



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

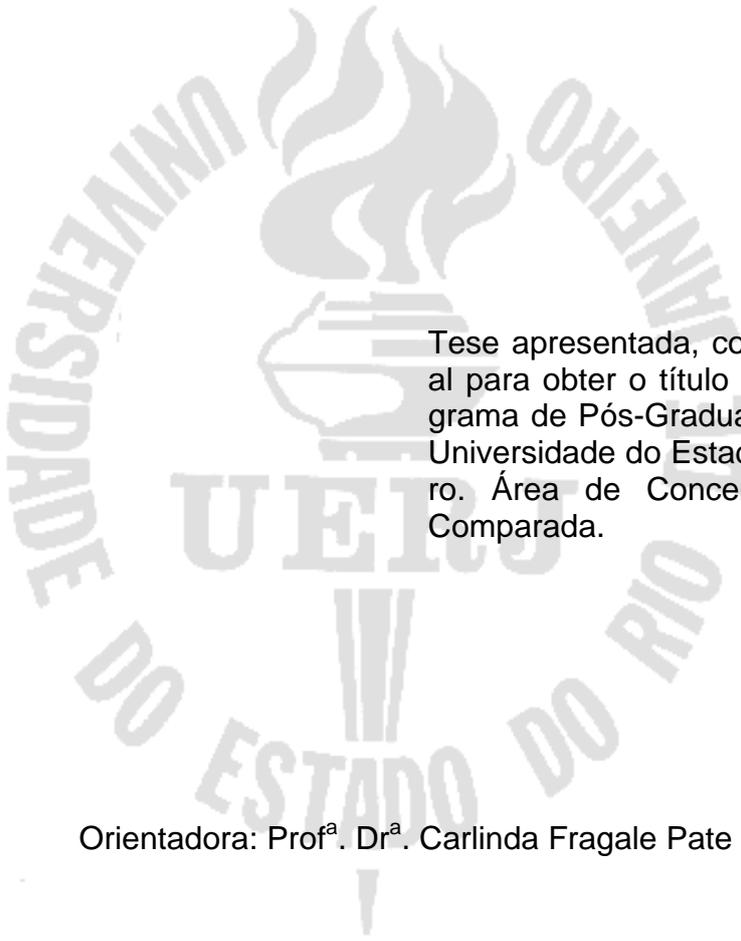
**Ulysses Maciel de Oliveira Neto**

**O cinema trágico-poético de Pier Paolo Pasolini: *Appunti per un'Orestíade africana; Édipo Rei; Medeia***

Rio de Janeiro  
2009

Ulysses Maciel de Oliveira Neto

**O cinema trágico-poético de Pier Paolo Pasolini: *Appunti per un'Orestíade africana; Édipo Rei; Medeia***



Tese apresentada, como requisito parcial para obter o título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carlinda Fragale Pate Nuñez

Rio de Janeiro  
2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P283	<p>Oliveira Neto, Ulysses Maciel de. O cinema trágico-poético de Pier Paolo Pasolini: Appunti per un'Orestíade africana, Édipo Rei, Medeia / Ulysses Maciel de Oliveira Neto. – 2009. 152 f.</p> <p>Orientadora: Carlinda Fragale Pate Nuñez. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Pasolini, Pier Paolo, 1922-1975 – Crítica e interpretação. 2. Adaptações para o cinema – Teses. 3. Teatro grego (Tragédia) – Teses. 4. Diretores e produtores de cinema – Teses. I. Pate Nuñez, Carlinda Fragale. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 82-21:791.43</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

---

Assinatura

---

Data

Ulysses Maciel de Oliveira Neto

**O cinema trágico-poético de Pier Paolo Pasolini: *Appunti per un'Orestiade africana; Édipo Rei; Medeia***

Tese apresentada, como requisito parcial para obter o título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Aprovado em 30/3/2009

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carlinda Fragale Pate Nuñez (Orientadora)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Guillermo Francisco Giucci Schmidt  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Luiz Carlos do Rego Lima  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Andrea G Lombardi  
Faculdade de Letras da UFRJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Silvia Costa Damasceno (UFF)  
Instituto de Letras da UFF

Rio de Janeiro  
2009

## DEDICATÓRIA

Aos meus filhos, Daniel e Pedro, pelo bom humor amigo,  
pelo carinho e pelos bons conselhos.

À minha tia Albertina, que me fez gostar dos livros e me  
presenteou com a obra de Proust. (*In memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

À Carlinda, minha professora e orientadora, por ter me acompanhado nesse percurso desde o mestrado, sempre generosa com seus preciosos conhecimentos.

Aos professores Latuf Isaías Mucci e Luiz Carlos Lima, pelas valiosas contribuições feitas no exame de qualificação.

Aos professores do Doutorado, que muito contribuíram para a realização deste trabalho, com seus comentários e críticas.

Às funcionárias e estagiárias, aos funcionários e estagiários da Secretaria da Pós-Graduação, apoio indispensável nos labirintos dos formulários e regras.

À Juliana Duarte pela leitura carinhosa e atenta do texto.

À Cláudia Sampaio, amiga e interlocutora equilibrada e sensata que fez a revisão final do texto.

À Mônica Schinkoeth, pelas lições de italiano.

Às bibliotecárias do CCBB, pelas orientações precisas, pela compreensão e pela paciência.

Você compreendeu? Sim, é uma história complicada, porque é feita de coisas e não de pensamentos.

*(O Centauro pasoliniano, em Medeia)*

## RESUMO

OLIVEIRA NETO, Ulysses Maciel de. *O cinema trágico-poético de Pier Paolo Pasolini: Appunti per un'Orestíade africana, Édipo Rei, Medeia*. 2009, 152 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Esta tese tem por objeto textos que se voltam para o homem: o cinema trágico-poético de Pier Paolo Pasolini e as tragédias gregas clássicas. Este autor de cinema se debruçou sobre os textos trágicos, pois via neles um fundamento político, ou seja, a superação pela razão de um passado arcaico do homem, que gerava sua incerteza existencial. Primeiramente, tendo traduzido a *Oréstia*, de Ésquilo, o diretor italiano identificou nesse texto aquilo que ele, como humanista que era, desejava fosse alcançado pelo homem moderno: a superação do medo causado pelo irracional que sempre habitou a mente humana. Esta interpretação da *Oréstia*, aliada às convicções previamente firmadas pelo diretor e poeta – a capacidade dos ingênuos de formar uma nova ideologia e a persistência no homem moderno de certa irracionalidade domada pela razão – levou à realização do filme *Appunti per un'Orestíade africana* (1967), um filme otimista quanto ao triunfo da razão. Tendo feito esses apontamentos, Pasolini jamais rodaria seu filme sobre a *Oréstia*, passando a uma perspectiva pessimista, com a filmagem de *Medeia* (1969), cuja frase final da personagem-título – “Nada mais é possível doravante” – aponta para *Salò*, o último filme que ele realizou, marcado pela desesperança, pouco antes de morrer assassinado. *Édipo Rei* (1967) foi o primeiro dos filmes trágicos e o mais mítico deles. Neste último ainda persistem as convicções de Pasolini apontadas acima, o que o identifica com *Accattone* (1961), conforme declarou o próprio diretor, e indica também a linha da análise crítica realizada nesta tese. Com base na crítica especializada (Canevacci e Fusillo) foi possível demonstrar a peculiar adaptação do trágico ancestral ao “cinema de poesia” pasoliniano, através de uma filmografia ideologicamente infensa a concessões à indústria cultural.

Palavras-chave: Cinema. Tragédia grega. Pier Paolo Pasolini. Mito. Poesia.

## ABSTRACT

The objects of the present work are texts about Man: the tragic-poetic cinema of Pier Paolo Pasolini and the classical Greek tragedies. That cinema author dedicated much attention to tragic texts, in which he saw a political foundation: the overcoming, by reason, of man's archaic past, which caused his existential uncertainty. After having translated Aeschylus's *Oresteia*, the Italian director identified in this text what he, as a humanist, hoped that modern man would achieve: the overcoming of the fear caused by the irrational that has always dwelt in the human mind. This interpretation of the *Oresteia*, coupled with other convictions held by the poet/director – that the naïve could form a new ideology, and the persistency, in modern man, of rationally-tamed irrationality – led him to film *Appunti per un'Orestide africana* (1967), an optimistic film as concerns the triumph of reason. After having taken down the notes, Pasolini would never come to make the *Oresteia* film, but moved on towards a pessimistic perspective by filming *Medea* (1969), the last sentence of which, said by the protagonist – “Nothing is possible any longer” – points towards *Salò*, his last film, as he was murdered shortly afterwards. *Oedipus Rex* (1967) was the first of his tragic films, and the most mythical of all. In it, some of Pasolini's early convictions mentioned above can be seen to persist, so that, in a sense, *Oedipus Rex* is evocative of *Accattone* (1961), as, in fact, has been confirmed by the director himself. The critical approach taken in the present work has been inspired on this. By resorting to specialized criticism (Canevacci, Fusillo) it was possible to demonstrate the peculiar adaptation of the ancestral tragic that takes place in Pasolini's “poetry cinema” by means of a filmography that remained ideologically contrary to concessions to the culture industry.

Key words: Cinema. Greek tragedy. Pier Paolo Pasolini. Myth. Poetry.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1. TRAGÉDIA E CINEMA.....</b>	<b>35</b>
1.1 Cinema trágico – Os filmes trágicos.....	46
1.2 Signos trágicos: da tragédia clássica à atualidade.....	57
1.3 O <i>corpus</i> e a crítica pasolinianos.....	69
<b>2. ANÁLISE CRÍTICA DE TRÊS FILMES TRÁGICO-MÍTICOS .....</b>	<b>83</b>
2.1 Édipo Rei .....	83
2.2 Appunti per un'Orestiade africana .....	97
2.3 Medeia .....	109
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>133</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>147</b>

## INTRODUÇÃO

A encenação das tragédias gregas na atualidade tem como objetivo a atualização dos seus sentidos, pois a forma de apropriação dos textos teatrais pelo público do século XXI é totalmente diversa da que foi a do público na Grécia Clássica, ou em outras épocas em que o conceito de trágico passou por reestruturações, como no Renascimento.

O estudo da manifestação do trágico no cinema de Pier Paolo Pasolini (1922-1975) propicia, modernamente, a confrontação da presença atualizada do trágico na produção cinematográfica atual com as questões estéticas e políticas do nosso tempo, uma vez que as obras que constituem o acervo pasoliniano resgatam e colocam diante das nossas retinas viciadas algo que nos vem de épocas ancestrais.

Por outro lado, a abordagem feita por Pasolini se apropria dos textos trágicos segundo um ponto de vista que recusa a valorização das obras clássicas enquanto clássicas<sup>1</sup>, ou seja, de qualquer visão que considere as tragédias originais imutáveis ou envoltas numa aura.

A fim de verificar como o cinema trágico de Pasolini se organiza nessa tensão com a estética e a política, esta tese buscará seus objetos em duas vertentes: uma ficcional e outra conceitual.

Pelo lado das obras ficcionais, serão abordados os filmes *Medeia* (1970) e *Édipo Rei* (1967). Também será objeto deste estudo o roteiro, nunca filmado, *O pai selvagem*, de 1963. A análise dos filmes será confrontada com a leitura dos respectivos roteiros, em edições devidamente corroboradas pelo autor: o texto dramático que contém os diálogos definitivos do filme *Medeia* (PASOLINI, 2002) e o roteiro de *Édipo Rei* (PASOLINI, 1971).

Pelo lado dos textos conceituais, será objeto da pesquisa o filme *Appunti per un'Orestiade africana*, também de Pasolini, rodado na África entre 1968-1969, que é uma exposição das ideias pasolinianas quanto à filmagem da *Oréstia*, de Ésquilo. Nas cenas desses *Appunti...*, também se apresenta, genericamente, a estética do autor italiano em relação à filmagem de uma tragédia grega, segundo sua ideia de

---

<sup>1</sup> A respeito dessa recusa do classicismo, ver citação na página 36 e a NR 20. Também é esclarecedora, a esse respeito, a citação de Massimo Fusillo feita na página 105 da tese e o parágrafo em que ela está inserida.

persistência do trágico na modernidade, e a arqueologia dos signos trágicos. Além deste filme conceitual, serão abordados o texto histórico/dramatúrgico *Visões de Medeia*, que tematiza a ideia trágica que Pasolini segue no seu filme *Medeia*. Os três seguintes textos teóricos de Pasolini permearão toda a tese, por serem básicos para a compreensão da estética do diretor italiano: *Lettera del traduttore* (1960); *Observações sobre o plano-sequência* (1985); *Cine de poesia contra cine de prosa* (1970).

A comparação dessas obras com o cinema trágico-mítico pasoliniano conduzirá o raciocínio contido nesta pesquisa a duas conclusões. Primeiramente, quanto à forma peculiar de Pasolini abordar os enredos trágicos no cinema, que será chamada de *mímesis crítica*<sup>2</sup>, diferente da mera adaptação do texto clássico para o cinema, característica do cinema comprometido com a indústria cultural. Em segundo lugar, que o cinema contemporâneo, a partir do neo-realismo, incorporou o paradigma estético da sua época, o romantismo, forma de expressão adotada, cômoda e facilmente, pela indústria cultural. A divergência entre o cinema crítico e a solução romântica determina, por conseguinte, a característica trágica do cinema de Pasolini e o seu afastamento em relação ao cinema romântico.

