

GRÉCIA DE PASOLINI

Roberto Acioli de Oliveira¹

RESUMO

Este artigo discute algumas implicações e desdobramentos da abordagem de Pier Paolo Pasolini em relação à Tragédia Grega, especificamente na porção de sua obra direcionada ao cinema. São discutidas as noções de contaminação, analogia, sagrado e profano. Também são considerados certos desdobramentos estéticos e ideológicos, questionados pelos puristas, de suas adaptações das tragédias de Ésquilo, Eurípedes e Sófocles. Não se pretende aqui dar um veredicto final a respeito do trabalho de Pasolini com os textos gregos antigos, apenas fomentar o debate em torno das idéias e visão de mundo do poeta, cineasta e pensador italiano.

PALAVRAS-CHAVE: Pasolini. Sófocles. Eurípedes. Ésquilo. *Medéia*. *Édipo Rei*. Contaminação. Analogia. Arcaísmo. Sagrado

ABSTRACT

This article discusses some implications and developments of the approach of Pier Paolo Pasolini in relation to Greek tragedy, specifically the portion of his work directed to the movies. The notions of contamination, analogy, sacred and profane are discussed. Also considered are certain aesthetic and ideological developments, questioned by purists, of his adaptations of the tragedies of Aeschylus, Euripides and Sophocles. It is not intended here to give a final verdict on the work of Pasolini with the ancient Greek texts, only foster the debate about the ideas and world view of the Italian poet, film director and thinker.

KEYWORDS: Pasolini. Sophocles. Euripides. Aeschylus. *Medea*. *Oedipus Rex*. Contamination. Analogy. Achaic. Sacred

“A releitura do relato mitológico (...) perpassa toda a produção pasoliniana, das experiências juvenis de tradução até a obra diretamente inspirada pela tragédia grega”

Elena Fabbro
(2004: pp. 9-10)

Em sua carreira de poeta-cineasta, Pier Paolo Pasolini não se furtou ao contato com a letra de São Mateus, Sófocles, Eurípedes, Ésquilo, Boccaccio, Sade. Podemos encontrar ecos desse diálogo em obras para cinema como *Loações na*

¹ Graduado em Ciências Sociais – 1989, Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestrado e Doutorado em Comunicação e Cultura – 1994 e 2002, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Além da revista *dEsEnrEdoS*, também é colaborador da revista RUA (UFSCar) e mantém três blogs sobre cinema e corpo: [Corpo e Sociedade](#), [Cinema Europeu](#) e [Cinema Italiano](#).

Palestina (Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo Secondo Matteo, 1963), *O Evangelho Segundo São Mateus* (Il Vangelo Secondo Matteo, 1964), *Contos de Canterbury* (Racconti di Canterbury, 1972), *As Mil e Uma Noites de Pasolini* (Il Fiore delle Mille e Una Notte, 1974), *Salò, os 120 Dias de Sodoma* (Salò o le 120 Giornate di Sodoma, 1975). Mesmo em filmes aparentemente não direcionados à adaptação de clássicos podemos reencontrar esses ecos, como em *Accattone. Desajuste Social* (Accattone, 1961), *Mamma Roma* (1962), *A Ricota* (La Ricotta, episódio de *RoGoPaG. Relações Humanas*, 1963), *Teorema* (1968) e *Pocilga* (Porcile, 1969). No que diz respeito à Grécia Antiga, Pasolini realizou três obras, *Édipo Rei* (1967) e *Medéia* (1969), baseados respectivamente nas tragédias homônimas de Sófocles e Eurípedes, e *Notas Para Uma Oréstia Africana* (1970), documentário da busca por locações para um filme (não realizado) baseado na *Oréstia*, de Ésquilo.

Édipo Rei deveria ambientar o texto de Sófocles numa cultura anterior à grega. A primeira opção de Pasolini foram os Astecas, mas questões logísticas o levaram a optar pela África. Com locações na Itália (Vêneto: rio Livenza; Baixa Lombardia para a infância de Édipo; S. Angelo Lodigiano para o prólogo; quinta La Monuca nei pressi di Sant'Angelo Lodigiano; Emilia-Romana: Bolonha para o epílogo; periferia industrial de Milão para o epílogo) e no Marrocos (It'Ben addu, Ouarzazate; Zagora) (SITI, F.; ZABAGLI, W. 2001, vol. II:: p. 3343), neste filme autobiográfico o poeta-cineasta chega a pedir que a atriz no papel de Jocasta use roupas semelhantes às que a mãe dele usava na década de 20 (NAZARIO, L. 2007: pp. 72-3). Édipo terminará seus dias...

(...) como um poeta decadente, sentado nas escadarias da magnífica Igreja de São Petronio na Praça *Maggiore* [da Bolonha natal de Pasolini]; depois se dirigindo para Milão, símbolo da sociedade industrial, para terminar seus dias num Prado, como uma recordação de Casarsa della Delizia [onde Pasolini cresceu], da velha casa materna, e onde Édipo, redimido pela cegueira, conclui que tudo terminava onde havia começado. Logo Pasolini foi acusado de cair na nostalgia (...) (Idem: p. 59).

Medéia foi inspirado também pelos escritos antropológicos de Mircea Eliade, James George Frazer e Lucien Lévy-Bruhl, Pasolini recria um universo sagrado de cerimônias bárbaras. Foi filmado em locações na Itália (Pisa, Piazza dei Miracoli para Corinto; Marechiaro di Anzio para a fachada externa da casa de Medéia em

Corinto e o incêndio final; Laguna di Grado para a infância de Jasão e o embarque dos argonautas; Viterbo, castelo de Chia para alguns primeiros-planos de Maria Callas), Turquia (Capadócia, Urgüp; Göreme; Anatólia) e Síria (muros de Aleppo para a externa da casa de Medéia em Corinto) (SITI, F.; ZABAGLI, W. 2001, vol. II: p. 3347). Jasão é o líder dos argonautas e parte em busca do Velocino de Ouro. Alcança seu objetivo com a ajuda de Medéia, filha do rei e feiticeira que foi tomada por uma paixão súbita por aquele homem. Jasão a trairá com Glauce. A vingança de Medéia será avassaladora: presenteia a mulher com um vestido envenenado e mata os dois filhos que teve com Jasão.

O filme mostra a oposição entre dois mundos: o universo misterioso, camponês e mítico, de Medéia; e a civilização grega, guerreira e racional, de Jasão, que aparentemente derrota a feiticeira e anula seus poderes mágicos, mas no fim amarga o 'retorno do reprimido (Ibidem: p. 73).

Definitivamente, deve-se ter em conta que Pasolini confiava plenamente na capacidade do cinema em traduzir a literatura. Não apenas concebia o cinema como uma espécie de confronto direto consigo mesmo e com outros autores, mas também em função da literatura. Foi com palavras otimistas assim que Giacomo Manzoli definiu a relação de Pasolini com o cinema-literatura (MANZOLI, G. 2004: p. 127). No entanto, Manzoli está atento aos problemas inerentes às misturas entre a literatura e as outras esferas da cultura que pretendem traduzi-la para outros "idiomas". O que está fazendo quem se propõe a realizar no cinema um texto literário?

