras, 1987).

Mariarosaria Fabris

Doutora em Artes (Cinema) pela Universidade de São Paulo, onde fez sua carreira na área de Língua e Literatura Italiana. Foi Presidente da SOCINE e colaborou com o Centro Cultural São Paulo em mostras dedicadas a Visconti e Rossellini. É autora de *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* (1994) e *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura* (1996), dentre muitos outros textos publicados no Brasil e no exterior, vários deles dedicados a Pasolini.

Michel Foucault (1926-1984)

Filósofo e historiador francês, dedicou-se a estudar as relações entre poder e saber como uma forma de controle por meio de instituições sociais. Publicou “História da Loucura na Idade Média” (1961), *Nascimento da Clínica* (1963), *As Palavras e as Coisas* (1966), *Arqueologia do Saber* (1969), *O Uso dos Prazeres* e *O Cuidado de Si* (1984), e seu livro *História da Sexualidade* que deixou inacabado. Esteve cinco vezes no Brasil, entre 1965 e 1976.

Miguel Pereira

Coordenador e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Doutor em Cinema pela USP. Diretor do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio de 1978 a 1986 e de 1999 a 2003. Professor de disciplinas da área de cinema desde 1975, na PUC-Rio. Crítico de cinema do jornal O Globo de 1966 a 1983, atividade que continua exercendo na rádio Catedral e no Portal PUC-Rio Digital. Autor de artigos nas revistas acadêmicas Alceu, Cinemas, Semear, Contracampo e Significação, entre outras, além de co-autor em coletâneas dedicadas ao cinema.

Ninetto Davoli

Ator italiano. Estreou fazendo uma breve aparição em *O Evangelho segundo São Mateus* (1964) dando início a uma longa parceria com Pier Paolo Pasolini (*Gaviões e Passarinhos*, *A Terra vista da Lua*, *Edipo Rei*, *O que são as nuvens?*, *A sequência da flor de papel*, *As Muralhas de Sanaa*, *Pocilga*, *Decameron*, *Os Contos de Canterbury* e *As mil e uma noites*). Além desses filmes, também trabalhou com Bernardo Bertolucci, Carlo Lizzani, Sergio Citti, Elio Petri, Miklós Jancsó, Gianni Amelio e, recentemente, Abel Ferrara, diretor do filme “Pasolini” com William Dafoe.

Roberto Chiesi

Crítico de cinema e responsável pelo Centro de Estudos – Archivio Pasolini da Cinemateca de Bolonha, colaborou com os periódicos “Cineforum”, “Segnocinema”, “Cinecritica”, “Cinemasessanta” e “Studi pasoliniani”. Entre os livros que escreveu ou organizou, podemos citar: *Hou Hsiao-hsien* (Le Mani, 2002), *Jean-Luc Godard* (Gremese, 2003), *Marcello Mastroianni, attore di teatro* (Cineteca di Bologna-Le Mani, 2006), *Pasolini, Callas e «Medea»* (FMR-Franco Maria Ricci, 2007), *Pier Paolo Pasolini Poet of Ashes* (City Lights - Titivillus, 2007), *Il cinema noir francese* (Gremese, 2014) e, pela Cineteca di Bologna: *La rabbia* (2009), *Fuoco! Il cinema di Gianvittorio Baldi* (2009), *I magliari di Francesco Rosi* (2009), *Pier Paolo Pasolini - My Cinema* (2012).

Stefano Casi

Pesquisador independente, jornalista e diretor artístico do Teatri di Vita (Bologna). Vencedor do Prêmio Pasolini para a melhor dissertação em 1987, publicou vários livros sobre a história e crítica de teatro contemporâneo (Beckett, Copi, Scabia, Adriático, Babilonia Teatri) e mesmo sobre Pasolini: *Pasolini un’idea di teatro* (1990), *Desiderio di Pasolini. Omnesualità, arte e impegno intellettuale* (1990), *I teatri di Pasolini* (2005), *Pasolini e il teatro* (2012).

Grupo de Estudos: Pasolini Revisitado Brasil 2014

Composto pelos alunos da PUC-Rio do Curso Regular de Comunicação Social e Moradores de Favelas do curso de Extensão “Cinema: Criação e Pensamento.” Coordenado por Flávio Kactuz.

Ana Caroline Rios
Ananda Campana
Bruna Zaccaro
Bruno Nunes Falcão
Caio Voto
Carmem Luz
Daniel Agnello Torres
Diogo de La Vega
Flávio Mendes Alves
Francisca Manoela Brito
Gabriel Calil Maia Tardelli
Gabriela de Oliveira Ciuffo
Henrique Rocha Maciel
Joana Castro
Joana Werner Acco
Julia Karan
Leandro Cristiano dos Santos
Luiza Otero
Madiano Marcheti
Marcos Braz da Cruz Elcoterio
Mario Celso da Gama Lima
Nicholas Andueza Sineiro
Rafael Maciel Simões
Raphael Carneiro
Sheila Souza
Sylvia Amanda da Silva Leandro
Thiago Gallego