Quanto à abordagem dos textos trágicos feita pelo cinema romântico, pode-se dizer que ela atribui à tragédia um cunho historicista e classicista. Também procura imprimir ao conteúdo das obras uma característica de exatidão descritiva que constitui, entretanto, uma dupla deformação, pois transporta mecanicamente para a Antiguidade características da modernidade, tais como relações sociais e de poder baseadas na produção e no capital. Esta abordagem, além disso, mascara o caráter conflituoso da sociedade grega – situada entre a tradição arcaica, mítica e religiosa, e a sociedade racional, regrada e legislada – e transporta para esta sociedade dinâmicas socioeconômicas e políticas nela inexistentes. O caráter conflituoso é essencial para a abordagem do fenômeno trágico. Esta estética conformativa

---

<sup>2</sup> Esta expressão se relaciona com o conceito pasoliniano de *mímesis*, expresso, principalmente, nos textos *A má mímesis* (PASOLINI, 1982) e *Intervenção sobre o discurso indireto livre* (PASOLINI, 1982). Segundo essa conceituação do diretor italiano, o discurso indireto livre ocorre, no cinema, quando o autor desaparece e deixa falar o personagem. Esta seria a principal marca do cinema de poesia. O discurso indireto livre seria uma representação do personagem segundo o que ele é, em termos sociais e humanos: “trata-se sempre de uma *mímesis*”. Esta forma peculiar de *mímesis* está presente, por exemplo, nas cenas em plano-sequência do país de Medeia: Pasolini, nessas cenas, está falando dela e com ela. E é crítica porque visa sair da superfície das imagens e representar a sociedade arcaica como se Medeia estivesse narrando, resgatando, dessa forma, o caráter mítico-realista daquele país. Da mesma forma, o Centauro é visto pela câmera como se fosse pelos olhos de uma criança, que o vê na sua forma mítica, inicialmente, e depois na forma humana, pois Jasão adulto já está dominado pela razão.

romântica, quando incide sobre as tragédias gregas, produz obras que descontextualizam os enredos das tragédias – míticos e trágicos – retirando deles a possibilidade de influir positivamente no pensamento da nossa época.

Quanto à *mímesis crítica*, esta é a forma como Pasolini *substitui* – e poderemos então chamá-la *mímesis de substituição* – nas suas obras o mundo arcaico representado nas tragédias clássicas pelo conflito que persiste entre as formas arcaicas e o mundo moderno, segundo o diretor italiano, devido à forma abrupta e antinatural como a industrialização selvagem se impõe. Este conflito se manifesta como mitos ou mitologias, ainda que os mitos arcaicos estejam presentes como falta, na forma de fenômenos recalcados, latentes. Esta estética representa no cinema a sociedade moderna, referindo-se ao conflito apresentado na tragédia e que permanece na forma do recalçamento do mito e no comportamento humano de hoje e da Antiguidade.

Considera-se, como ponto de partida desta tese, que a realização plena do texto trágico no palco grego é, para nós, homens modernos, algo apreensível apenas através de descrições literárias, ou seja, voltamos ao texto. Escapa-nos o conteúdo imagético e musical, portanto, do texto trágico clássico, o que retira da tragédia seu conteúdo teatral e mantém vivo apenas seu conteúdo literário. Por outro lado, a realização plena da obra literária que é o texto trágico clássico, quando ocorre na tela do cinema, tendo passado pela recriação, como roteiro cinematográfico – uma outra forma de obra literária dramática –, do texto esquiliano, ou sofocliano, ou eurípidiano, coloca o espectador moderno diante de um trágico conflito: a impossibilidade de alcançar o efeito catártico – a compaixão e o terror – tal qual este se realizava nas plateias gregas.

A questão da catarse é polêmica, ainda quando se trata de interpretá-la a partir da *Poética* de Aristóteles. Albin LESKY (1990, p. 23), na sua obra *A tragédia grega*, afirma que “a pesquisa reconheceu que o discutido conceito de catarse deve sua origem ao domínio da medicina e, aproveitando outras passagens de Aristóteles, estabeleceu que o sentido do termo é de um alívio, combinado ao prazer, dos mencionados afetos”. Ou seja, esta interpretação deixa em aberto o que se poderia identificar como efeito trágico sobre o público das obras da modernidade.

Esta distância entre o texto trágico clássico e o mundo moderno, predominantemente racionalista e capitalista, abre uma lacuna que abrange significados e aspectos formais, como a imagem e a música. Quando esta lacuna é preenchida pelas

apropriações modernas da tragédia marcadas pelas formas estéticas características da indústria cultural e pela tradição aristotélica, perdem-se os significados míticos e trágicos da forma *tragédia*. O cinema trágico de Pasolini, entretanto, retoma esses temas míticos, a fim de expressar esteticamente a ambiguidade das incertezas existenciais do homem moderno, tributário da razão.

Por outro lado, as interpretações do trágico e dos seus textos clássicos, desde Aristóteles até as mais modernas, deixam de levar em conta os inúmeros significados que, para os autores clássicos, deveriam estar contidos nos cenários, nos nomes, nas cores ou nas danças que estes escolhiam para figurar nas suas representações teatrais. É como faz Pasolini, que representa Corinto num monumento da cristandade e do humanismo, a Piazza dei Miracoli.

Esta tese será uma síntese que definirá a mimesis pasoliniana, a forma de representação alcançada por Pasolini. Esta mimesis se materializou nos filmes de Pasolini e modificou os objetos *África*, *Oréstia*, *Medeia* e *Édipo Rei*. Orientou-se também para representar neles ligações míticas. Ela se encontra conceituada explicitamente nos filmes documentos *Appunti per un'Orestiade africana* e *Comizi d'amore*, no texto de Pasolini *Visões de Medeia* no qual este comenta o roteiro do seu filme, assim como em inúmeras outras fontes, televisivas, literárias e ensaísticas. Será feito um resgate da *poética* pasoliniana, ou seja, uma descrição de *partes* etc., a fim de mostrar como a mimesis pasoliniana, a sua *poiésis*, realiza eficazmente uma operação estética que *atualiza* o fenômeno trágico antigo e mostra um fenômeno trágico moderno, este sim, possível de ser representado esteticamente e compreendido pelo homem moderno.

Pasolini é como o Centauro de *Medeia*, que, na sua forma híbrida, nos mostra, através do lado humano, o que é compreensível. O outro lado, o mítico, não se expressa por palavras, mesmo porque, se falasse, não o compreenderíamos: o mito é apreensível na narrativa que se faz dele, mas não compreensível. No cinema de Pasolini, o mito será expresso como imagem e lido pelo espectador. O fenômeno moderno, que Pasolini representa como trágico, após expô-lo antropologicamente nos *Appunti per un'Orestiade africana*, também tem origem em mitos ancestrais, como o Édipo desvendado pela psicanálise. Ou como Cristo crucificado, mito judaico-cristão apresentado por Pasolini em *Medeia*, pela imagem do sacrifício do jovem crucificado, que remete aos mitos da ressurreição: um jovem mítico, sacrificado ao Sol num ritual primitivo no qual se pratica a comunhão do sangue e do corpo. Dessa

forma, Pasolini promove a identificação mítica de duas ressurreições, representadas diferentemente, um rito primitivo, no domínio da natureza selvagem do homem, e um rito judaico-cristão, no limiar da razão.

É necessário, delimitar os contornos desse fenômeno que Pasolini visa mime-tizar nos seus filmes. Há dois elementos principais que são analisados pelo diretor italiano: a violência sacrificial e os lugares onde ela se configura. A África é um desses lugares, presente no filme *Appunti per un'Orestiade africana* e no roteiro *O pai selvagem*.

Caracterizar estas complexas relações que se estabelecem entre as ideias sobre o trágico na Antiguidade, materializadas na tragédia ática, e as obras da modernidade, especificamente o cinema trágico de Pasolini, exige que se recorra às mais sutis expressões acerca do teatro grego e do cinema, artes congêneres pelo aspecto cênico, porém muito diferentes, pela dimensão sócio-histórica em que aparecem. Por outro lado, o palco perdeu a primazia do fenômeno, desde que a forma original da tragédia perdeu sua referência grega de origem. A tradição pós-clássica soube experimentar o trágico fora da tragédia<sup>3</sup>, evidência que alicerçou a reflexão dos filósofos idealistas alemães do século XIX (SZONDI, 2004).

Quanto às representações modernas da tragédia que se prendem à forma trágica perfeita, uma evidente influência aristotélica, e não levam em conta a objetividade mítica daqueles textos clássicos, é expressiva a opinião de Marcel Proust, quando analisa a ação do pensamento sobre o olhar, comparando-a com o efeito do pensamento do tragediógrafo sobre o que era apreendido por ele:

[...] mesmo nos espetáculos mais indiferentes da vida, nosso olho, carregado de pensamento, despreza, como faria uma tragédia clássica, todas as imagens que não concorrem para a ação e retém apenas aquelas que podem tornar inteligível a finalidade<sup>4</sup>. (PROUST, 1947, v.3, p. 200)

O confronto das duas apropriações modernas acerca da tragédia – a de Proust e a de Pasolini – é produtivo para introduzir a ideia de Pasolini de ir além da racionalidade trágica em relação ao mito. Eliade aponta a ocorrência dessa crítica racionalista (2006, p. 134), quando afirma que a concepção de deus de Eurípides foi

<sup>3</sup> Shakespeare é o exemplo mais contundente de corrupção da concepção ateniense de tragédia, muito embora tenha concebido suas obras para a encenação. Mas podem ser mencionados também os romances medievais (com destaque para as sagas do Reno e do Graal), já precursores da guinada do trágico para o ambiente narrativo.

<sup>4</sup> [...] même dans les spectacles les plus indifférents de la vie, notre œil, chargé de pensée, néglige comme ferait une tragédie classique, toutes les images qui ne concourent pas à l'action et ne retient que celles qui peuvent en rendre intelligible le but. (LES CAHIERS..., 1947, p. 200). Tradução nossa. Faz-se aqui uma identificação entre o *but* de Proust e o *télos* de Aristóteles.

influenciada por Xenófanes, para quem “há um deus acima de todos os deuses e homens; nem sua forma nem seu pensamento se assemelham aos dos mortais”. Além disso, Proust se refere à *tragédia*, sem levar em conta – pois não caberia no contexto da sua obra – as diferentes concepções religiosas e antropológicas que o termo *tragédia* abrange. Nesse sentido, é visível a concepção do diretor italiano, pois ele parte de Édipo, passa por Ésquilo e chega a Eurípides, o mais racionalista, o mais afastado da religião grega. Afirma também ELIADE (idem): “no tempo de Tucídides o adjetivo *mythodes* significava ‘fabuloso e sem prova’, em oposição a qualquer verdade ou realidade. Quando Platão acusou os poetas pela maneira como apresentavam os deuses, dirigia-se, provavelmente a uma audiência já convicta”.

Nota-se, então, que Pasolini ressalta no texto da tragédia um material literário com uma narrativa não subjetiva que ele identificará com a objetividade da narrativa cinematográfica, como será visto adiante, na *Lettera del traduttore* (1960) e na carta de 1960 a Luciano Anceschi. Esses dois documentos, comparados com o texto proustiano, constituem um importante material para a linha seguida nesta tese. O pequeno fragmento de Proust está inserido em um grande parágrafo em que o autor trata da objetividade da imagem fotográfica, enquanto na carta a Anceschi Pasolini afirma que “daria qualquer coisa” para que a língua italiana tivesse “a validade absoluta de homologação da imagem fotográfica”.

É eficaz também analisar o que resta, se da apropriação pasoliniana retirarmos a literalidade proustiana: uma concepção humanista da tragédia, que localiza o conflito trágico no homem, mais especificamente no conflito primordial entre homem e natureza. Este conflito não está apenas subentendido nas obras mítico-trágicas de Pasolini, mas está explicitado pelas *substituições* temporais e geográficas, de caracteres e cenários. Essa é a possibilidade que a linguagem do cinema outorga ao autor cinematográfico que as desejar explicitar como signo da permanência daquele conflito primordial.

Num sentido diferente do que seriam ação e finalidade, encontram-se as obras que pretendem *adaptar* textos trágicos a problemáticas sociais e políticas modernas e simplesmente transpõem características superficiais de personagens e a superficialidade de determinadas ações dos enredos das tragédias com a *finalidade* de criar ações heróicas e personagens heróicos formalmente romanescos. Estes personagens não representam, conseqüentemente, conflitos trágicos, pois as situações vividas nessas obras não se referem ao conteúdo mítico necessariamente evo-

cativo da tragédia, ou seja, não se originam do conflito homem-razão-natureza, mas de conflitos cotidianos da política e da forma de viver modernas.