O Problema Terminológico

Como podemos definir os filmes de Pasolini em relação aos textos que o inspiraram? Manzoli sintetiza provocativamente sugerindo que se pode dizer que a encenação cinematográfica é a operação que aspira à realização de um texto fílmico após haver decidido o que se poderia "deixar de ler". De acordo com Manzoli,

Sabemos muito bem que um leitor de *Édipo* ou de *Medéia*, um estudante eventual interrogado sobre o texto original, não vai encontrar determinado material suficiente nos filmes de Pasolini para

sustentar sua interrogação. Encontrar-se-á diante de lacunas muito profundas e seriam erroneamente levados a concluir que proponho uma leitura absolutamente pessoal daqueles textos (Idem: p. 128).

Ao mesmo tempo Manzoli não consegue ver Pasolini empenhado numa operação de tradução mecânica. Por outro lado, também não acredita produtivo optar pelo termo “redução” para qualificar um filme de Pasolini em relação à obra literária que adaptou.

Mais pertinente, talvez, o termo ‘adaptação’, que sugere a idéia de colocar um objeto (possivelmente um mito) num ambiente que não é o seu. Pasolini adapta a si próprio Sófocles e outros autores, quem sabe. E, da mesma forma, não descartaremos a priori o termo ‘transposição para película’, que implica uma passagem (embora sobre um suporte que o próprio poeta/cineasta define ‘frágil como uma borboleta’). A palavra transposição, de fato, contém em si aquele elemento de transitoriedade, aquela idéia de uma passagem incompleta e não completível que muito agradava à Pasolini. Assemelha-se bastante à palavra ‘tradução’, reutilizada pela semiótica para procurar investigar o fenômeno da transformação do literário em cinematográfico. Na verdade, no rastro de um conceito elaborado por Umberto Eco existe agora uma escola que define a questão considerando-a como ‘tradução intersemiótica’ (ou trans-semiótica), acentuando o fato de que o texto passa de uma linguagem para outra, diversa não pelo tipo, mas pela substância de seus signos (Ibidem: p. 129).

O tema é caro a Pasolini e em várias oportunidades ele se referiu a uma equivalência entre semiologia do cinema (eventualmente do teatro) e semiologia da realidade. Entretanto, sugere Manzoli, colocar em causa signos, código, texto e diferenças estruturais, não é suficiente para dar conta do nexos entre cinema e literatura. O elemento relevante talvez seja o *autor*. Ou melhor, confronto entre autores: seria mais importante perguntar qual é a ligação entre Pasolini, Sófocles, Ésquilo e Eurípedes.

Guerra dos Mundos

Já dizia Enrico Medda, o confronto entre autores é como um confronto entre mundos diversos – uma guerra dos mundos. Por exemplo, embora alguns defendam que o Édipo de Sófocles possa não ter um complexo, o de Pasolini necessariamente

o tem. Além disso, afirma Manzoli, Medéia parece com Mamma Roma, é seu arquétipo. Pasolini não faz adaptação, redução, transposição, versão, etc. Enfim, ele está mais interessado naquilo que o mito/texto significa do que nele em si.

Nessa perspectiva, as considerações de Medda tendem a passar para um segundo plano. Segundo ele, ao contrário do que realizou em *Édipo Rei* e *Medéia*, em *Notas Para Uma Oréstia Africana* Pasolini seguiu de perto o texto de Ésquilo. Entretanto, Medda afirma que é problemática a leitura que Pasolini fez da trilogia de Ésquilo (a *Oréstia* é composta por *Agamêmnon*, *As Coéforas* e *Eumênides*). Não acredita que a *Oréstia* seja redutível, como propõe Pasolini com seu documentário, a uma metáfora da passagem de um regime arcaico ao democrático. Não se trata, insistiu Medda, de uma oposição entre tirania e democracia, Ésquilo teria pretendido mostrar como a sobrevivência do resíduo arcaico era vantajosa para a coesão do corpo social, incorporando uma função estabilizante (MEDDA, E. 2004: pp. 114, 116).

Medda parece se ressentir do fato de que Pasolini utilize a obra de Ésquilo para passar suas próprias propostas políticas e poéticas, distorcendo a compreensão do autor grego. Manzoli, por sua vez, parece achar um procedimento legítimo, já que em sua opinião é a *interpretação* do mito que interessa Pasolini - que inclusive demonstrou seu apressado pela obra do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss. Manzoli acrescenta que *O Pensamento Selvagem* (La Pensée Sauvage, 1962) do antropólogo está presente como pano de fundo e pressuposto ideológico em dois dos três filmes em questão (ele não indica quais são) e que Lévi-Strauss foi citado textualmente no episódio da águia, posteriormente cortado de *Gaviões e Passarinhos* (Uccellacci e Uccellini, 1966) (MANZOLI, G. 2004: p. 131; SITI, W.; ZABAGLI, F. 2001 vol.1: p. 702).

No *tema* e no *roteiro* se dá a intertextualidade entre o texto de origem e o texto final. Pasolini se desapontou com *Édipo em Colona*, escrito por Sófocles. Interessou-se apenas por dois ou três fragmentos que poderiam ser inseridos em seu filme. Assim, Sófocles, Ésquilo e Eurípedes reaparecem na obra cinematográfica de Pasolini de forma fragmentária (o que não significa inferior) da *citação*. Em *Notas Para Uma Oréstia Africana*, as citações de Ésquilo são recitadas por Pasolini enquanto as imagens desfilam na tela, e ele o faz com uma entonação nada coloquial. Neste filme, insiste Manzoli, as imagens fornecem a chave necessária à compreensão do material de Ésquilo que nos chega através da leitura.

Em 1969 Pasolini publica um artigo na revista *Cinema Nuovo* onde sustenta que o cinema é o lugar ideal para tentar ressuscitar a poesia oral. Massimo Fusillo afirma que a polaridade entre *oralidade* e *escritura* perpassa toda a obra literária, teatral e cinematográfica de Pasolini (MANZOLI, G. 2004: p. 129).

Pasolini e a Mulher Bárbara

Sófocles, Eurípedes e Pasolini estão ligados por uma curiosa coincidência. O *Édipo Rei* de Pasolini foi um sucesso, enquanto *Medéia* foi um fracasso. O *Édipo Rei* de Sófocles foi um sucesso, enquanto a *Medéia* de Eurípedes não teve tanta sorte! Desde seu lançamento a *Medéia* de Pasolini foi atacada, sendo reavaliada apenas a partir da década de 90 do século passado. Marguerita Rubino explica que além do material inédito que havia ficado de fora da montagem final e fora esquecido, apenas em 2002 foi projetada a versão dublada em italiano pela própria Maria Callas (RUBINO, M. 2004: pp. 99-108). A diva da ópera e grande amiga de Pasolini havia realizado a primeira versão em língua inglesa, mas não gostou de seu sotaque do Vêneto na versão em italiano – a voz que ouvimos nessa versão é de Rita Savagnone.

Rubino também sabe que, sejam traduções como a da *Oréstia* (anterior em 10 anos a *Notas Para Uma Oréstia Africana*) ou “transposições” cinematográficas, sendo realizadas por Pasolini as alterações serão profundas. *Medéia* não foi exceção, e Callas admitiu que em contraste com as intenções de Pasolini ela imprimiu um pouco de bondade à personagem de Eurípedes – “A agressividade não existe na minha natureza”, disse ela (Idem: p. 103). Tal influência Rubino afirma que só se pode sentir na primeira parte do filme, tendo a expressividade de Callas contribuído para criar o sentido de sacralidade que o poeta-cineasta perseguia.