Urubatan França Nogueira Junior
Vitor Lima Adão
Yuri Sepulveda

Créditos

PASOLINI

ou quando o Cinema se faz Poesia e Política de seu Tempo

Rio de Janeiro: 16 de outubro a 10 de novembro de 2014

São Paulo: 22 de outubro a 17 de novembro de 2014

Brasília: 05 a 24 de novembro de 2014

PATROCÍNIO

Banco do Brasil

REALIZAÇÃO

Centro Cultural do Banco do Brasil

CURADORIA

Flávio Kactuz

PRODUÇÃO

Empório de Cultura

ORGANIZAÇÃO e CO-PRODUÇÃO

Uns Entre Outros

Neurivan de Barros

Flávio Kactuz

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Mario Azen

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Neurivan de Barros

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO ITÁLIA
Maurizia Tinti

PRODUÇÃO LOCAL BRASÍLIA
Dani Marinho
Rafaella Rezende

PRODUÇÃO DE CÓPIAS
Mario Azen

PROJETO GRÁFICO
Aquarella Comunicação & Marketing

PRODUÇÃO GRÁFICA
Raquel Barcellos

EDITORIAÇÃO CATÁLOGO
Clarice Pamplona

VINHETA
Neurivan Barros

ASSESSORIA DE IMPRENSA
Mais e Melhores

LEGENDAGEM ELETRÔNICA
Tucuman Filmes

TRADUTORES
Denise Durante
Fabienne Lacoste
Michele Palma

DEBATEDORES
Roberto Chiesi
Mariarosaria Fabris
Miguel Pereira

Hilton Lacerda
João Silvério Trevisan
Hernani Heffner

TRADUÇÃO SIMULTÂNEA
4 Estações

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS
Graziela Chiarcosi, Roberto Chiesi, Cineteca di Bologna, Istituto Luce CineCittá, Mariarosaria Fabris, Ninetto Davoli, Andrea Baldi.

AGRADECIMENTOS
Graham Fulton, Manuela Mazzone, Barbara Varaini, Elisabetta Camillo, Carmen Accaputo, Paola Ruggiero, Marco Cicala, Alex Venturi, Roberto Semprebenne, Matteo Cerami, Marina Dall'acqua, Fernando Brito, Marilza Azen, Ricardo Azen, Maria Colleti, Laura Argento, Katia Chavarry, Sidnei Pereira, Andrea Baldi, Giovanni Maria Ponta, Abilio Hernandez Cardoso, Anton Giulio Mancino, Dario Edoardo Viganò, Hervé Joubert-Laurencin, Hilton Lacerda, Ismail Xavier, João Silvério Trevisan, Lapo Gresleri, Marco A. Bazzocchi, Maria Betania Amoroso, Miguel Pereira, Stefano Casi, João Vieira Jr, Paloma Rocha, Rosaria Gioia, Paolo Bonacelli, Cesar Romero, Angeluccia Habbert, Fabio Desideri,, Marcelo Caetano, Centro Sperimentale di Cinematografia, Clarice Pamplona, Denise Durante, Michele Palma, Fabienne Lacoste, Mariza Pollis, Joana Werner Acco, Joana Castro, Ana Caroline Rios, Marcos Braz, Park Circus Films, Ripley's Film, Compass Films, MondoTV, Cineteca Nazionale, Istituto Italiano di Cultura do Rio de Janeiro, REC Filmes, Imovision, PUC-Rio.

Índice

Texto Banco do Brasil	03
Texto Curadoria	05
Poemas dedicados ao Brasil	09
O Olhar de Pasolini	28
O Olhar sobre Pasolini	42
Outros Olhares	44
Laura Betti - Texto extraído do livro "Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte"	50
Anton Giulio Mancino - Pasolini e as cinzas da política	52
Marco Antonio Bazocchi - Pasolini: abjuração e verificação	57
Michel Foucault - As Manhãs Cinzentas da Tolerância	62
Roberto Chiesi - Da repressão à degradação. Notas sobre sexualidade na narrativa e no cinema de Pasolini	64
Dacia Maraini - Entrevista	71
Ismail Xavier - O cinema moderno segundo Pasolini	73
Henri-Joubert Laurencin - Pasolini e o naturalismo	79
Ninetto Davoli - Depoimento	82
Lapo Gresleri - O olhar antropológico de Pasolini sobre a África moderna	84
Abilio Hernandez Cardoso - Pasolini e o imaginário do mito: Edipo Re e Medea	89
Dário Viganò - Sagrado e religiosidade em Pasolini	99
Miguel Serpa Pereira - Centro e periferia no primeiro cinema de Pasolini: questões estéticas e políticas	110
Stefano Casi - O teatro de Pasolini entre utopia e concretude	114
Maria Betania Amoroso - Os tempos de Pasolini no Brasil	120
Mariarosaria Fabris - Pasolini interpreta o Brasil, O Brasil interpreta Pasolini	131
João Silvério Trevisan - AVE, PPP (13 Quadros e dois Adendos para um resgate amoroso)	139
Hilton Lacerda - Pasolini e a corrupção dos Sentidos	147
Flávio Kactuz - Nem todos os caminhos levam à Salò	149
Levantamento De Estudos Pasolinianos No Brasil	158
Sobre os Autores	165
Créditos e agradecimentos	173



Kactuz, Flávio. (Organizador)

Pasolini, ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo/ Flávio Kactuz. Rio de Janeiro: Uns Entre Outros, 2014.

ISBN: 978-85-68612-00-2

1. Cinema – Itália. 2. Cinema – História e Crítica 3. Pasolini, Pier Paolo (1922-1975)



Produção:



Co-Produção:



Apoio Institucional:



Centro Studi - Archivio
Pier Paolo Pasolini
Bologna