O mito, presente no imaginário, não concorre para a ação trágica, pois, para o tragediógrafo, o que conta como *tema* é a cidade com seu tirano, que será o cenário onde se mostrarão as mazelas das formas arcaicas de organização social. Para Proust a tragédia não seguia cegamente o chamado do mito, mas colava, sobre essa evocação, o pensamento, ou seja, a razão. O cinema pasoliniano, porém, apresenta imagens oníricas como se fossem as imagens do mito e como se a definição do seu significado dependesse da criação de correspondências simbólicas, que, consideradas em conjunto, acabam por constituir um léxico utilizado pelos que assistem aos filmes<sup>5</sup>. Trata-se de uma influência do pensamento freudiano sobre o cineasta italiano (FREUD, 1923), essencial para alcançar o que Pasolini chama de *cinema de poesia*.

A respeito da influência do pensamento freudiano sobre a teoria do cinema de Pasolini, afirma FUSILLO (1996, p. 18):

Pasolini não atinge mais a celebração anárquica de um desejo ilimitado, de uma visceralidade sem freio, mas é atraído, ao contrário, por tudo aquilo que retorna, para citar um famoso título de Freud, no “mal-estar da civilização” (e não há dúvida que é o Freud pessimista que mais o fascina<sup>6</sup>.

Nesses filmes, a imagem tem um papel mais importante do que simplesmente encantar ou atrair o olhar do espectador. Ainda que necessariamente realistas, pois reproduzem algo que, efetivamente, já esteve diante dos olhos no *set* de filmagem, são em alguns momentos inacreditáveis, como nos sonhos, formando o elemento poético que Pasolini descreve em *Cinema de poesia...* Tais são, dessa forma, o cenário do país de Medeia, cidade real, porém incompreensível em sua sacralidade. Tal é a imagem do campo “verde, verde”, dessa forma descrito pelo personagem Ângelo no final de *Édipo Rei*, impossível de existir no cinema moderno – um cinema de prosa –, a todo o momento buscando um fim, um final, seja ele feliz ou infeliz. Tal é a África, nos *Appunti per un’Orestíade africana* ou na sua configuração cor-de-rosa que inspira a poesia de Davidson n’*O pai selvagem*.

---

<sup>5</sup> Pasolini aponta, por exemplo, a imagem das rodas do trem rapidamente acionadas pelas manivelas, envoltas em vapor. Esta seria uma imagem do léxico, embora exageradamente cristalizada como clichê, não sendo, portanto, utilizada no cinema de poesia.

<sup>6</sup> Pasolini non giunge mai alla celebrazione anarcoide di un desiderio illimitato, di una visceralità senza freni, ma è attratto piuttosto da tutto ciò che rientra, per citare un famoso titolo di Freud, nel “disagio della civiltà” (e non c’è dubbio che è il Freud pessimista ad affascinarlo di più).

A ocorrência dessas imagens identifica-se com o processo apontado por Auerbach, repetindo Schiller, sobre os elementos retardadores do poema homérico, em “contraste com o trágico”. Segundo aquele autor, Goethe e Schiller, na sua correspondência de 1797, opunham o processo retardador, “como processo épico propriamente dito, em oposição ao trágico”. Prossegue Auerbach: “O elemento retardador, o avançar e retroceder mediante interpolações, também a mim parece estar, na poesia homérica, em contraposição ao tenso impulso para uma meta”. Goethe, por sua vez, afirma, na carta a Schiller, de 19 abr. 1797:

Se essa necessidade de retardamento [...] for realmente essencial e indispensável, então todos os planos de caminhar reto em direção ao fim deveriam ser completamente rejeitados ou considerados um gênero histórico subordinado. (GOETHE, 1993, p. 105).

Essas digressões, que se opõem à conformação aristotélica da tragédia, dão margem a que se pense na representação dos textos de *Medeia*, *Édipo Rei* e da *Orestia* de uma forma que recupere o seu realismo mítico. Esta forma de representar conduziria à decifração do código trágico pelo homem moderno, concedendo-lhe a “mais elevada liberdade da mente”, e a possibilidade de que ele imponha ao texto trágico “todas as exigências fundamentadas na integridade e na atividade das nossas forças reunidas e universais”, como defende Schiller, na sua carta a Goethe, de 21 abr. 1797 (GOETHE, 1993, p. 106), abrindo uma perspectiva crítica de representação da tragédia.

Baseados nessa desconstrução da forma rígida da tragédia como a descreveu Aristóteles, podemos pensar no cinema de poesia, no cinema trágico-mítico de poesia. O processo, por outro lado, é necessário para apresentar *Medeia*, ou *Édipo*, ou *Orestes*, não como reminiscências, como memória ou como história, mas como mito, fantasia, imaginário. O que Pasolini mostra na tela é a possibilidade de se entender através da arte a instância dionisíaca recalcada do homem moderno dividido.

A tragédia grega, para nós, modernos, vem carregada de um sentido de verdade, por um lado devido à sua identificação com a filosofia, sua contemporânea, e, por outro, por ser o texto trágico algo que desmitifica os mitos, cingindo-os à esfera da religião, com seus rituais organizados e sua simbologia definida. Trata-se, modernamente, de deslaicizar a tragédia, de retirar dela esse caráter definido e definitivo para mostrá-la na sua tensão com o mito. O imaginário pasoliniano contém a chave para realizar essa deslaicização das tragédias, representando-as criticamente, preenchendo com o significado mítico o que foi omitido para que se alcançasse com eficácia a finalidade. É uma forma de fazer cinema, uma forma de aproximar o ho-

mem moderno da sua angústia atávica, uma forma de exibir na tela as imagens do sonho mítico.

Personagens como Medeia, Electra ou Édipo revestiram-se de traços atribuídos a elas pelo senso comum, verdadeiras vulgarizações, simplificações, que as tornam alvo fácil das adaptações cuja finalidade é a *simpatia* pelo herói ou heroína, encerrando aí a questão e não aprofundando esteticamente a identificação do conflito entre arcaísmo e razão, entre homem e natureza.

A dramaturgia brasileira não escapou a essa disposição de representar *fielmente* a tragédia. No contexto histórico da ditadura militar, houve uma tendência para se criar textos metafóricos, pretensamente para escapar à censura. Condizentes com essa tendência dos autores, foram escritos alguns textos dramáticos. Tais foram as obras como *Gota d'água* (Paulo Pontes em parceria com Chico Buarque, de 1975) e *Além do rio* (de Agostinho Olavo), que apresentam adaptações da personagem Medeia como heroína romântica, apelando para a simpatia do público.

A peça de Olavo é uma adaptação do enredo euripídiano que somente leva em conta a *traição de Jasão* e o caráter da personagem Medeia como *mulher traída e irada devido ao ciúme*, diluindo a preocupação principal de Eurípides – a oposição primordial homem x *polis* – numa relação fatalista entre o oprimido (bom) e o opressor (mau), e apontando para uma ideia de *injustiça* baseada na vitimização da mulher, caráter que não é, definitivamente, o da Medeia euripídiana.

*Gota d'água*, embora se diferencie de *Além do rio* pelo tratamento esmerado do enredo, ainda assim não consegue escapar da Medeia heroína romântica, como uma personagem que apela para o *sentimento de justiça* da plateia, abordando afetivamente e de forma não histórica a questão do oprimido e do opressor. A comparação com a *Medeia* de Pasolini é produtiva para se estabelecer o quanto o caráter de Medeia, tratado miticamente, pode representar o conflito que escapa do caso particular e se universaliza como de toda a humanidade. Com seu tratamento jornalístico, *Gota d'água* identifica a tragédia com a nossa *cronaca nera*, o nosso *fait diver*, o que torna banal o ato final de Joana. O trágico nunca é banal.

A forma como Pasolini lida com esse risco de banalização é representar – como nas cenas iniciais de *Édipo Rei* – o ódio do Laio moderno pelo Édipo moderno como imagens de um sonho, desse modo introduzindo no enredo um elemento arcaico, anterior à tragédia e que esta recalca pelo pensamento. O Édipo sofocliano não teve com Laio uma *relação*, por isso, o impulso de Laio que o faz mandar matá-

lo é como que *natural*, mas é verossímil porque é um desígnio fundador. Na tragédia de Sófocles, o oráculo funda a relação entre Édipo e Laio: antes não existia nada.

Também o filme *As troianas* (1971), do diretor grego Cacoyannis, revela uma oposição de cunho romanesco, uma Hécuba romanticamente heróica oposta a uma Helena romanticamente vilã. A *finalidade*, neste caso, é a identificação Troia – Grécia moderna sob a ditadura militar. Segundo o crítico Merhaut, a obra de Cacoyannis foi influenciada pela sua terra natal, mas também por sua formação europeia:

O segundo mundo incorpora uma mistura de conhecimentos culturais adquiridos durante sua educação na Inglaterra com um senso inato da tradição grega. Este é o cenário a partir do qual Cacoyannis cria uma descrição original da vida contemporânea<sup>7</sup>. (MERHAUT, s/d)

Entretanto, os mitos e seus signos não permaneceram congelados no tempo, mas assumiram outros valores, segundo o contexto histórico em que são lidos. Por isso o que valia para Proust não vale mais para o cinema mítico-trágico, fato que invalida a mera adaptação. Contrariamente à objetividade linear proustiana, que considerava ser vazia de significados a imagem registrada numa “fria chapa fotográfica”, e que retirava da tragédia os seus significados míticos – o conteúdo que seria objeto da filosofia do trágico dos românticos alemães – Pier Paolo PASOLINI (1922-1975) afirma:

O autor cinematográfico não possui um dicionário, mas uma possibilidade infinita: não toma seus signos (im-signos) da caixa, do cofre, da bagagem, mas do caos, onde tudo quanto existe são meras possibilidades ou sombras de comunicação mecânica e onírica. (PASOLINI, 1970, p. 11)

A definição proustiana, que tem aspectos coincidentes com a severidade metodológica do Estagirita, aponta para certa racionalização, afinal, são de Aristóteles, na *Poética*, as definições dos termos *ação* e *finalidade*, também usados por Proust:

A mais importante dessas partes é a disposição das ações; a tragédia é imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Segundo o caráter, as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações. Assim, as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia e, em tudo, a finalidade é o que mais importa. (ARISTÓTELES, 1997, p. 24)

É dessa forma que a matéria originária do texto trágico clássico, representada objetiva e pragmaticamente, é objeto da metamorfose pasoliniana. Pasolini acrescenta ao conteúdo clássico um conteúdo propriamente *cinematográfico*, ou *trágico-cinematográfico*. A distinção entre os dois observadores da tragédia, entretanto, apa-

---

<sup>7</sup> “The second world incorporates a mixture of the cultural knowledge acquired during his training in England with an inborn sense of the Greek tradition. This is the background from which Cacoyannis creates an original cinematographic depiction of contemporary life”. (Tradução nossa)

rece. Enquanto Proust se preocupava em comparar a imagem fotográfica com a visão transformada pelo pensamento, Pasolini desejava que a língua italiana fosse uma ferramenta eficaz para comunicar instrumentalmente ao homem moderno o conflito vivido pela sociedade que queria se livrar das evocações dos deuses antigos, tema explicitado na *Oréstia*, de Ésquilo. Isso desfaz qualquer ilusão acerca de se pensar “cinema de poesia” como um cinema totalmente irracional, o que não coincidiria com a objetividade do cinema pasoliniano. Cinema de poesia é a ferramenta eficaz para recolher no léxico infinito de imagens aquelas que serão metamorfoseadas em um discurso fílmico compreensível.