Maior *Medéia* do século XX na opinião de Rubino, a presença de Callas representa mais um símbolo do que uma mulher. Enquadrada pela câmera freqüentemente na posição frontal, ela reflete o interesse de Pasolini em relação aos ícones medievais (STEIMATSKY, N. 2008: pp. 139-42): não transparece em seu rosto a mudança, o furor da vingança; a típica caracterização visual monótona do personagem. Rubino quis dizer que o diferencial de Callas não está propriamente em sua interpretação e nem mesmo nos diálogos, mas na força e poeticidade de sua

presença.

O silêncio e, paradoxalmente, também o grito e a música são as constantes do filme. Como observa Manzoli, existe uma abundância de coros, prantos e gritos rituais que tendem sempre a encontrar uma solução ou um contraponto noutros elementos da trilha sonora (barulhos, sonoridades vibrantes de cítara ou lira) (MANZOLI, G. 2001: p. 145). De resto, já em *Édipo Rei* Manzoli evidencia uma impossibilidade do protagonista se exprimir sem recorrer a um tom alterado de voz. Não podemos nos esquecer do grito do industrial burguês pelado no deserto em torno do monte Etna em *Teorema* (filme realizado a meio caminho entre *Édipo Rei* e *Medéia*).

O filme tem poucos diálogos, que se concentram na parte final. De acordo com Rubino, Medéia não tem nenhuma confiança no poder da palavra. Os ritos que contam para ela (incluindo o infanticídio) serão realizados em silêncio absoluto. Para Collen Ryan-Scheutz, o silêncio das personagens femininas no cinema de Pasolini não é sinal de submissão, mas uma forma de discurso entre outras (RYAN-SCHEUTZ, C. 2007: p. 139). E por falar em silêncio, Rubino avisa que era previsto que Callas cantasse em *Medéia*. De qualquer forma, como concluiu Manzoli, “o silêncio de Callas é (...) até mesmo mais penetrante e expressivo do que sua voz” (MANZOLI, G. 2001: p. 169).

Medéia de Pasolini também teve um mérito, a reviravolta em relação aos elementos figurativos de gosto prevalentemente neoclássico que imperavam até meados dos anos 60 do século passado nos espetáculos inspirados na dramaturgia antiga. No caso de *Medéia*, explica Rubino, mantinha-se imutável o ícone criado e fotografado de Sarah Bernhardt ao interpretar a *Medéia* de Catulle Mendès em 1898: túnica branca pregueada e coroa de orquídeas na cabeça com os braços erguidos. Esse modelo prevaleceu até a *Medéia* de Giancarlo Menotti em 1966, quando a atriz Anna Magnani se vestiu de negro, longos cabelos soltos e jóias enormes em estilo étnico: uma cigana. Pasolini havia pouco antes dirigido Magnani em *Mamma Roma* e Rubino acredita que ele certamente teve acesso ao trabalho de Menotti, bastando confrontar as imagens de *Medéia*-Magnani (1966) com aquelas de *Medéia*-Callas (1969) para perceber uma relação.

A propósito de *Medéia*, Rubino traça também um paralelo entre Pasolini, e os cineastas dinamarqueses Carl Theodor Dreyer e Lars von Trier. Em 1962 Dreyer havia preparado uma *Medéia*, que seria rodada na Grécia e teria Callas no papel

principal. Mas ela recusou o convite, o que significou o fim do projeto. Em 1988, Trier se inspirou no roteiro de Dreyer, mas realizou uma *Medéia* totalmente diferente. Rubino acredita que Pasolini, grande admirador da obra de Dreyer, teve acesso à versão inglesa do roteiro, que o teria inspirado em pelo menos três pontos:

1) os ritos da fertilidade; 2) o roteiro apresenta uma Medéia sensual e sedutora inédita na história do personagem, também está fora da tradição que ela faça amor com Jasão após o segundo encontro; 3) Deriva de Dreyer a cena do infanticídio apresentado como uma eutanásia; inclui também a canção de ninar, e até a posição dos meninos no filme de Pasolini já está sugerida no roteiro do dinamarquês (RUBINO, M. 2004: p. 108).

Dramaturgia Trágica no Cinema de Pasolini

Em *Édipo Rei* eu conto a história do meu complexo de Édipo; a criança do prólogo sou eu. Seu pai é meu pai, oficial da infantaria; e a mãe, uma professora, é minha mãe (...)

Pier Paolo Pasolini
(SITI, W.; ZABAGLI, F.
2001, vol. I: p. CI)

Do ponto de vista de Guido Paduano, o trabalho de Pasolini em *Édipo Rei* reproduz parte substancial da dramaturgia de Sófocles. Do ponto de vista terminológico, Paduano acredita que, levando em conta apenas a parte do filme que se refere ao texto clássico, se possa perfeitamente considerar o trabalho de Pasolini como uma tradução. Paduano sabe que Pasolini fará suas próprias inferências a partir do texto de Sófocles. De fato, o poeta-cineasta constrói uma significação oposta ao original, no que diz respeito a decidir se Édipo é culpado ou inocente, se ele é responsável pela transgressão familiar que o levará à cegueira. Paduano esclarece que o roteiro é muito mais próximo ao texto de Sófocles do que o resultado final na tela (PADUANO, G. 2004: pp. 79, 83).

Gualtiero De Santi não acredita que o ponto de vista pasoliniano seja diferente da tendência de supor que os gregos antigos são a chave para a compreensão do presente e das imagens espirituais do Ocidente, e filmes como *Édipo Rei*, *Medéia* e *Notas Para Uma Oréstia Africana* são prova disso. Não se pode

esquecer que a elaboração de textos teatrais por Pasolini está naturalmente ligada a sua produção literária e cinematográfica. *Teorema*, por exemplo, nasceu originalmente como uma obra em verso. A elaboração teatral de *Pocilga* (Porcile) antecede o filme realizado em 1969 (que conta com um novo episódio medieval). *Affabulazione* antecipa, quanto à pulsão de morte direcionada à figura paterna, tanto a parte original de *Pocilga* (sem o episódio novo) quanto texto da versão para cinema de *Teorema*, lançada em 1968. Para Pasolini o mito é uma figura de pensamento que aponta para a tragédia da condição humana, e não se contrapõe à razão fabuladora e utópica, mas àquele pensamento racional e técnico que, privado da luz, é apenas seco operar, frio cálculo burguês. (DE SANTI, G. 2004: pp. 15, 22-5).

A verdade profunda e problemática das obras teatrais e também dos filmes que sucedem a *Gaviões e Passarinhos* é, portanto, a afirmação da tragédia indelével do destino humano. Por isso os personagens e temas antigos e gregos se fundem e se contaminam com personagens e eventos da contemporaneidade e da história. O carrasco de *Orgia*, nem miserável nem drogado, nem maluco nem poeta, corpo pendente da corda que o sufocou, não é senão um burguês mediano do século 19. E o jovem patético Julian de *Pocilga* se proclama filho direto do milagre econômico alemão. Mas aquela inquietação que o torna diferente e ‘ansioso pela verdade’, como o rapaz diz no belíssimo monólogo incorporado ao episódio VIII de *Pocilga*, afunda as raízes num passado distante, pouco claro e legível, mas não totalmente perdido. Um passado que apenas a palavra lírica é capaz de capturar (Idem: pp. 23-4).

Para Luca D’Ascia, a afirmação do Centauro em *Medéia* poderia servir como epígrafe do período central e mais maduro da produção cinematográfica de Pasolini: “Somente aquele que é mítico é realista e somente aquele que é realista é mítico”. Pasolini procurou renovar o mito clássico quando perdeu confiança na possibilidade de um mito moderno fundir simbolismo e realismo, ou ainda o tormento de um intelectual decadente e a revolta do subproletariado. Tal mito moderno era a tradição da Roma popular, ao mesmo tempo plebéia e barroca. Na opinião de D’Ascia, Pasolini entra numa profunda crise criativa ao perceber que a modernidade neocapitalista começava a aniquilar “aquela sub-cultura popular desesperadamente vitalista, sarcástica e trágica”, que aos olhos de Pasolini era capaz de transformar o inferno da periferia num autêntico paraíso estético – o poeta-cineasta teria se despedido dela em *Gaviões e Passarinhos*.

(...) [O marxismo nacional-popular de Pasolini] e seu cristianismo anticlerical, alimentado pela lembrança da heresia medieval e sempre oscilando entre devoção e blasfêmia, pareciam agora obsoletos e mesmo ridículos em face das novas ideologias dos anos sessenta (D'ASCIA, L. 2004: p. 27)

Pasolini não ignorava o caráter inatual de sua produção, mas enquanto a vanguarda questionava a tradição humanista e aceitava a massificação da cultura, ele fazia de Accattone um cafetão-Cristo e de Mamma Roma uma Madonna neo-realista. Títulos como *Édipo Rei* e *Medéia* vão direto aos clássicos e soam nostálgicos e provocadores aos ouvidos da vanguarda da época. Foi então que Pasolini começou a traçar uma alternativa estética à sociedade de consumo: “sou uma força do passado” (*), recitava o diretor de cinema em *A Ricota*. Uma alternativa à racionalidade pragmática e burguesa na qual Pasolini via a negação radical de seu drama existencial e de sua criatividade artística. No conceito de realidade próprio ao mito coexistem o passado (discurso da origem) e o presente (repetição ritual, que introduz o *estranhamento* na atualização). Tal conceito permite a crítica ao homem unidimensional do qual nos falou Herbert Marcuse, sem memória e, como dizia Pasolini, condenado à “linguagem do Pragma”.

O ciclo mitológico na produção pasoliniana começa em 1966, quando releu os trágicos gregos. Na mesma época em que abandona o cinema social e a narrativa realista, descobre as possibilidades expressivas do teatro. Concebe seis trabalhos (cuja elaboração se estenderá até o fim de sua vida), *Calderón*, *Affabulazione*, *Porcile*, *Orgia* (único projeto realizado), *Bestia da Stile* e *Pilade*, sendo este último o único que gira em torno da temática do mito grego. De qualquer forma, enfatiza D'Ascia, toda a obra dramática de Pasolini é inspirada no ideal do teatro grego como “teatro de palavra”, que ele contrapõe ao drama burguês e ao teatro de vanguarda. Manzoli define esse teatro como “um rito cultural que tem como modelo a tragédia clássica e que existe num período em que o teatro tradicional se dissolveu completamente (...)” (MANZOLI, G. 2001: p. 65).

Com seu *Manifesto per um Teatro Nuovo* (1968), Pasolini queria fundir o elemento racional e discursivo (a dimensão retórica da tragédia grega como teatro de idéias) com a recitação arcaica e idealizada do personagem mítico – mas não deixava de criticar os dionisíacos da vanguarda que concebiam o rito teatral como experiência de transe ou de êxtase. Entretanto, D'Ascia mostra que o “novo teatro”

de Pasolini não exerceu muita influência, devido ao seu caráter ao mesmo tempo lírico e ideológico. Na opinião de D'Ascia, a importância desse teatro é fruto do fato de que todas as seis peças realizadas comentam, em linguagem mais abstrata e discursiva, os filmes que Pasolini realizou entre 1966 e 1969.

Mas não se trata de imitação neoclássica, a dimensão inatural deve transparecer conscientemente. O teatro de Pasolini se caracteriza por uma ruptura constante da ficção cênica, como os comentários aos eventos dramáticos. Como o filósofo Spinoza em *Pocilga* (a peça), projeção da consciência do dramaturgo. É Spinoza que reconhece uma forma de amor místico de Julian pelos porcos. O espectador chega assim a conhecer o paradigma mítico (o sacrifício de Dionísio, o deus desmembrado) subjacente à temática contemporânea (a ausência de comunicação na Alemanha pós-nazista, posta em evidência através de uma espécie de teatro do absurdo). Essa lógica leva *Pocilga* a transcender o drama para se tornar tragédia: o herói Julian é novamente 'máscara de Dionísio' num mito moderno brutalmente descontextualizado (Idem: p. 30). Na opinião de D'Ascia, ao suprimir o personagem de Spinoza na versão cinematográfica, Pasolini a condena parecer apenas um comentário anedótico – da relação simbólica Alemanha-porcos-bestialismo.

A experiência dramaturgical do "teatro de palavra" permitirá a Pasolini definir um conjunto de meios que encontraram sua aplicação mais feliz em *Édipo Rei* e *Medéia*. Com exceção de *Pocilga*, D'Ascia acredita que a transição do teatro ao cinema significou um autêntico salto de qualidade. Para alcançar a dimensão mítica, Pasolini vai se afastar das limitações da linguagem simbólica. O instrumento dessa emancipação foi o *iconismo*, a energia primitiva da imagem que substituiu quase totalmente a palavra num estilo cinematográfico singularmente arcaico. Enquanto "língua escrita da realidade", o cinema se configurava para Pasolini como fluxo de imagens, cuja linguagem seria intrinsecamente mítica. D'Ascia afirma que tal linguagem coincide com aquilo que Pasolini chamou de *Cinema de Poesia*, embora o próprio poeta-cineasta não tenha caracterizado a maioria de suas obras nesta categoria (chegou a admitir que sim, pelo menos em relação à *Pocilga* e *O Evangelho Segundo São Mateus*) (BERTELLI, P. 2001: p. 219; SITI, W. ; ZABAGLI, F. 2001 vol. 2: p. 2899). De qualquer forma, Steimatsky afirma que no capítulo dedicado ao cinema de poesia publicado na coletânea *Empirismo Erético*, "implicitamente" Pasolini sugeriu a capacidade do equipamento de filmagem

contribuir para uma “poética da contaminação” (STEIMATSKY, N. 2008: p. 214n49).

Referindo-se especificamente a *Édipo Rei*, Pino Bertelli acredita que o que interessava a Pasolini não era descrever sugestões arcaicas, misteriosas ou históricas em torno de discursos/confrontos entre Édipo e Tirésias (papel de Julian Beck, co-fundador do *Living Theater*, que Pasolini desprezava), ou ainda os diversos pontos de vista que surgem com Creonte. Para Bertelli, a única coisa que importava à Pasolini era aprofundar a ambigüidade da relação amorosa de Jocasta (BERTELLI, P. 2001: p. 160).

Barbárie e Cinema

Para o observador europeu, o processo de criação artística no mundo subdesenvolvido é de interesse apenas na medida em que satisfaz uma nostalgia pelo primitivismo.