A confrontação entre a visão naturalista de Proust sobre a tragédia e a abordagem pasoliniana, que resgata biografias míticas e, dessa forma, atualiza mimeticamente para o espectador os conteúdos trágicos, indica a distância existente entre o *télos* proustiano e aquele pasoliniano. Para o primeiro vale a comparação de HAUSER (1969, v.3, p. 294) entre a estética proustiana e a linguagem do cinema:

Em Proust o passado e o presente, os sonhos e os pensamentos, se dão a mão através dos intervalos de espaço e tempo; a sensibilidade, sempre seguindo novos caminhos, vaga pelo espaço e pelo tempo, e os limites de espaço e tempo se desvanecem nesta corrente infinita e sem limites das relações mútuas; tudo isso corresponde exatamente àquela mescla de tempo e espaço em que o cinema se move<sup>8</sup>. (1969, v.3, p. 294)

Escapa, entretanto, a esta concepção formal sobre o cinema, uma definição realmente estética que relacione espaço e tempo na tentativa de definir a linguagem característica da técnica audiovisual. Pasolini encaminha a questão, em seu texto “Discurso sobre o plano-sequência: Ou o cinema como semiologia da realidade”. Neste texto o conceito de plano-sequência é definido e é nítida a sua importância para o estudo do cinema do diretor italiano segundo uma estética da metamorfose. Segundo este, o plano-sequência é a filmagem subjetiva (no sentido de que o olhar e os ouvidos do sujeito se identificam com a câmera e o registrador de som) que coincide com o olhar de um sujeito sobre a realidade: é, portanto, o conteúdo naturalista do cinema. Para Pasolini esses planos-sequência somente assumem significados após a morte ou após a montagem do filme:

O processo da vida, no momento da morte – ou seja, depois da operação de montagem – perde toda a infinidade de tempos em que, vivendo, nos alegramos, deleitando-nos na perfeita correspondência da nossa vida física – que nos leva a sermos

---

<sup>8</sup> En Proust el pasado y el presente, los sueños y los pensamientos, se dan la mano a través de los intervalos de espacio y tiempo; la sensibilidad, siempre sobre la pista de nuevos caminos, vaga por el espacio y el tiempo, y los límites de espacio y tiempo se desvanecen en esta corriente infinita y sin límites de las relaciones mutuas: todo esto corresponde exactamente a aquella mezcla de espacio y tiempo en que el cine se mueve. (Tradução nossa)

consumidos – com o transcurso do tempo: não há um instante em que essa correspondência não seja perfeita. Depois da morte já não existe essa continuidade da vida, porém existe seu significado. Seremos imortais e inexpressivos ou nos expressar e morrer. (PASOLINI, 1972, p. 241)

O *télos* pasoliniano leva em conta a complexidade das relações entre tragédia e cinema, Antiguidade e modernidade e entre as mitologias<sup>9</sup> aí envolvidas. No cinema de Pasolini são relacionados mitos e ideologias pelo ponto de vista de que ambos são formas racionalizadas do conflito primordial e inconciliável entre natureza e civilização. Isso é visível, antes mesmo de os filmes trágicos terem sido realizados. No filme de Pasolini *Mamma Roma* (1962) o personagem Ettore é afinal condenado e morre, e tal é a tragicidade desse personagem que nós, espectadores modernos, somos conduzidos imagem-a-imagem à experiência catártica de considerar injusta a punição, embora reconheçamos como moral e legalmente criminoso o ato que a gerou. Podemos dizer também que o trágico, nesse filme, não está nas ações, como quer Proust, mas no caráter (no sentido aristotélico) libertário do personagem. O que é derrotado pela ideologia da justiça é o mito da liberdade.

O *télos* pasoliniano não se limita à mera exposição, por meio da linguagem inerente ao cinema, de deslocamentos temporais e geográficos, o que corresponderia a uma reprodução da literalidade das tragédias, mas vai em busca dos significados mais profundos do que, no homem moderno, permanece como mítico. O resultado dessa busca encontra-se nos filmes *Medeia*, *Édipo Rei* e *Appunti per un'Orestiade africana*, na forma de mimesis do mito.

A definição proustiana, também sutilmente, contrapõe o que na tragédia constitui o conteúdo que contribui para a ação – a *letra* dos textos clássicos – às *imagens* que poderiam ser criadas pela imaginação, mas que são “desprezadas” por não concorrerem para a “inteligibilidade da finalidade”. É como se, para nós, modernos, sendo impossível a percepção de todos os significados propostos pelos tragediógrafos antigos, em função de nossa mitologia não ser a mesma que a dos gregos, apreendêssemos uma mensagem *sem código*, no dizer de Barthes, resultante da captação da imagem da qual são abstraídos os signos – dramáticos, nesta análise – por um observador “privado de todo saber”:

---

<sup>9</sup> As mitologias que serão relacionadas no decorrer da análise empreendida nesta tese compreenderão os mitos gregos, reelaborados artisticamente pelos dramaturgos áticos, segundo suas intenções religiosas, políticas ou filosóficas, e as modernas ideologias, formas de expressão da verdade mítica, embora estas não contenham uma narrativa que as materialize, contrariamente ao mito clássico, encontrando-se materializadas nos inúmeros discursos dos *mass-mídia*.

Se se retiram todos os signos da imagem, dela resta ainda certa matéria informacional: privado de todo saber, continuo a 'ler' a imagem, a 'compreender' que ela reúne em um mesmo espaço um certo número de objetos identificáveis (nomeáveis), e não somente formas e cores<sup>10</sup>. (BARTHES, 1964, p. 42)

O que se observa, nesse caso, são os “objetos reais da cena”, os significantes que mantêm com os significados uma relação direta não arbitrária, uma “quase tautologia”, sem recurso a um terceiro termo, a um código. Dessa forma, segundo Barthes,

[...] essa passagem não é uma *transformação* (no sentido de uma codificação); há aqui perda de equivalência (própria aos verdadeiros sistemas de signos) e uma situação de quase identidade. Dito de outra forma, o signo dessa mensagem não é mais retirado de uma reserva institucional, ele não é codificado, e se trata desse paradoxo (sobre o qual se voltará) de uma *mensagem sem código*<sup>11</sup>. (idem)

Tais imagens são aquelas para as quais o diretor italiano se volta, em busca do que será metamorfoseado. O abismo existente entre a mitologia que frequentava o imaginário do homem grego do século V e a mitologia do homem moderno se materializa numa falta de saber que será preenchida pela mimesis pasoliniana, levando em conta a particularidade apontada por Barthes nas imagens de onde são excluídos os signos, para se alcançar a relação *possível* entre as imagens trágicas apreendidas na atualidade e a imagem que Pasolini pretendeu criar no cinema. O correspondente simbólico dessa falta é encontrado na fala do Centauro para Jasão, na segunda parte do filme *Medeia*, já em Corinto. O Novo Centauro (o racional) explica para Jasão porque o Antigo Centauro (o mítico) não fala com ele: “Ele não fala, evidentemente, porque sua lógica é de tal forma diferente da nossa que nos seria impossível entendê-lo... Mas eu posso falar por ele”.

Analisando-se as versões fílmicas de textos trágicos realizadas por Pasolini, percebe-se que as imagens, processadas pela imaginação dele e pela mitologia do espectador da era do cinema, cooperam produtivamente para efeito da compreensão do trágico hoje. Aquela camada apontada por Proust, constituída pela literalidade, ou seja, pela aparência da obra, prima pela racionalidade. Essa camada, na obra literária, é a letra do texto; no cinema é a sequência das cenas que constituem uma história. Ela é instrumental para o autor e provocação para o leitor ou espectador.

---

<sup>10</sup> Si l'on retire tous ces signes de l'image, il y reste encore une certaine matière informationnelle: privé de tout savoir, je continue à 'lire' l'image, à 'comprendre' qu'elle réunit dans un même espace un certain nombre d'objets identifiables, (nombrables), et non seulement des formes e des couleurs. (Tradução nossa)

<sup>11</sup> [...] ce passage n'est pas une *transformation* (comme peut l'être un codage); il y a ici perte de l'équivalence (propre aux vrais systèmes de signes) et position d'une quasi-identité. Autrement dit, le signe de ce message n'est plus puisé dans une réserve institutionnelle, il n'est pas codé, et l'on a affaire à ce paradoxe (sur lequel on reviendra) d'un *message sans code*.

Ela estará presente nesta tese como matéria a ser metamorfoseada, assim como o mito para a tragédia clássica e para o cinema de Pasolini.

Esta passagem do trágico em perspectiva clássica para a representação moderna, via mimesis do mito, é que não é feita pelos autores que se limitam a transpor caracteres sem substituir mitologias.

A reflexão acima, inspirada na definição *en passant* da tragédia grega feita por Proust, mas que encontra em Aristóteles os mesmos elementos *ação* e *finalidade* que formam da tragédia uma concepção apenas observável em seus elementos constitutivos, questão já descrita por Barthes, abre espaço para uma comparação entre os objetos *tragédia grega* e *cinema trágico pasoliniano*: neste, as imagens não concorrem, *ipso facto*, para uma finalidade objetivamente definida ou inteligível, embora possam ser objeto de análise segundo um método e conceitos precisamente estabelecidos. Além disso, nos filmes trágicos de Pasolini não existe uma preponderância da ação trágica, uma vez que a representação mimética por ele realizada parte de uma instância objetiva – os textos das tragédias – e de uma instância mítica não perdida, segundo o diretor italiano, mas metamorfoseada, isto é, morta e ressurrecta. O que se apresenta nesses filmes é uma alusão ao modo como o sentimento grego trágico – o conflito entre a instância mítica recalcada e a objetividade da pólis – se pode apresentar na arte cinematográfica moderna, que, no caso de Pasolini, liga-se à sociedade capitalista e regida pelas racionalidades esclarecidas.

A distância entre os dois objetos, entretanto, será vencida pela metodologia que trabalhará com as diversas versões dos textos estudados e com as diversas interpretações feitas pelos comentaristas da tragédia, como Aristóteles e Proust, e também pelos comentaristas especializados, como Kitto, Lesky, Vernant e Brandão. Considera-se que estas versões e interpretações, decorrentes da ampliação da ideia acerca dos textos, resultante da leitura por diversos leitores, se alojam nos imaginários individuais em camadas correspondentes às muitas mitologias que constituem o paradigma com o qual os leitores lidam com o mundo e, inclusive, com a arte. Considera-se também que no trágico pasoliniano estão contidas as diversas leituras do trágico feitas através da história, configurando uma

[...] interação das diversas formas de leitura ocorridas. É, pois, nesse quadro que se insere a necessidade sempre renovada de voltarmos, diretamente, ao texto da *Poética* para que a constelação de soluções já cristalizadas não impeça o exercício da reflexão pessoal [...] (BRANDÃO, 1997, p. 5).

Por estarem essas duas formas de encetamento do trágico ligadas à vida sociopolítica dos autores, aos cenários e aos públicos, serão levados em conta três

ordens de fatores, em função da complexidade do tema trágico na literatura e no cinema. Tem-se em mente que esta tese parte das imagens “que tornam inteligível a finalidade” para alcançar as imagens pasolinianas, cuja finalidade é expressar mimeticamente a metamorfose, vista como síntese dialética, da sociedade mítico-arcaica para a sociedade moderna e racionalista. Tais fatores serão:

- os elementos externos às obras, ou seja, os contextos da Grécia do século V a.C. e da modernidade no século XX;

- os textos das tragédias gregas *Medeia*, *Édipo Rei* e *Oréstia* e os filmes correspondentes de Pasolini;

- os autores, comparados em seus ordenamentos estéticos e idiossincrasias: comparação dos tragediógrafos gregos com os autores das releituras e atualizações das obras clássicas e com as diversas expressões trágicas no cinema.

Quanto a Pasolini – poeta, romancista, diretor de cinema, autor de teatro e crítico –, o contexto histórico e político que envolveu a obra e a vida do diretor italiano, ele mesmo personagem de uma história trágica<sup>12</sup>, merecerá considerações particulares. Tal contexto funcionará como um cenário sobre o qual se projetarão as análises formais, semiológicas e antropológicas desta tese, o que suscitará correlações com o contexto histórico e político dos dramaturgos gregos. As aproximações e contrastações daí decorrentes sinalizarão a *substituição* pretendida por Pasolini e indicarão a forma como esta se apresenta nas obras modernas em foco.

A equação comparativa aqui proposta também colocará em jogo as diferentes abordagens críticas – a semiologia, a antropologia, a filosofia ou a análise textual – já que a complexidade dos objetos que a integram não pode ser apreendida por uma perspectiva exclusiva. Dessa forma, considerando que o conjunto da obra de Pasolini suscita o estudo da interação entre poesia e cinema, artes plásticas e tragédia etc., afirma-se o sentido de comparar as obras literárias e fílmicas, suas interpretações formais ou antropológicas, do ponto de vista do mito ou do trágico, assim como a comparação dos resultados dessas análises, de acordo com os diferentes instrumentos usados. Considera-se que o conteúdo da obra determina a ferramenta mais

---

<sup>12</sup> Militante comunista, homossexual e anticlerical, Pasolini foi objeto de processos e condenações pela justiça italiana e pela Igreja católica, além de ter sido expulso do Partido Comunista Italiano. Em 1975, foi assassinado em um terreno baldio por dois *ragazzi di vita*, grupo retratado por ele em algumas de suas obras. Meses antes da morte de Pasolini ocorreu o chamado “Massacre de Circeo”, no qual duas jovens foram estupradas e uma delas foi morta por rapazes pertencentes à sociedade romana.

eficaz para a sua análise e que, por exemplo, o conteúdo do estrato etnográfico terá algo de literário e vice-versa.

Nesse jogo de imagens que constituirá o desenvolvimento desta tese, merecerão destaque dois elementos que estão presentes nos termos do binômio comparativo – o da tragédia clássica e o dos filmes estudados, mas também na própria vida e obra do diretor italiano – e que estão intimamente ligados a uma reflexão sobre o teatro trágico grego e o cinema mítico-trágico pasoliniano. São eles: a violência como manifestação do trágico em qualquer época e a iminência de uma estética que vai direto ao entendimento da estranheza, do inóspito, do ameaçador, do que causa dor. A ideia do estrangeiro e da estranheza é o que desencadeia a tragicidade e determina a sua *mise en scène*: Medeia em Corinto; Édipo, estrangeiro em sua própria terra e depois exilado em Colono/Sacile, cenário italiano do final do filme *Édipo Rei*; o próprio Pasolini na África.

Esses dois elementos poderão comportar uma certa mobilidade, uma vez que a estética pasoliniana irá configurar uma permanência deles nos dias de hoje, não se dando as mãos “através dos intervalos de espaço e tempo”, como definiu Hauser na citação acima, mas considerando, como Pasolini, os significados ressuscitados pela metamorfose, a partir das mortes e ressurgimentos da tragédia através dos tempos. Portanto, a permanência desses elementos, a *substituição* pasoliniana, se dará através de uma estética da metamorfose.