Glauber Rocha,
Aesthetic of Hunger
(RESTIVO, A. 2002: p. 147)

Pasolini procurava no cinema um “barbarismo formal” de tradição decadente agora inacessível pela literatura, teatro e ideologia. Essa é a opinião de D’Ascia, para quem a modernidade extrema dessa técnica cinematográfica se tornava regressão. Em *Édipo Rei* e *Medéia*, ao barbarismo da forma corresponde um barbarismo do conteúdo. Para atualizar a tragédia escapando de um narcisismo neoclássico e também da nostalgia romântica, Pasolini deveria ir além da forma discursiva codificada pelos dramaturgos atenienses. Deveria identificar o conflito trágico com uma forma de “mal estar da civilização” (Sigmund Freud) típico do indivíduo burguês. Seria necessário evidenciar a fragilidade da consciência e do controle racional que procura ocultar a dinâmica do desejo, e sua expressão indireta no imaginário - o equilíbrio dessa repressão pode se romper de um momento para outro em função do retorno do reprimido (D’ASCIA, L. 2004: p. 32), como vimos em relação ao final de *Medéia*.

Presente em *Teorema* e *Édipo Rei*, esta problemática psicanalítica se fundava numa problemática antropológica. Objeto de repressão e sujeito de regressão onírica, a sacralidade de uma sociedade primitiva era conservada por caminhos

obscuros no inconsciente dos indivíduos civilizados. Para Pasolini, voltar à Tragédia significava exprimir a presença latente do sagrado no mundo contemporâneo. Durante sua crise política e expressiva do início dos anos 60 do século passado, essa “tarefa estética” era para ele a única forma válida de crítica à alienação.

O tema da barbárie já estava presente no modelo clássico. O drama grego era fundado sob conceitos de culpa ancestral (*Édipo Rei*, *Oréstia*, *Medéia*) e de autodestruição em consequência do conhecimento trágico (*Édipo Rei*). Esses elementos contrastavam com postura pragmática do racionalismo helênico posterior. Segundo D’Ascia, Ao teatralizar o conflito trágico, os gregos evocavam sua própria origem pré-helênica através de uma espécie de onirismo coletivo. Em seus filmes, Pasolini procurou oferecer um equivalente moderno de tal onirismo.

O confronto com o passado e com a barbárie assume formas muito distintas nos três filmes mitológicos. Em *Édipo Rei*, o menino que descobre o próprio complexo edipiano e assim atinge a individualidade, sonha com si mesmo nos sapatos do lendário soberano de Tebas, tendo como pano de fundo uma Grécia bárbara. Em *Medéia* Jasão, o homem Ocidental, encontra na mulher bárbara o objeto de um amor inconsciente que não pode confessar nem para si próprio. Faz violência com ela e seu povo, a priva de sua identidade para depois traí-la e condená-la a uma existência marginal. Um sonho regressivo introduz a feroz vingança de Medéia. Esta catástrofe simboliza a impossibilidade de uma reconciliação (a *Versöhnung* da tradição hegeliana, rejeitada por Pasolini), a cisão permanente entre presente e passado, entre o sagrado e a modernidade pragmática. Na *Oréstia*, por outro lado, o cineasta se deixa seduzir pela miragem de uma síntese: a democracia africana. A transformação das Fúrias em Eumênides, na conclusão da trilogia de Ésquilo, deveria simbolizar a conservação dos valores tradicionais numa nova forma de democracia, menos formal do que a Ocidental e, talvez, possível apenas na África. Mas esse [último] filme nunca foi realizado, senão apenas em forma de ‘nostas’: o mito terceiro-mundista permaneceu simples hipótese de trabalho. Essa hipótese se concretizou numa exposição problemática: o documentário *Notas Para Uma Oréstia Africana* (...) (Idem: p. 34).

Em *Édipo Rei*, à mistura das paisagens da Itália contemporânea de Pasolini com a Grécia mitológica somam-se os cenários filmados no ambiente “bárbaro” do deserto marroquino. Na primeira parte do filme, reduzindo os diálogos ao mínimo, Pasolini apresenta a tragédia de Sófocles (o nascimento de Édipo, sua infância em Corinto, o encontro com a Esfinge, as profecias do parricídio e do incesto, a peste em Tebas). Citações antropológicas (a Esfinge e a sacerdotisa de Apolo aparecem com máscaras africanas) sublinham a ligação entre o mundo clássico e a cultura

africana mais antiga. D'Ascia chama atenção para o contraste do primitivismo da primeira parte com o diálogo elaborado da segunda, que com pequenas modificações corresponde ao texto de Sófocles: "(...) a cultura racional e retórica dos gregos dá voz ao substrato pré-helênico do inconsciente coletivo. A dimensão trágica é inseparável do mito pré-trágico (os elementos "bárbaros" e africanos) e da reflexão pós-trágica (a interpretação psicanalítica do mito) (...)" (Ibidem: p. 35).

O Centauro Racional

O estranhamento produzido com a atualização do mito está presente também em *Medéia*. A reflexão pós-trágica não é explícita neste filme, ela se manifesta na dialética entre mito e razão considerada como origem da alienação ocidental. Desta forma D'Ascia define *Medéia*, afirmando que o verdadeiro protagonista do filme é Chiron, o Centauro. Ele ensinará Jasão a perceber a distancia entre a razão e o irracional. Mas vale lembrar que Chiron possui uma natureza dupla, ao mesmo tempo mítica e racional. O Centauro seria o porta-voz de Pasolini quando afirma que aquilo que é sagrado se mantém ao lado de sua nova forma profana.

Do ponto de vista de D'Ascia, Medéia (companheira e antagonista de Jasão) representa o indivíduo do Terceiro Mundo, dividido entre a comunidade e a sociedade, entre a cultura tradicional e o ponto de vista pragmático (em termos pasolinianos, a "linguagem do Pragma"). Humilhada enquanto mulher, apenas como sacerdotisa encontra algum reconhecimento (ainda que tenha sido através de uma vingança bárbara). Para D'Ascia, o mito clássico torna-se alegoria da relação entre Ocidente e Terceiro Mundo, uma crítica implacável da falsa consciência quando Jasão diz para Medéia que deu para ela muito mais do que recebeu.

Analogia, Contaminação e Arcaísmo

(...) Meu amor fetichista pelas 'coisas' do mundo torna impossível para mim considerá-las naturais. Isso tanto as sacraliza quanto as dessacraliza violentamente, uma por uma; não as vincula a um fluxo correto, não aceita esse fluxo. Porém as isola e as adora, mais ou menos intensamente, uma por uma.

Pier Paolo Pasolini,
Battute sul Cinema, 1966-7 (2000: p. 231)

Noa Steimatsky faz uma análise pormenorizada da mistura entre passado e presente em *O Evangelho Segundo São Mateus*, um filme muito anterior à fase que deu origem a *Édipo Rei*, *Medéia* e *Notas Para Uma Oréstia Africana*, mas que poderia muito bem referir-se a eles:

O arcaísmo de Pasolini pode ser comparado com certos 'primitivismos' na arte modernista. Thomas Crow sugeriu a mim que 'arcaico' pode conotar uma consciência maior da prática artística 'legitimada' enquanto distinta de um espectro mais amplo de objetos etnográficos apropriados pelo gosto moderno como produção 'primitiva' (STEIMATSKY, N. 2008: p. 206n1)

Para Steimatsky, pensando a si mesmo através de um "Outro" arcaico, Pasolini atinge de forma indireta uma consciência modernista, incluindo até uma nostalgia pelo pré-moderno. Mas Steimatsky distingue a postura de Pasolini do modernismo de um cineasta como Michelangelo Antonioni, que chamou de "secular". Nesse sentido, insiste Steimatsky, *O Evangelho Segundo São Mateus* é um trabalho exemplar. Começando da pré-história de sua produção com *Loações na Palestina*, que documenta a busca de locações para o *Evangelho*, um espaço arcaico distinto se abre na obra de Pasolini. Espaço que se contrapõe à modernidade e ao capitalismo tardio que esvazia as reservas de "energia revolucionária", que o poeta-cineasta acredita poder encontrar nas periferias das cidades; mas, também, nas margens da Europa: Palestina, Anatólia (região leste da Turquia), norte da África, península arábica e além.

Assim que Pasolini inicia sua carreira de cineasta, começa também a viajar. Além da necessidade da pesquisa de locações, este se tornaria um momento criativo chave em seu trabalho. Se em *Accattone*, *Desajuste Social* e *Mamma Roma* não se vêem paisagens de fora da Itália, a periferia e as favelas de Roma representam a própria interseção entre o arcaico e o moderno. Steimatsky nos lembra então que, posteriormente, num movimento complementar, Pasolini "exportará" textos clássicos e medievais para fora da Europa, adaptando-os aos processos históricos e sociais em curso no chamado Terceiro Mundo das décadas de 60 e 70 do século passado. A presença do arcaico no interior da vida

contemporânea, conclui Steimatsky, complementa na obra de Pasolini uma visão do presente numa projeção alegórica do passado (Idem: pp.117-19, 127).

As noções de “analogia” e “contaminação” informam esta abordagem do poeta-cineasta. A busca de Pasolini pelo Outro arcaico faz do seu um cinema *impuro*, ou, “contaminado”, como Steimatsky lembra que o poeta-cineasta gostava de dizer. Foi dos seus estudos de lingüística que Pasolini trouxe a noção de contaminação, em vários pontos de *Empirismo Herético* (**) ele descreve o entrelaçamento de vozes – alta e baixa, italiano literário e dialeto – num discurso indireto livre, que mantém a especificidade das diversas vozes sem neutralizá-las num idioma médio ou padronizado. A questão da contaminação foi evidenciada durante 1969 pelo próprio Pasolini em relação ao amalgama de estilos cinematográficos presentes em *O Evangelho Segundo São Mateus*, quando comparado com a “textura mais consistente” de *Accattone. Desajuste Social*. Steimatsky levanta a hipótese de que apenas em seu último filme, *Salò, os 120 dias de Sodoma*, Pasolini abandonaria uma alegre celebração da contaminação (arcaico-moderno), deixando-se dominar por um estilo homogêneo, simétrico e mórbido.

Concordemos ou não, é curioso saber que do ponto de vista da forma (bem enquadrado, bem montado, bem representado) Glauber Rocha considerou este o melhor filme de Pasolini, imprimindo à obra uma violência existencial distinta da “violência teórica dos outros filmes”. Com relação a esses outros filmes, Glauber chamou atenção para um *orientalismo* de Pasolini, fruto da herança árabe da própria Itália. Mas Glauber achava que o poeta-cineasta não se completava, ficava dividido e no final optava por não se “contaminar”:

Há uma coisa interessante no cinema de Pasolini: o orientalismo. A Itália é um país de influência árabe e essa impossibilidade de Pasolini ser moderno é compensada, sublimada pela naturalidade dessa orientalidade. É por isso que ele se quer ‘povo’, mas é somente um desejo, porque quando realiza, ele torna-se católico. Por exemplo, em *As Mil e Uma Noites* [de Pasolini, *Il Fiore delle Mille e Una Notte*, 1974], Ninetto é como São Francisco de Assis com os árabes, tornando-se então um filme jesuíta catequista. Pasolini não está interessado nem pela cultura árabe nem pela sua política, ele interessa-se pela sexualidade árabe, mas dum ponto de vista de colonizador (ROCHA, G. 2006: p. 284).

Entretanto, Steimatsky lembrou que Pasolini não desejava que “um fascismo italiano ou a linguagem tecnocrática do neo-capitalismo comprometessem as conotações de impureza, mancha, contágio e violação ligados ao discurso indireto

livre (STEIMATSKY, N. 2008: p. 125). A noção de contaminação apareceu pela primeira vez na obra de Pasolini em *Accattone. Desajuste Social*, durante a briga entre Accattone e o irmão de Ascenza ao som da *Paixão Segundo Mateus*, de Johann Sebastian Bach. Já em *Loações na Palestina*, a contaminação seria imanente à própria paisagem. Pasolini abraça a concretude material dos restos arqueológicos, aliado a uma grande ressonância do mito bíblico. Sua contaminação mútua não levaria à neutralização recíproca. Steimatsky afirma que a noção de contaminação de Pasolini evoca a análise que Erich Auerbach empreendeu sobre o Evangelho de Marcos (***)).

Segundo Steimatsky, há evidências de que Pasolini conhecia esse texto de Auerbach, evocando-o nos termos de uma mistura de vozes. Em *O Evangelho Segundo São Mateus*, e provavelmente em *Édipo Rei* e *Medéia*, não se trata de aspirar a uma verdade histórica e antropológica ou uma precisão filológica, mas empregar um modo heterogêneo (uma mistura de referências culturais cristãs ou não, vozes altas e baixas, períodos e estilos, detalhes cotidianos e uma instância visionária), articulando a contaminação incorporada na própria noção de encarnação que Auerbach identificou no coração do texto bíblico (Idem: pp. 118, 120, 131, 160, 207n10, 208n12).

Portanto, se fossemos autorizados a por nossa conta e risco a estender a *Édipo Rei* e *Medéia* as conclusões de Steimatsky em relação ao *Evangelho Segundo São Mateus*, diríamos que na adaptação não se trata de reconstruir, mas de gerar um novo amálgama de materiais (objetos, por exemplo), modos, quadros de referência que, por um lado, os liguem à Terra Santa (no caso do *Evangelho Segundo São Mateus*) ou à Grécia (no caso de *Édipo Rei* e *Medéia*), e, por outro, sejam análogos a essa interpretação da Bíblia e dos Gregos. Assim, vida cotidiana e aparição miraculosa se contaminam reciprocamente. Como Pasolini acreditava que no ambiente rural pré-moderno os eventos miraculosos ainda eram parte da percepção cotidiana, sua recusa em reconstruir o mundo bíblico era “realista” – ele se arrependeu de inserir milagres no *Evangelho Segundo São Mateus* (Ibidem: p. 127, 213n47, 214n51); é o caso de perguntar se ele também se arrependeu de fazer a empregada dos burgueses levitar em *Teorema*.