Os mitos metamórficos são centrais para o desenvolvimento de nossa argumentação. A tragédia grega, que teve como matéria originária as narrativas míticas, mas se metamorfoseou em texto trágico pela intermediação da razão que se instituiu na sociedade grega, até mesmo como ideologia inerente à constituição e manutenção da *pólis*, é representada por Pasolini em seus filmes míticos pela encenação de metamorfoses concebidas como sínteses dialéticas: as metamorfoses físicas do Centauro, em *Medeia*, que primeiramente assume forma humana e depois aparece como síntese, razão e mito, em dois Centauros que se completam e se antagonizam; a ressurreição da semente, “morre a semente e renasce da semente”, como vaticina Medeia, no filme homônimo; a ressurreição da África socialista e industrial a partir da semente deixada pela África mítica, no filme *Appunti per un'Orestiade africana*. A metamorfose do pai, em *Édipo Rei*, de soldado na Itália industrial, imagem do pai do cineasta, em Laio mítico.

No filme *Medeia*, a narrativa do Centauro, efetuada em três cenas que se distinguem pelo tom e pelas modificações físicas da personagem, representa a passagem do relato mítico à tragédia: o recalçamento do mito pela razão e a sua ressurreição como conflito trágico. É como se a tragédia, cumprido o ciclo primordial da sua existência, tivesse deixado uma semente do trágico que brota na modernidade sob a forma da angústia do homem moderno cindido. Essa experiência é ressuscitada esteticamente na forma dos filmes de Pasolini, pela representação dos rituais da modernidade de violência e segregação do estrangeiro, visto segundo uma antropologia que leva em conta as origens míticas dos conflitos.

A revelação pasoliniana faz aflorar o que a tragédia ocultara pela incidência do pensamento: a imagem do mito. Esta é uma imagem racionalmente impossível, pois o mito não se *realiza*, a não ser irracionalmente, na forma de mensagens que, partindo da imaginação do autor, dirigem-se diretamente à imaginação do receptor. Tais mensagens são interpretáveis somente pela mitologia de quem as recebe, mas não pela sua *langue*, porque as imagens do mito são *parole*. Como afirma Junito BRANDÃO, em *Mitologia grega* (v. 1, p. 36, 2007):

[...] o mito é sempre uma representação coletiva, transmitida através de várias gerações e que relata uma explicação do mundo. Mito é, por conseguinte, a *parole*, a palavra "revelada", o dito.

Dessa forma, como Pasolini no final de *Édipo Rei*, retornamos ao início, ou seja, à frase de Proust, para entendermos quais as imagens que não contribuem para a ação, mas concorrem para a finalidade.

As imagens realistas do mito apresentadas na segunda parte do filme *Medeia* já haviam sido definidas pelo Centauro, em outro ponto do filme: "não há como os míticos para serem realistas, e não há como os realistas para serem míticos" (PASOLINI, 2002, p. 110). Esta relação, na obra de Pasolini, entre a imagem poética, exemplificada pela fala de *Medeia* fílmica, e o mundo racionalizado, é descrita por Riccardo Pineri da seguinte forma:

Ferida de realidade, em busca de realidade, a imagem poética aparece no momento em que a vida se retira, a palavra sobrevém no exato momento em que o real se ausenta. 'Fala-me, terra, faça-me entender sua voz. Eu não me lembro mais da sua voz. Fala-me, Sol! Onde está o ponto de onde eu possa escutar tua voz? Fala-me, terra; fala-me, Sol. Talvez vocês estejam a ponto de se perder e não voltar mais? Eu não entendo mais o que vocês dizem! Fala-me, erva! Tu, pedra, fala-me. Onde está teu sentido, terra? Eu toco a terra com meus pés e não a reconheço. Eu olho o Sol com meus olhos e não o reconheço'<sup>13</sup>. (PINERI, 1997, p. 90. A tradução é nossa).

<sup>13</sup> As palavras citadas referem-se ao filme *Medeia*. 'Blessée de réalité, en quête de réalité, l'image poétique apparaît au moment où la vie se retire, la parole survient au moment même où le réel s'absente. 'Parle-moi, terre, fais-moi entendre ta voix. Je ne me souviens plus de ta voix. Parle-moi, soleil! Où est le point d'ou je

Essa transposição do texto trágico grego para a mitologia do homem moderno, pela via da morte e ressurreição do mito, resultará numa *substituição*. O cinema mítico pasoliniano funda esse conceito relacionando os textos trágicos gregos com os mitos da modernidade e o torna uma ferramenta eficaz para a realização do processo estético que associará mitologias antigas com mitologias modernas numa obra fílmica atual, porém não idealista. Dito por outras palavras, a retomada de mitos clássicos por Pasolini segue um rumo diferente daquele adotado pelo cinema no contexto da indústria cultural.

A experiência estética de se deparar com as cenas de *Medeia* ou de *Édipo Rei* proporcionará ao leitor que se debruçar hoje sobre um texto trágico produzido na Antiguidade, a oportunidade de se desvencilhar dos vícios visuais introduzidos nas nossas retinas pelo cinema idealista e/ou naturalista e causará uma experiência catártica advinda das condições de existência do homem moderno diante da sua angústia.

Para se chegar ao cinema pasoliniano e à sua motivação trágica, é necessário considerar três linhas do trágico: a primeira, parte das violências narradas nos mitos, passa pela punição de Agamêmnon pelo assassinato da filha Ifigênia, ficcionalizada por Ésquilo na *Oréstia*, e culmina na absolvição de Orestes num tribunal humano, tema do filme *Appunti per un'Orestiade africana*, projeto de filmagem da *Oréstia* que seria realizado por Pasolini na África. Nesses *Appunti...*, pode-se dizer que Pasolini faz convergir, no cenário mítico/capitalista da África que se descolonizava e abandonava um mundo mítico e violento, o que *naturalisticamente* jamais convergiria: a violência trágica do mundo antigo (“a incerteza existencial” do homem antigo) com a angústia existencial do mundo moderno. Essas características dos *Appunti...* indicam que a convergência (a síntese pasoliniana), como não poderia deixar de ser, se dá no interior da história.

A síntese entre sociedade arcaica e sociedade moderna, pretendida por Pasolini, mas nunca efetivamente realizada, já se encontrava expressa, mas não resolvida, no texto da tragédia grega. Essa preexistência antiga já havia sido analisada por MURRAY (1967, p. 12):

---

puisse écouter ta voix ? Parle-moi, terre ; parle-moi, soleil. Peut-être êtes-vous en train de vous perdre et ne plus revenir ? Je n'entends plus ce que vous dites! Parle-moi, herbe. Toi, la pierre, parle-moi. Où est ton sens, terre ? Je touche la terre avec mes pieds et je ne la reconnais pas. Je regarde le soleil avec mes yeux et je ne le reconnais pas' !

Já advertimos que, ao aceitar como um fato o 'contorno trágico' no qual toda a vida brota e logo murcha e morre, Ésquilo afirma apaixonadamente no 'Agamêmnon' que se trata de uma ordem moral. Nega-se a crer que uma bem-aventurança ou riqueza, por si mesma, conduza a uma queda [...] Só a riqueza combinada com a injustiça e a impiedade conduz à destruição.

Tal cesura que aponta o conflito entre uma ordem mítica apenas recalcada e uma outra, a política, encontra-se também no texto citado acima, de Massimo Fusillo, como sendo a síntese pretendida por Pasolini, e estetizada por este, como também Ésquilo expressou na tragédia o conflito que pressentia e no qual estava imerso.

Essa incerteza existencial pode ser identificada com o trágico, segundo Gilbert Murray:

Este é precisamente o tema do 'Prometeu'. É-nos mostrado o estado lamentável da humanidade. Zeus ocultou aos homens os meios de vida, do mesmo modo que lhes ocultou o fogo. Deixou em liberdade inumeráveis males alados – o mar e o ar abundam neles e não há meio de lhes escapar. A vida é dura e jaz sempre sob a sombra da morte. Deste modo Ésquilo chega à concepção de um Tirano supremo, o inimigo do homem, que rege o mundo, e à de um campeão da humanidade, que o enfrenta. (MURRAY, 1967, p. 13)

Mais adiante, Murray refere-se à seguinte passagem do *Prometeu*, do Coro das Oceânides, de Ésquilo:

Era uma felicidade viver sempre assim,  
Sem intranquilidade e sem temor das coisas do porvir,  
Alegrando-se com as músicas do rio;  
Mas tremo quando meus olhos te encontram  
E vejo a longa cadeia dos teus tormentos – dor sobre dor;  
[...]  
Não vês que o homem sempre foi assim?  
capaz de coisas pequenas e sua força arriscada e vaga?  
[...]  
seu pensamento não escapará ao jugo  
nem excederá à moldura que o grande carpinteiro elaborou<sup>14</sup>.  
(ÉSKUÍLO, *Prometeu acorrentado*, v. 526 e ss. In: MURRAY, 1967, p. 14)

Comenta Murray:

Vimos antes a inimizade de Zeus contra o gênero humano e a crucifixão do Amigo do homem. Aqui temos a 'simpatéia' ou o sofrimento solidário da criação com Prometeu e também a absoluta impotência do homem e do seu campeão contra o deus tirânico. (MURRAY, 1967, p. 14)

Prosseguindo, a segunda linha do trágico é a da desilusão e da desesperança, a síntese apontada por Pasolini no final dos *Appunti...*, que se dá com o abandono da utopia em relação ao processo de descolonização da África. À razão salvadora, transposta mecanicamente do primeiro tribunal humano para a era indus-

<sup>14</sup> A tradução de KURY (2004, p. 39), embora amenizada em relação à condição humana, não deixa dúvidas, também, quanto à incerteza da vida dos mortais: "É doce ver passar toda a existência / com o coração repleto de esperanças / entregues a delícias riosas. / Mas vendo-te hoje aqui, dilacerado / por milhares de males, nós trememos. [...] Dize-nos logo: em que te favorecem / os teus favores aos pobres mortais? [...] Não consegues ver / essa fragilidade imponderável / presente às vezes em sonhos obscuros, / que tolhe os pés da cega raça humana?".

trian africana, parecem opor-se os versos das *Eumênides*, última peça da trilogia esquiliana, a *Oréstia*:

[...] e talhos incontáveis de punhais  
licitamente dados pelos filhos  
serão a recompensa de seus pais  
antes de se passarem muitos anos! [660]  
[...]  
A partir deste dia soltaremos  
Os freios que até hoje contiveram  
Os homicidas de todos os tipos.  
(ÉSQUILO, 2003, p. 170)

A equação comparativa de Pasolini, exposta nos *Appunti...*, deveria ter como resultante uma dessemelhança, e não a semelhança pretendida por ele. Apontando uma dessemelhança, Pasolini teria sido mais coerente com a sua desesperança. Essa desesperança pasoliniana é a resultante da síntese dialética desses contrários: o mundo mítico e o mundo capitalista materializado. A síntese se torna desesperança pela constatação de que aqueles contrários são irreconciliáveis, resultando em um sentimento trágico que cabe estetizar. A primeira parte dos *Appunti ...*, pelo menos aparentemente, caminha no sentido da estetização da solução do conflito, solução nunca admitida por Pasolini, afinal essa contradição foi mesmo o motor da sua experiência estética, como já podia ser visto em relação à África no roteiro, nunca filmado, *O pai selvagem* (1963). Não poderia ser feita uma transposição mecânica, de uma sociedade mítica que se racionaliza, a grega, para outra, a africana, sem levar em conta a diferença entre os conflitos trágicos desencadeados pelo choque entre duas formas de representação do homem, entre mito e razão.

Os *Appunti...* são apontamentos, não chegando a uma conclusão. A síntese desse conflito inconciliável exposto pela equação comparativa pasoliniana se dá no filme *Medeia*, com as palavras finais que esta personagem profere, dirigindo-se a Jasão, dentre as labaredas: “Nada mais é possível doravante” (PASOLINI, 2002, p. 128). A busca pasoliniana, portanto, se volta para um sentimento trágico inevitavelmente enraizado no homem, como é a angústia de Jasão, em *Medeia*, diante do duplo centauro, signo do homem moderno cindido, no interior do qual, dialeticamente, convivem, numa síntese, razão e emoção.

Embora a análise das obras empreendida nesta tese busque se apropriar, em um primeiro momento, da matéria originária trabalhada pelos autores, num segundo momento, o foco se dirige prioritariamente para o *texto*, pois se trata aqui, em última instância, de um estudo sobre a *mímesis crítica*, ou seja, sobre o conjunto de proce-

dimentos artísticos não literais com vista a realizar uma obra ficcional. Concordamos com a abordagem de Most, ao afirmar que:

Mimesis é usualmente traduzido por “imitação”, mas de fato este significado central está mais próximo de “realização”: objetos, eventos, ou ações que, porque são divinos, passados ou canônicos, pertencem a um domínio mais valioso da realidade do que nossa vida quotidiana, mas estão, por isso mesmo, de alguma forma afastados de nós, impõem sobre nós a obrigação de restaurar sua realidade; isso é alcançado pelo estabelecimento de um setor privilegiado no meio de nossas preocupações presentes, no qual nós podemos reabilitá-los [os objetos, eventos e as ações], iluminando através disso nosso mundo banal com um pouco de seu esplendor e, ao mesmo tempo, resgatando-os dos perigos da abstração e da irrelevância<sup>15</sup>. (MOST, s/d).

Logo, as palavras de Ésquilo na *Oréstia* não podem ser vistas como premonição. Elas alcançam a realização moderna do trágico através da estetização da violência, cuja forma moderna Pasolini encontra em forma originária na *cronaca nera*, a crônica diária dos jornais, inclusive dos crimes mais violentos. Para o diretor italiano, então, o gênero *cronaca* – narrativa, sem passado, sem história, na qual os fatos surgem na sua forma *naturalizada* – alude ao conflito trágico entre uma natureza humana inorgânica e a ética da sociedade capitalista e materialista. A estetização dessas narrativas – captadas no cotidiano e transformadas em crônica – em forma de cinema é a afirmação, por Pasolini, da sua teoria sobre o plano-sequência como algo a ser ressuscitado – editado, montado – em forma de linguagem cinematográfica, atribuindo, dessa forma, significados às meras cenas naturalistas de uma vida:

Portanto, é absolutamente necessário morrer, porque, enquanto vivemos, falta-nos sentido, e a linguagem de nossa vida (com a qual nos expressamos, e à qual, portanto, atribuímos a máxima importância) é intraduzível: um acaso de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. A morte realiza uma rapidíssima montagem da nossa vida: ou seja, seleciona seus momentos verdadeiramente significativos (imodificáveis por outros possíveis momentos contrários ou incoerentes), e os ordena sucessivamente, fazendo do nosso presente, infinito, instável e incerto e, portanto, linguisticamente não descritível, um passado claro, estável, certo e, portanto, linguisticamente bem descritível (precisamente no âmbito de uma Semiologia Geral). Só graças à morte nossa vida serve para explicar-nos. Portanto, a montagem realiza, sobre o material do filme (que é constituído por fragmentos grandíssimos ou infinitesimais, de tantos planos-sequência como possíveis tomadas subjetivas infinitas), o que a morte realiza sobre a vida<sup>16</sup>. (PASOLINI, 1985, p. 71)

<sup>15</sup> Mimesis is usually translated 'imitation', but in fact its central meaning is closer to 'actualization': objects, events, or actions which, because they are divine, past or canonical, belong to a more valuable domain of reality than our quotidian lives but are therefore in some way remote from us, enjoin upon us the obligation to restore their actuality; this is achieved by establishing a privileged sector within our present concerns in which we can (re-)enact them, thereby illuminating our banal world with some of their splendor while rescuing them from the perils of abstraction and irrelevance.

<sup>16</sup> Por lo tanto, es absolutamente necesario morir, porque, mientras estamos vivos, carecemos de sentido, y el lenguaje de nuestra vida (con el que nos expresamos, y al que, por lo tanto, atribuimos la máxima importancia) es intraducible: un caso de posibilidades, una búsqueda de relaciones y de significados sin solución de continuidad. La muerte realiza un rapidísimo montaje de nuestra vida: o sea selecciona sus momentos verdaderamente significativos (inmodificables ya por otros posibles momentos contrarios o incoherentes), y los ordena sucesivamente, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por lo tanto, lingüísticamente no

Dessa forma, nos certificamos de que não se trata, nessa interpretação do trágico moderno, de uma análise das condições de existência do homem hoje – de uma análise da violência na sociedade atual, para o que seria mais adequado o gênero documentário – mas de uma análise comparativa entre a estetização da violência feita pelos tragediógrafos gregos e a estetização da violência feita modernamente, em outro meio, o cinema, realizada por Pasolini, levando em conta que a estetização dessas duas formas originárias é possível devido à mitologia comum que as cerca. Ou seja, o que Pasolini *atualiza* é a presença das Erínias como instância irracional constitutiva do discurso da arte.

Ainda nessa segunda linha, que busca na África o cenário para a incerteza existencial já citada, está o roteiro de Pasolini *O pai selvagem* (1963), nunca filmado. Esse roteiro narra o processo de educação europeia de um jovem africano que, quando retorna à sua tribo, reencontra sua ancestralidade mítica, mas já associada ao colonialismo que se valia da rivalidade entre as tribos para dominar o território. O pai do jovem, um pai selvagem, leva-o a participar de rituais orgíacos e de um massacre de uma tribo rival. Assim narra Pasolini:

O pai de Davidson, a mãe, os irmãos, os companheiros da mesma idade – drogados, enlouquecidos pela exaltação sanguinária, pelo terror, pela arcaica espiritualidade que os domina – desempenham, na cumplicidade da noite, junto ao fogo, um complicado rito, quem sabe a quem dirigido, a quem dedicado, por quais misteriosas conexões de pensamentos e através de que cálculos: como se fosse natural, elemental. Um velho rito da tribo de Davidson na pré-história.

A caracterização do cinema pasoliniano, entretanto, conduz à comprovação de que o cinema produzido pelo cineasta italiano não é igual à narrativa romanesca. Afastado da perspectiva romântica, este é um cinema que se pretende mítico, não baseado na causalidade, mas crítico do paradigma de arte-entretenimento reforçado pela indústria cultural. O cinema de modelo hollywoodiano, indo na contramão do trágico, criou a linhagem dos heróis que vencem, ainda quando derrotados. É uma estética da esperança, do mito da existência de um mundo justo e que ignora as camadas mais profundas que conduzem o instinto humano e que apresenta um mundo dividido em bem e mal – entre bons e maus – em que o bem sempre vence, ainda quando o herói é destruído, porque supostamente existiriam instituições garantidoras do bem supremo: a justiça. Mesmo a violência estetizada nesses filmes

---

descriptible, un pasado claro, estable, cierto y, por lo tanto, lingüísticamente bien descriptible (precisamente en el ámbito de una Semiología General). Sólo gracias a la muerte, nuestra vida sirve para explicarnos. Por lo tanto, el montaje realiza sobre el material del filme (que está constituido por fragmentos, largísimos o infinitesimales, de tantos planossecuencia como posibles tomas subjetivas infinitas) lo que la muerte realiza sobre la vida.

não é perpetrada por um “poder superior”, como propôs Schelling, mas por um poder humano. Por tal motivo esta violência estetizada pode ser derrotada sem que o herói seja punido, pois a sua derrota não aponta para a existência de “uma raça de Títãs” (cf. “Schelling”, in: SZONDI, 2004, p. 30).

Não é o caso do filme *Dogville*, de Lars Von Trier, no qual o conflito entre a heroína e o poder superior não se resolve pelo sucumbimento dela, mas sim pela sua vingança, como uma Medeia que extingue pelo fogo a cidade e a linhagem que nela habita. Também aí se encontram a presença estrangeira e a violência a que a personagem feminina é submetida. A cidade é destruída e a estirpe maldita é extinta. O herói masculino assume, como Jasão, o papel do salvador ambíguo, que mais condena a um destino horrível do que salva. O comportamento do personagem Tom é ambíguo (sua literatura não passa de “grande” e “pequeno” seguidos de uma interrogação) e marcado pela soberba (*hybris*): gosta de humilhar Bill no jogo de damas.

A questão do bem e do mal, linha demarcatória dos dois gêneros de cinema abordados acima, já fora objeto de reflexão por Nietzsche: “De que modo inventou o homem estas apreciações: o bem e o mal?” (1953 [1887], p. 8).

Contrariamente à tendência romanesca do cinema moderno, em *Medeia*, de Pasolini, o caráter da personagem-título não dá espaço para que o espectador sequer sinta “sede de justiça”, porque a personagem, retornando à sua origem mítica, recusa essa receita romântica. Por outro lado, não entra em questão que esse sentimento de justiça seja direcionado para Gláucia. Mesmo Jasão, representado como “moderno”, não pode ser alvo do ódio da plateia, pois o ódio de Medeia se encarrega de puni-lo. Em *Medeia*, então, tudo está resolvido, não cabendo à plateia amar ou odiar, ou temer pelo final injusto.

Se, por um lado, Pasolini buscou na África a matéria mítica de que precisava para representar na tela a “incerteza existencial”, o material que representa a sociedade em processo de modernização, ele o foi buscar no sul da Itália, onde realizou o filme *Comizi d'amore*<sup>17</sup> (1963). Essa operação de *substituição*, que fala da mitologia moderna *como se esta fosse a mítica primitiva*, aponta para uma identificação que

---

<sup>17</sup> “Em 1963 Pasolini rodou um filme-investigação sobre a sexualidade, tendo cruzado a península inteira, das grandes cidades ao campo, perguntando, ao passar, para os fazendeiros, trabalhadores, jogadores de futebol famosos, estudantes, negociantes, para pessoas comuns pertencendo a classes sociais diferentes, o que eles pensavam sobre o erotismo e o amor. As respostas dos entrevistados, acima de tudo os de extração burguesa, criam uma imagem geral de nosso país hipócrita, constituída de frases feitas e de lugares comuns”. (Resenha retirada do site *Pagine Corsare*, disponível em: <http://www.pasolini.net/>).

se dá pela existência de duas causas míticas para a violência: o mito familiar-religioso na Grécia Antiga e no sul da Itália.

Tal operação traça a terceira linha do trágico. Ao reduzir a violência na Grécia Antiga e a violência masculina no sul da Itália à trivialidade do que é mítico, Pasolini, perigosamente, se aproxima do gênero *cronaca nera* – a *letra* do filme *Comizi d'amore*, cuja motivação, em parte, são os assassinatos de mulheres por seus maridos ciumentos na Itália daquela época. Pasolini, entretanto, em sua atividade ensaística diária, em jornais como o *Corriere della Sera*, participou ativamente das discussões a propósito de crimes violentos na Itália, como a polêmica que manteve com Italo Calvino a propósito do Massacro del Circeo, crime violento ocorrido em setembro de 1975, em Roma, como será visto no capítulo 3.3 Medeia.

Ao mesmo tempo, *Comizi...* escapa daquele gênero com maestria, quando atribui ao comportamento masculino exposto no filme uma razão mítica, primeva, pré-histórica, como o ritual da tribo de Davidson.

Por um lado, é de se notar o que Pasolini assinala:

[...] sobre a passagem abrupta e antinatural que a Itália viveu no período pós-guerra de uma sociedade agrária para uma industrialização selvagem que, com a criação de um 'Centro consumístico', operou um real genocídio das culturas locais, dos dialetos e em geral 'do ilimitado mundo agrário ilimitado pré-nacional e pré-industrial'. Um mundo 'transnacional' que na realidade tinha as mesmas características do Terceiro Mundo e era caracterizado por uma religiosidade atávica, cíclica, de fundo pagão, para a qual o catolicismo era uma sobreposição externa, como era o poder nacional<sup>18</sup>. (PASOLINI, 1975, p. 53, citado por FUSILLO, 1996, p. 184)

Essa declaração, por si só, aproxima *Comizi d'amore* da segunda parte de *Medeia*, pela indicação do material originário com que Pasolini pretende lidar. Não se trata da interpretação da interpretação, ou seja, do comentário das concepções acerca da atualidade do homem tornadas senso comum. Pelo contrário, o efeito do aspecto documental presente nos dois, e que em *Medeia* é alcançado pela filmagem em plano-sequência, a excentricidade das cenas do país de Medeia determinam um afastamento do espectador, uma desidentificação que torna impossível a eclosão da *simpatia* despertada no cinema industrial, causada pela apresentação ao espectador de um conteúdo ideológico com que ele concorda, ou seja, o senso comum. Entre-

<sup>18</sup> “[...]sul passaggio brusco e innaturale che l'Italia ha vissuto nel dopoguerra da una società agraria a un'industrializzazione selvaggia, che, con la creazione di un 'Centro consumistico', ha operato un vero e proprio genocidio delle culture locale, dei dialetti, e in generale 'del'illimitato mondo contadino prenazionale e preindustriale'. Un mondo 'transnazionale', che ha infatti gli stessi tratti del Terzo Mondo, ed è caratterizzato da una religiosità atavica, ciclica, di fondo pagana, per la quale il cattolicesimo era una sovrapposizione esterna, come lo era il potere nazionale.”(Tradução nossa)

tanto, o filme-investigação rodado na Itália e o falso documentário em *Medeia*, à parte apresentarem fatos sem antecedentes históricos importantes e carecerem das interpretações do senso comum, constituem matéria originária para a eclosão de uma análise de uma vivência mítica com a proximidade do estrangeiro, do que é estranho à forma simpática que vicia as retinas.

Esses dois fatores – a violência e a excentricidade – certamente foram objeto da preocupação dos autores gregos clássicos, como fica patente na condição bárbara de Medeia. Quanto à violência, motivo para que Pasolini se refira à “incerteza existencial da sociedade primitiva”, ela é dispositivo detonador do trágico, com o que está de acordo a concepção de Schelling sobre o trágico, quando se refere ao conflito da liberdade humana com o poder do mundo objetivo, conflito que está presente na citação da *Oréstia*, acima, e que opõe a liberdade de matar ao poder da *lei*. O que diferencia as duas concepções é a descrença de Pasolini quanto à afirmação da liberdade. Aparentemente, a afirmação da liberdade estaria mais associada, com o vício romanesco, à vertente do cinema que cria o herói vencedor, mesmo na derrota, enquanto, para Pasolini, a expressão atual do trágico decorre da permanência da incerteza existencial.