Ao mudar a localização dos eventos históricos e mitológicos, deslocar e produzir saltos no tempo, a analogia sustentará as adaptações realizadas por Pasolini durante toda a sua carreira. África do norte e Itália para *Édipo Rei*, Anatólia

para *Medéia*, Nápoles para *Decameron* (1971) e a cidade de Salò para *Salò, os 120 Dias de Sodoma*, são exemplos desse processo. No ato de “exportar” um episódio dos mitos gregos mediterrâneos para outro ponto geográfico, Pasolini reloca e contamina o episódio e a nova locação a partir de uma analogia. De acordo com Steimatsky, foi exatamente o que Pasolini realizou com *Locações na Palestina* em relação à Terra Santa para *O Evangelho Segundo São Mateus*. Sendo assim, *Locações na Palestina* surge como uma peregrinação onde as impressões, ou “impressões cinematográficas” como diria Steimatsky, da locação original são reunidas para então serem “importadas” para o sul da Itália. Referindo-se a essa empreitada, Pasolini esclareceu:

Eu poderia dizer que continuamente sinto necessidade de me referir à vida contemporânea, de modo que as coisas nunca sejam reconstruídas historicamente, mas sempre em referência à nossa experiência da história. Não o passado disfarçado de presente, mas o presente disfarçado de passado (Ibidem: p. 132)

O emprego do conceito de analogia, afirma Steimatsky, sugere que Pasolini realizava menos uma semiologia do que uma teologia da imagem cinematográfica. “A realidade fala”, “as coisas são nomes” (*Res sunt nomina*, título de um capítulo em *Empirismo Erético*), nas palavras de Pasolini, é a lição que o cinema ensina sobre a semiologia total da realidade. O representado e a representação, a realidade e sua inscrição em filme são entendidas como seções analógicas de um mesmo contínuo. A analogia, pelo menos nesse contexto pasoliniano, define a relação entre um signo cinemático audiovisual particular e sua fonte no campo de visão da câmera. Procurando compreender aquilo que Pasolini admite ser seu “amor fetichista pelas coisas do mundo”, Steimatsky observa que a articulação de técnicas de enquadramento e montagem deslocar a marca analógica no cinema do poeta-cineasta para além de um “naturalismo” transparente (que Pasolini abominava). Nesse sistema teórico-cinematográfico,

(...) ‘escandaloso a partir de um ponto de vista lingüístico’, Pasolini reconhece, os signos não representam um referente ausente, mas o tornam manifesto, legível: os signos cinematográficos são a articulação intensificada da *própria* realidade”. Seguindo essa lógica, a realidade possui um significado humano imanente incorporado em tudo e disponível a específica expressão poética ou fílmica. No seu melhor, o filme assume a expressividade da realidade, sua plenitude

de sentido, e desse modo beira uma plenitude sagrada. Pasolini reconhece o quanto essa explicação dos signos cinematográficos como sentido encarnado ensaia uma percepção arcaica, religiosa, infantil pode-se dizer (Ibidem: p. 137)

Mas “infantilidade” aqui não carrega um sentido negativo, embora realmente traduza o caráter ingênuo (irracional) de qualquer crença “no invisível”. Steimatsky está se referindo à relação entre os conceitos de contaminação e analogia (entre o arcaico e o moderno) com uma retórica icônica que subjaz à estética do cinema de Pasolini. Esse investimento de Pasolini nas “coisas do mundo” e sua “imagem encarnada” se manifestam no duplo compromisso em relação ao “realista” e o “reverencial” - um contaminando o outro. Steimatsky chama atenção dos mais céticos que a associação da imagem cinematográfica com a noção de uma “impressão” ou “traço” luminoso teve seu mais celebrado defensor na pessoa do crítico francês de cinema André Bazin.

Sem entrar em detalhes e minúcias cristológicas, nos basta saber que os ícones religiosos bizantinos têm como base a hipótese de que carregam as propriedades daquilo que representam. O interesse e utilização de pinturas de Giotto, Masaccio e Piero della Francesca como modelo por Pasolini em diversos de seus filmes advém do uso que esses pintores faziam dessa retórica do ícone – o que remete inclusive à frontalidade das figuras, uma forma de enquadramento bastante comum na obra cinematográfica de Pasolini.

Na opinião de Steimatsky, *Notas Para Uma Oréstia Africana* é a obra mais reveladora para mostrar o método da adaptação por analogia e suas armadilhas (fora algumas imagens internas feitas em Roma, o restante foi captado em Uganda: Lago Vitoria e a capital Kampala; e na Tanzânia: Dar es-Salaam para a universidade e fábricas na periferia; Dodoma, Kigoma e na tribo Wa-gogo) (SITI, F.; ZABAGLI, W. 2001, vol. II: p. 3346). Neste documentário, Pasolini procurou examinar culturas mais remotas do que o texto da *Oréstia*. Talvez por esta razão, acredita Steimatsky, a tensão entre o desejo do cineasta e o cenário africano contemporâneo tornou-se aparente: procurando uma correspondência entre as paisagens e fisionomias do povo africano que filmava e a tragédia de Orestes, Cassandra, Clitemnestra e Agamêmnon, com as árvores ao vento representando as Fúrias, Pasolini acabou por admitir que aquele Outro que ele buscava era impenetrável (STEMATSKY, N. 2008: pp. 127-8, 136-8, 141, 160-1, 208n14, 210n31).

Por outro lado, ainda que a semiologia de Pasolini tenha sido criticada por semiólogos como Umberto Eco, Roland Barthes estava mais afinado com as idéias do poeta-cineasta. Para ele, como para Pasolini, reflexões sobre a imagem (fotográfica ou cinematográfica) fazem a semiótica de ambos ricochetear na fenomenologia. Em *O Óbvio e o Obtuso* (1982) e *A Câmara Clara* (1981), Barthes se refere a essa questão dizendo que...

(...) É bem verdade que a imagem não é o real, mas, pelo menos, o seu perfeito *analogon*, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia... Ora, esse *status* puramente 'denotante' da fotografia, a perfeição e a plenitude de sua analogia, isto é 'objetividade', tudo isso corre o risco de ser mítico". (...) "Na Fotografia, a presença da coisa (em algum momento do passado) nunca é metafórica... A fotografia é literalmente a emanção do referente... Uma espécie de cordão umbilical liga o corpo da coisa fotografada a meu olhar: luz, ainda que impalpável, é aqui um meio carnal (BARTHES, R. 1990: pp. 12, 14; STEIMATSKY, N: p. 209n26).

“Sou Uma Força do Passado”

Não tenho nostalgia. Nasceu um equívoco em relação ao que disse. Não sinto nem um pouco de nostalgia. Nunca, em nenhum momento, nem na minha vida pessoal, nem na vida do meu país. Não gostaria de reviver nem sequer cinco minutos desse passado. O passado me dá sempre angústia, me dá uma sensação de encarceramento. No passado eu não sabia o que sei hoje (...).

Pier Paolo Pasolini
(SITI, W. ; ZABAGLI, F.
2001, vol. I: p. CI)

Após realizar *Medéia*, Pasolini abandona sua empreitada grega. Mas qual seria o motivo, já que foi através dela que o poeta-cineasta conseguiu superar uma crise criativa que o havia atingido? D'Ascia acredita que a razão para tal ultrapassa o fato de que a dinâmica da política daquela época desmentiu a utopia terceiro-mundista de *Notas Para Uma Oréstia Africana* (Ibidem: p. 38-9). O pessimismo de Pasolini em relação às conseqüências sociais e culturais do milagre econômico italiano, juntamente com a crise que levou a uma perda de legitimidade do sistema

político daquele país, o levaram a tomar a situação como uma espécie de pesadelo kafkiano.

Na opinião de D'Ascia, isso o levaria a esboçar uma “estética negativa”. Até 1971, o que compreende pelo menos duas partes de sua *Trilogia da Vida*, Pasolini conservou sua crença na forma trágica (uma obra fechada cuja unidade estética era garantida pelo confronto entre os personagens e seu destino). Os artifícios das técnicas de estranhamento permitiam-no refletir sobre a inaturalidade daquela forma sem abandoná-la. Entretanto, para desafiar o “novo poder”, Pasolini se viu obrigado a renunciar à tragédia e mergulhar num caos de dissonâncias agudas.