Prosseguindo na descrição da metodologia, as camadas fundamentais para esta tese serão conceituadas cada qual independentemente das outras, nos limites das mitologias que as definem. Essas camadas são como as categorias adequadas à análise de uma obra e são limitadas pelo paradigma que as define: *cronaca nera*; oriente e ocidente; trágico, liberdade, romanesco, mítico. Essa forma de abordagem das obras parece eficaz para tratar dos temas pasolinianos, uma vez que estes se estendem por diversas mitologias e, no final, buscam a substituição das mitologias antigas pelas modernas, trágicas e romanescas, ainda que rejeitando as últimas.

Um filme como *Medeia* é analisável no contexto de três camadas: o mítico, o trágico e nas associações que mantém com a *cronaca nera*. Acontecimento trivial, a tragédia pessoal de Medeia suscita a representação da metamorfose ao reverso das Eumênides em Erínias e uma aproximação com a modernidade, que Pasolini desenvolve em *Comizi d'amore*: a mitologia da libertação feminina e da inserção da mulher livre no mundo industrial. Ambos os filmes encenam a força da intuição, oposta à racionalidade, numa sociedade masculina e racional.

Pasolini, entretanto, aborda esses materiais – correlacionados a causalidades diversas no momento atual da midialização e estetização de todo e qualquer assunto

ou matéria de pensamento – como *formas humanas de pensamento*. É isso o que propicia a formação de camadas mitológicas. Tanto mais que, por serem materiais presentes nas mais diversas culturas, da Antiguidade à Modernidade, somente uma abordagem teórica que possibilite a presença de todos esses materiais, embora não do ponto de vista da sua evolução ou da sua causalidade, poderá lidar com eles de forma eficaz, o que mais uma vez aponta para o método descrito acima, que vai localizá-los nas camadas, permitindo a sua comparação.

Muitas foram as apropriações do trágico, tal como o vivenciaram os gregos, nas épocas posteriores à Antiguidade Clássica, em diversos contextos nacionais. Cada uma dessas apropriações, em seus diferentes contextos geográficos ou históricos, produziram estéticas próprias, que levam à ideia do trágico inúmeros imaginários: inúmeras mitologias.

Por outro lado, expressões como “nosso conceito de trágico vem dos gregos”, além de sugerirem uma apropriação evolutiva do tema, em nada resultam, uma vez que tais possíveis ligações perderam-se no decorrer do tempo, em função de novas formas de pensamento estético e filosófico. Concretamente, o que temos hoje, efetivamente, como herança dos gregos, é o texto trágico como objeto de análise ou como matéria originária a ser cenicamente representada. O que nos parece plausível, do ponto de vista metodológico, e produtivo, do ponto de vista de uma teoria sobre o trágico hoje, ou melhor, no caso do cinema trágico pasoliniano, de uma teoria da atualidade trágica, é verificar de que modo, filosófica e esteticamente, o homem atual vivencia o trágico e como isso pode ser expresso esteticamente. Considera-se que tal expressão estética, uma vez que se trata de criar uma teoria que articule coisas tão distantes como o conceito trágico grego e a indústria cultural, não será absolutamente realista, mas expressiva das ligações mais sutis que se encontram tanto lá como aqui, na Antiguidade e na Modernidade.

## 1. TRAGÉDIA E CINEMA

Pasolini autor cinematográfico, no sentido em que se define a sua obra mítico-trágica como *cinema de autor*, não segue seu caminho criativo-autoral intuitivamente. Em todos os seus filmes pode-se observar a presença de um pensamento que se volta para a oposição entre arcaico e moderno, colocada criticamente de forma a apresentar a substituição violenta das formas arcaicas, míticas e religiosas por uma cultura racionalizada e materialista como o motivo da angústia do homem moderno. Essa oposição é explicitada por Pasolini em diversos pontos da sua obra ensaística, como no seguinte trecho das *Lettere luterane* (PASOLINI, 1980, p. 3):

Um dos temas mais misteriosos do teatro grego é a predestinação dos filhos a pagar a culpa dos pais. Não importa se os filhos são bons, inocentes, pios: se os pais deles pecaram, estes devem ser punidos. É o coro – um coro democrático – que se declara depositário de tal verdade: e a enuncia sem introduzi-la e sem ilustrá-la, por tanto que lhe parece natural. Confesso que este tema do teatro grego eu sempre o aceitei como algo estranho ao meu saber, acontecido “alhures” e em um “outro tempo”. Não sem uma certa ingenuidade escolástica, sempre considerei tal tema absurdo e, por outro lado, ingênuo, 'antropologicamente' ingênuo. Em seguida, chegou o momento da minha vida em que eu devia admitir que pertencia inevitavelmente à descendência do pai. Inevitavelmente, porque os filhos não só nasceram, não só cresceram, mas estão unidos à idade da razão e o destino deles, conseqüentemente, começa a ser, inelutavelmente, aquele que deve ser, tornando-os adultos<sup>19</sup>.

É dessa forma que Pasolini aponta de forma clara a sua concepção acerca da ocorrência do trágico na modernidade, ou em qualquer época em que a sociedade tenha bases racionalistas. Além do cunho evidentemente histórico, pois se trata de assumir uma forma social de vida que é atributo da sociedade em que se vive, em uma dada época, essa concepção pasoliniana aponta que a reprodução da adesão *necessária* à herança paterna se dá a partir do indivíduo, mas sem deixar a este a possibilidade de não aderir.

Esta asserção traz para a concepção pasoliniana acerca do que é o trágico, tanto na Antiguidade quanto na modernidade, o reconhecimento da estreita ligação entre a sociedade na qual se irá manifestar o fenômeno trágico e a sua conformação

---

<sup>19</sup> Uno dei temi più misteriosi del teatro tragico greco è la predestinazione dei figli a pagare le colpe dei padri. Non importa se i figli sono buoni, innocenti, pii: se i loro padri hanno peccato, essi devono essere puniti. È il coro - un coro democratico - che si dichiara depositario di tale verità: e la enuncia senza introdurla e senza illustrarla, tanto gli pare naturale. Confesso che questo tema del teatro greco io l'ho sempre accettato come qualcosa di estraneo al mio sapere, accaduto «altrove» e in un «altro tempo». Non senza una certa ingenuità scolastica, ho sempre considerato tale tema come assurdo e, a sua volta, ingenuo, «antropologicamente» ingenuo. Ma poi è arrivato il momento della mia vita in cui ho dovuto ammettere di appartenere senza scampo alla generazione dei padri. Senza scampo, perché i figli non solo sono nati, non solo sono cresciuti, ma sono giunti all'età della ragione e il loro destino, quindi, comincia a essere inelutabilmente quello che deve essere, rendendoli adulti.

fortemente regulada, religiosa e politicamente, mas sempre de modo irrecorrível. Essa regulação é carregada de simbologia – de mitos ou de ideologia – que, embora não explicitamente, atuam no sentido de tornar a sociedade coesa. Atuando como sintoma, mitos e ideologia constituem um sistema caótico de signos para o autor moderno de cinema que não pretenda revelar a ideologia moderna, mas que a considere como fonte de signos poéticos.

Por ser a tragédia grega expressão desses sintomas, devemos considerar que, ao produzir seus textos, os tragediógrafos tanto explicitavam quanto ocultavam os conflitos da *pólis*, o que os tornava únicos em suas especificidades e conferia aos textos o caráter político a que Pasolini se refere na *Lettera del traduttore* (PASOLINI, 1960):

Na realidade, a língua de Ésquilo, como qualquer língua, é referencial, sim: mas a sua referencialidade é para um raciocínio que é tudo, menos mítico e por definição poético, é para um conglomerado de ideias muito concreto e historicamente verificável. O significado da tragédia de Orestes é somente, exclusivamente, político. Clitemnestra, Agamêmnon, Egisto, Orestes, Apollo, Atena [...], além de serem figuras humanamente plenas, contraditórias, fortemente indefinidas, são sobretudo [...] símbolos: ou instrumentos para exprimir cenicamente ideias, conceitos: em suma, em uma palavra, para exprimir aquilo que hoje chamamos de uma ideologia<sup>20</sup>.

O vazio deixado nos textos trágicos pelos seus autores é uma questão complexa, que nos leva a pensar que não dizem tudo para não infringir tabus ou para não se interrogarem a si mesmos. O desvendamento dessas ocultações deve ser realizado pela obra moderna que se debruça sobre os textos das tragédias. Essa é a mimesis crítica pasoliniana, que insiste ainda na necessidade de um método eficaz para desvendar esse caráter político que o classicismo ocultou (PASOLINI, idem):

A tendência linguística geral pretende modificar continuamente os tons sublimes em tons civilizados: uma desesperada correção de toda tentação classicista. Por isto um avizinhamo à prosa, à alocação baixa, reflexiva. O grego de Ésquilo não me parece nem uma língua eleita nem expressiva: é extremamente instrumental. Às vezes até de uma magreza elementar e rígida: tem uma sintaxe desprovida de qualquer halo e de qualquer eco que o classicismo romântico nos habituou a perceber, como contínua referência do texto clássico a um classicismo paradigmático, historicamente abstrato<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> In realtà la lingua di Eschilo, come ogni lingua, è allusiva, sì: ma la sua allusività è verso un ragionamento tutt'altro che mitico e per definizione poetico, è verso un conglobamento di idee molto concreto e storicamente verificabile. Il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico. Clitemnestra, Agamennone, Egisto, Oreste, Apollo, Atena, oltre che essere figure umanamente piene, contraddittorie, ricche, potentemente indefinite (si veda la nobiltà d'animo che persiste nei personaggi normalmente e politicamente "negativi" di Clitemnestra e Egisto) sono soprattutto - nel senso che così stanno soprattutto a cuore all'autore - dei simboli: o degli strumenti per esprimere scenicamente delle idee, dei concetti: insomma, in una parola, per esprimere quella che oggi chiamiamo una ideologia. (Tradução nossa)

<sup>21</sup> La tendenza linguistica generale è stata a modificare continuamente i toni sublimes in toni civili: una disperata correzione di ogni tentazione classicista. Da ciò un avvicinamento alla prosa, all'alocuzione bassa, ragionante. Il greco di Eschilo non mi pare una lingua né eletta né espressiva: è estremamente strumentale. Talvolta fino a una magreza elementare e rigida: a una sintassi priva degli aloni e degli echi che il classicismo romantico ci ha abituati a percepire, quale continua allusività del testo classico a una classicità paradigmatica, storicamente astratta. (Tradução nossa)

Tanto na Antiguidade quanto na sociedade em que viveu Pasolini – a Itália dividida entre o sul camponês e o norte industrializado – a transmissão dos códigos mitológicos se deu como herança: na Grécia Antiga como um destino trágico, na Itália moderna como um hábito inexorável. O cinema pasoliniano substitui a forma sacralizada do destino pela forma dessacralizada do hábito ou da lei: do Laio mítico pelo militar do século XX, do Jasão jovem (que enxerga a forma mítica do Centauro) pelo Jasão adulto, que enxerga a forma dupla do Centauro, mas só compreende uma delas, da *mãe Grécia* pela *mãe África*, lembrando que o ritual de passagem da África arcaica (ingênua e mítica) para a moderna (madura e industrializada) estava em curso em 1970. Considera-se, além disso, que o amadurecimento das culturas é inevitável, mas envolve conflitos, resistências e retrocessos, como está representado no roteiro *O pai selvagem*.

Pasolini aponta sempre como causa da violência no decorrer do processo africano de descolonização a funesta aliança entre as forças coloniais, que jamais se deixariam convencer, de bom grado, a abandonar seu projeto colonialista, e as tribos africanas, que mantinham as suas inimizades ancestrais, já então violentamente racionalizadas, por estarem servindo aos interesses coloniais<sup>22</sup>. O rito de passagem africano, como se pode observar, não era tão direto como o processo de superação do mito pela razão na Grécia, representado na *Oréstia*. Pasolini via como positiva a inevitável transformação social – o atendimento da maturidade africana – no rumo à sociedade industrial socialista. Reconhece, entretanto, que a África mítica, embora pressionada pela razão democrática e pela razão colonialista, permanece imersa nas lutas entre as tribos e no conflito interior cuja imagem é a do estudante africano Davidson e do professor europeu, iluminado e socialista, no roteiro *O pai selvagem*.