A temporalidade trágica (coexistência de presente e passado) será abandonada. *Salò* reduz tudo a um presente envolto em profunda anomia. Os protagonistas estupram e matam porque agora são incapazes de recordar. O culto da violência é a única mitologia que se pode encontrar ali. Culto da violência que, na conclusão de D'Ascia em relação ao ponto de vista de Pasolini, era típico da vanguarda - em sua aspiração de suprimir brutalmente a tradição. De fato, na opinião de Pasolini, as metas da vanguarda e da contracultura em geral eram bastante questionáveis:

(...) Os estudantes *enragés* [furiosos]? Tão odiosos quanto seus pais, os chefes, os patrões, os burgueses. Os movimentos estudantis? Inúteis, na medida em que reivindicavam o poder e não a liberdade. (...) O apostolado extremista dos militantes? A raiva inconsciente do burguês pobre e impotente contra o burguês rico e potente. (...) A vanguarda? Uma revolta puramente verbal, ligada ao neocapitalismo e levada a cabo por mortos vivos. O teatro da crueldade, o teatro de Grotóvski, o teatro do gesto e do grito, o *Living Theater*? Meros ritos sociais de confirmação de tendências antiburguesas, encenados para burgueses escandalizáveis (NAZARIO, L. 2007: p. 80).

Nasce o homem unidimensional, sem passado mítico e sem chance de salvação. A hipótese de Marcuse é bastante próxima daquela de Pasolini (ou vice-versa) no que diz respeito ao conceito de liberdade no contexto de uma sociedade dessacralizada/mercantilizada, chegando inclusive a explicar porque o poeta-cineasta não utilizava sua homossexualidade como uma bandeira de auto-afirmação dentro do sistema.

Para Marcuse, as libertações – sexual e outras – que emergiram nos anos sessenta estavam completamente articuladas com a emergência

sem precedentes de controles sociais e organização social: quer dizer, uma aparente grande expansão das liberdades paradoxalmente coincide com uma igualmente grande expansão de um controle social de 'veludo'. No interior dessa ordem de coisas – o aburguesamento da classe trabalhadora, a fabricação em larga escala e a 'satisfação' de 'necessidades' – o trabalho executado previamente pela estética perde sua força utópica, deixando-nos o corpo como a figura potencial para a experiência da liberdade. Mas é claro, caso a liberdade a se alcançar seja algo mais do que 'narcose individual... apenas salvação individual no meio de um naufrágio coletivo', nesse caso as libertações pessoais concedidas pela cultura do consumo devem ser concebidas num espírito de *negação*. Uma linha muito similar corre através da obra de Pasolini; talvez não por coincidência, já que compartilha com Marcuse tanto um momento histórico na história do capitalismo quanto um receio com a invenção de um 'estilo de vida' por esse momento histórico para substituir a experiência vivida (o '*Erfahrung*' da Escola de Frankfurt). Por essa razão, era de vital importância para Pasolini que sua homossexualidade continuasse uma alteridade, continuar fora da 'tolerância repressiva' de uma burguesia consumista; nesse sentido, Pasolini continua central em qualquer teorização da 'homossexualidade' (RESTIVO, A. 2002: pp. 149-50)

Alegoria da sociedade moderna ou não, o fato é que os filmes que Pasolini realizou a partir ou em torno da Grécia Antiga estão abertos a várias leituras. Podemos vê-los como uma articulação autobiográfica (o que é um fato no caso de *Édipo Rei*), como uma interpretação (mal feita segundo alguns) de autores antigos; ou, ainda, como mais um exemplo do olhar europeu "benevolente" em relação ao Outro (a nostalgia pelo primitivismo de que nos fala Glauber Rocha). De qualquer forma, Walter Siti e Franco Zabagli resgatam duas declarações de Pasolini que mereciam ser mais ventiladas. Em 1967 ele disse que seu interesse pelo passado não é nostalgia, que houve um equívoco em torno disso. Não existe interesse, insistiu Pasolini, em reviver o passado. Com relação ao sagrado, declarou que o defende porque é a parte do homem que oferece menos resistência ao poder, sendo a mais ameaçada pela Igreja (SITI, W. : ZABAGLI, F. 2001, vol. I: p. CI)

Pode-se dizer que esse Outro do Terceiro Mundo era apenas fruto da visão idílica de Pasolini em relação ao mundo arcaico. Até que ponto esse Outro não passa de uma idealização ingênua do poeta-cineasta é uma questão que o ultrapassa. Qualquer antropólogo honesto assumiria que ninguém tem certeza de onde esse Outro está realmente – e que a opção por uma a resposta teórica em particular é puramente especulativa e conjuntural. Pasolini achava que conseguia capturar o real, enquanto alguns preferem assumir que ele era apenas um dentre

tantos intelectuais mais ou menos bem intencionados. Como já se ouviu dizer por aí, sair em busca do real é como entrar num quarto escuro em busca de um gato preto que não existe.

NOTAS:

- (*) Da coleção de poemas *Poesia in Forma di Rosa* (1964).
(**) Steimatsky cita especificamente *Nuove Questioni Linguistiche, Intervento sul Discorso Libero Indireto e La Volontà di Dante a Essere Poeta*; todos escritos entre 1964-5.
(***) AUERBARCH, Erich. *Mimeses. A Representação da Realidade na Cultura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2ª Ed., 1987, p. 35-42.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BERTELLI, Pino. *Pier Paolo Pasolini. Il Cinema in Corpo. Atti Impuri di un Eretico*. Roma: Edizioni Libreria Croce, 2001.
- DE SANTI, Gualtiero. Mito e Trágico in Pasolini. In: FABBRO, Elena (org.). *Il Mito Grego nell'Opera di Pasolini*. Udine: Forum, 2004.
- MANZOLI, Giacomo. *Voce e Silenzio nel Cinema do Pier Paolo Pasolini*. Bologna: Edizioni Pendragon, 2001.
- _____. Recitare I Classici: La Poesia Orale nel cinema di Pier Paolo Pasolini. In: FABBRO, Elena (org.), 2004.
- MEDDA, Enrico. Rappresentare l'Arcaico: Pasolini ed Eschilo negli *Appunti per un'Orestide Africana*. In: FABBRO, Elena (org.), 2004.
- NAZÁRIO, Luiz. *Todos os Corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PADUANO, Guido. *Edipo Re* di Pasolini e la Filologia Degli Opposti. In: FABBRO, Elena (org.), 2004.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Eretico*. Milano: Garzanti, 2000 [1972]. O artigo *Battute sul Cinema*, constante desta coletânea está datado de 1966-7.
- RESTIVO, Angelo. *The Cinema of Economic Miracles. Visuality and Modernization in the Italian Art Film*. Durham & London: Duke University Press, 2002.

ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema: Glauber Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RYAN-SCHEUTZ, Colleen. *Sex, the Self, and the Sacred. Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*. Canada: University of Toronto Press, 2007.

RUBINO, Margherita. *Medea di Pier Paolo Pasolini. Un Magnifico Insucesso*. In: FABBRO, Elena (org.), 2004.

SITI, Walter; ZABAGLI, Franco (Eds.). *Pier Paolo Pasolini per il Cinema*. Milano: Mondadori, 2 vols. 2001.

STEIMATSKY, Noa. *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.