O rito grego de passagem da sociedade arcaica, cuja coesão era determinada pela religião e pelo mito, para a sociedade racionalizada que gerou a tragédia ática, pode ser incompreensível em sua totalidade pelo homem moderno, que não consegue, como Jasão, entender o Centauro mítico, embora veja a sua imagem. Por outro lado, a substituição pura e simples de uma pela outra, a representação da África moderna pela Grécia Clássica, esbarra na complexidade do processo africano, que

---

<sup>22</sup> Ainda neste ano de 2008 assiste-se na África aos conflitos tribais que alegam razões ancestrais e míticas mas cujas causas, na realidade, são os interesses políticos coloniais, hoje basicamente em torno da existência ou não do petróleo em determinadas regiões do continente.

incorpora um componente político e econômico (as forças coloniais). Dessa forma, a representação da tragicidade do quadro africano não pode ser objeto de uma mera adaptação, e a evocação da *Oréstia* no cinema pasoliniano se dará segundo a mimesis crítica, que está associada ao que Pasolini chamou de *cinema de poesia*.

Em *O pai selvagem*, roteiro que permanece em *estado de literatura*, pois nunca foi filmado, está presente o elemento trágico da *herança paterna*, citado acima. O professor europeu, fascinado por estar lecionando para jovens de um estado africano recém-libertado do jugo colonial, formalmente fala para seus alunos de democracia e de poesia ocidental. Em um certo ponto do enredo ele obtém a adesão do aluno Davidson ao processo civilizatório democrático, representada pela *visão poética* que o jovem africano tem da floresta africana:

[Davidson] vê, pela primeira vez, a floresta da sua aldeia natal, que tantas vezes tinha visto durante a infância. É uma descoberta que ele faz (guiado, talvez, pela consciência que havia tomado com sua redação poética na escola...) [...] É apenas uma imagem qualquer do interior da África: com o fundo rosado, no qual se desempenham os caprichosos e fúnebres perfis das árvores equatoriais<sup>23</sup>. E os rumores, as vozes bestiais. A ânsia pré-humana aí reina, com sua paz de morte. (PASOLINI, 1975, p. 34)

Esta cena se dá quando Davidson retorna à sua aldeia natal, durante as férias. Algumas páginas antes, a reflexão do professor, pensando na despedida de Davidson, é um monólogo consciente da difícil transformação do aluno africano e um elogio da liberdade do indivíduo em relação a esse processo, uma visão utópica do que seria a síntese entre a forma arcaica e a moderna:

– Adeus, Davidson, agora você está só. Volte apenas à África que lhe pertence... como uma mãe moribunda ... Filho do mistério, que é o terror da pré-história, vá em direção ao seu mistério, com uma pobre bagagem de conhecimento... Só, para medir a desproporção que tem a vastidão dos continentes e a infinitude dos milênios... naquele rosa de morte, só, agora, só... (PASOLINI, 1975, p. 32)

A adesão de Davidson ao processo civilizatório democrático representado pelo professor se dá pela poesia, numa reprodução da síntese idealizada por Pasolini entre instintos e sociedade moderna e democrática. Esse cruzamento é uma chave para a compreensão do *cinema de poesia* pasoliniano, da sua especificidade e da sua diferenciação em relação ao cinema romanesco. Na citação acima, a visão poética que Davidson tem da floresta contém *im-signos* incompreensíveis para o homem moderno, e por isso precisa ser expressa através de uma *câmera subjetiva indireta livre*, que para Pasolini é o correlato, no cinema, do que o discurso indireto livre é na literatura: “Quando um escritor ‘revive o discurso’ de uma das suas personagens,

<sup>23</sup> As mesmas árvores que Pasolini associa às Erínias nos *Appunti...*

mergulha na sua psicologia, mas também na sua *língua*: o Discurso Indireto Livre é, por isso, sempre linguisticamente diferenciado em relação à língua do escritor”. Isso porque, usando essa técnica, o autor de cinema desaparece no seu personagem e pode então expressar a língua e a psicologia deste. Diante de uma câmera em *subjetiva indireta livre* é como se o personagem, e não o autor, escolhesse os *im-signos*. A visão de Davidson é uma visão onírica, poética, não literal e não racional. As árvores são as mesmas da infância de Davidson, mas ele agora as vê de forma poética. É como se a paisagem, signo naturalista, adquirisse valor de *im-signo* pelo lirismo recém-adquirido de Davidson, uma síntese poética entre a África mítica que resistia nele e a razão ocidental, uma forma racional e conflituosa de se apropriar do mito, uma forma trágica, portanto.

Seguindo o roteiro *O pai selvagem*, uma vez na aldeia, Davidson é obrigado pelo pai dele, um chefe de tribo, um *pai selvagem*, aliado das forças colonialistas, a participar do ataque a uma tribo rival. A desrazão cobra seu preço, na *Oréstia* e na África: na obra literária do século V a.C., a luta é vencida pela razão e as Erínias são assimiladas e incorporadas à pólis como Eumênides; no continente africano do século XX, as forças antidemocráticas aliam-se às forças ancestrais a fim de manter as formas terríveis e derrotar o progresso. As forças terríveis, entretanto, não perdem seu lugar, continuam a lutar e os ritos ancestrais passam a simbolizar unicamente o terror, pois terror e religiosidade se separam e passam a servir a objetivos diferentes. A razão é representada também de duas formas: uma, semelhante à grega, é a assimilação das forças religiosas arcaicas e terríveis pela pólis, resultando na síntese utópica pasoliniana. A outra é a forma terrível dessacralizada, a restauração do colonialismo, sobre a qual a razão democrática perde o controle. São o correlato africano dos versos de Ésquilo na *Oréstia*, já citados acima (ÉSKUÍLO, *Eumênides*, v. 656-660 e 666-668. In: KURY, 2003, p. 170).

Dessa forma, o esquema bipolar da tragédia não atende à situação africana, uma vez que as forças que corresponderiam, na África, àquelas representadas pelas Erínias não se deixaram atrair pela assimilação à ordem racional e democrática, uma vez que o ódio tribal, já então obsoleto, foi encampado num conflito político de cunho racionalista: a mesma razão do Areópago ateniense não pôde prevalecer sobre as forças terríveis africanas, não teve poder para alcançar a síntese das forças arcaicas e das modernizantes, porque um elemento externo à questão arcaico/moderno se

interpôs. Esta argumentação reforça a tese de que somente um *cinema de poesia*, como definido por Pasolini, daria conta dessas complexas relações.

O quadro africano dramatizado por Pasolini em *O pai selvagem* historiciza a representação de um conflito que não cabe na concepção classicista do trágico, que retira deste o caráter histórico e político que Pasolini enxerga, exemplarmente, no texto da *Oréstia*.

A expressão do trágico no cinema pasoliniano leva em conta a descoberta desse fenômeno no século V a.C., mas considera que ele foi a expressão daquela época. Modernamente, conceitos como o de genocídio cultural, forjado por Pasolini, são apoiados na antropologia e na psicanálise, ciências do século XX. Esse conceito é positivamente assimilado nos filmes trágicos, sendo importante instrumento para desnaturalizar o fenômeno trágico, atribuindo-lhe causas históricas, ou seja, formas particulares de existência dos conflitos, analisados e particularizados segundo a ação das forças atuantes num dado momento e lugar.

As locações dos filmes terão papel importante para a funcionalidade da associação buscada por Pasolini entre arcaico e moderno, visando alcançar a síntese pretendida na representação do trágico. Trata-se de representar, nesses cenários, um mundo anterior ao que a filologia, a lexicografia, a história, a criação de romances e a poesia lírica (veja SAID, 1990, p. 27) e o cinema romanesco apresentam como mundo arcaico. Pasolini realizará uma busca pelo cenário ideal que represente visualmente a tragicidade do tema, ou seja, que contenha as imagens – topológicas, mas também humanas, os rostos, principalmente – passíveis de gerarem poeticamente os *im-signos*. Essa busca é descrita pelo diretor italiano nas imagens e no texto de *Appunti per un'Orestiade africana*, mas também quando ele viaja pelas locações possíveis para o filme *Vangelo secondo Matteo* (1964). Inicialmente havia-se planejado rodar o filme nos locais onde se desenrolaram os acontecimentos da paixão de Cristo, na Jordânia e na Palestina, locais recusados por Pasolini:

[voltei da Palestina] com a absoluta convicção de que não era possível, de modo algum, utilizar a paisagem de Israel e da Jordânia, ou os rostos de Israel e da Jordânia. Os dois mil anos transcorridos desde a época de Cristo modificaram profundamente o cenário natural, sempre há algo excessivamente moderno e industrial<sup>24</sup>. (PASOLINI, 1965, p. 22)

---

<sup>24</sup> [...] con la absoluta convicción de que no era posible en modo alguno utilizar el paisaje de Israel y de Jordania, o los rostos de Israel y de Jordania. [...] Los dos mil años transcurridos desde La época de Cristo han modificado profundamente la escenografía natural, siempre hay algo excesivamente moderno e industrial. (Tradução nossa)

É na Itália meridional da sua época que Pasolini identifica as oposições entre arcaico e moderno que melhor expressariam as imagens pretendidas. A oposição entre a Itália Meridional e a as regiões do Oriente Médio, agora industrializadas, abre espaço para Pasolini identificar na primeira locação o universo caótico de imagens ideal para filmar o *Vangelo...* Afirma Pasolini, quanto às locações escolhidas para melhor representar o conflito pretendido:

[Pasolini se via obrigado a] tentar identificar continuamente tudo o que via e que *havia sido*, mas que não podia em absoluto voltar a ser, com algo semelhante, conservado mais genuinamente, mais estático, que pudesse, portanto, representar o passado, os lugares e o cenário do Evangelho. A Itália meridional, Matera, Crotone, la Pulla brindavam a possibilidade de oferecer, não só a paisagem da Terra Santa transformada, mas também o intacto: o monte das Bem-aventuranças parece um dos lugares mais desolados da Calábria ou de Pulla [...]<sup>25</sup>. (PASOLINI, 1965, p. 23)

Esses locais são como a paisagem africana revista, ou relida, por Davidson no seu *retorno à África*, a paisagem propícia à narrativa da câmera em subjetiva indireta livre. Também é marcante a associação feita por Pasolini entre essa destruição violenta das formas arcaicas e o desenvolvimento do capitalismo na Itália. A oposição entre arcaico e moderno, representada na oposição Itália meridional / Itália setentrional, aparece nos filmes *Comizi d'amore* (documentário, de 1963) e *Mamma Roma* (1962), assim como em entrevistas apresentadas na TV, nas quais o diretor italiano trata de temas políticos e de crimes violentos, geralmente envolvendo violência sexual contra mulheres. Pesquisar essas obras e as narrativas de Pasolini nas quais ele aborda o submundo de Roma será o caminho para se obter os elementos complementares ao pensamento trágico do diretor italiano.

No entrecruzamento dos filmes romanos (*Accattone* e *Mamma Roma*) com *Comizi d'amore* se vislumbra a relação entre a discriminação do que é estrangeiro e os rituais de violência, temas centrais de *Medeia*. É visível que o estrangeiro na Antiguidade era um signo do medo – vejamos o medo que Creonte tinha de Medeia e a cena terrível do sacrifício de Glauce, descrito pelo mensageiro, assim como a chegada de Édipo, após ter assassinado Laio, trazendo com ele a peste. Para Pasolini o estrangeiro, ou o estranho, é um im-signo recolhido no caos da ideologia ocidental

---

<sup>25</sup> [...] se veía obligado a intentar identificar continuamente todo lo que veía y que *había sido*, pero que ya no podía en absoluto volver a ser, con algo semejante, conservado más genuinamente, más estático, que pudiese, por lo tanto, representar el pasado, los lugares y el escenario del Evangelio. La Italia meridional, Matera, Crotone, la Pulla [...] brindaban la posibilidad de ofrecer, no solo el paisaje de Tierra Santa transformado, sino también el intacto: el monte de las Bienaventuranzas parece uno de los lugares más desolados de Calabria o de la Pulla [...] (Tradução nossa)

moderna, que se torna produtivo para representar miticamente a relação entre estranheza e violência.

Como im-signo – poeticamente, portanto – Medeia não é pretexto no enredo pasoliniano somente para o medo de Creonte. Ela desperta nos habitantes da *polis*, além dos sentimentos contraditórios relativos à posse de um precioso despojo obtido através de rapto, o desejo ligado ao esplendor e à sensualidade orientais (apontados por SAID, 1990, p. 16). A esse respeito, é de se notar a alusão feita pelo Centauro ao amor de Jasão por Medeia, apesar dos cálculos deste.

Os dois estrangeiros trágicos – Édipo e Medeia – nas respectivas tragédias são acolhidos em terras estranhas por terem realizado feitos vantajosos para as cidades que os acolheram, pois ambos tinham dons excepcionais, segundo os mitos: Medeia usou de magia para ajudar Jasão a roubar o velocino; Édipo usou seu dom divinatório para derrotar a esfinge. Esses mesmos dons os perderiam e os levariam a praticar as mais terríveis violências.

Davidson, personagem já citado de *O pai selvagem*, passa a ser estrangeiro quando retorna, durante as férias, à sua aldeia, impregnado de poesia, e é obrigado a participar dos rituais terríveis: “Davidson é cada vez mais envolvido, mesmo se assiste àquilo de fora, como um europeu, um estranho”. E é também estrangeiro quando retorna para a escola, depois de ter participado dos terríveis rituais, forçado pelo pai: “É como uma doença que o mantém estranho, distante, taciturno, mau, marginalizado”.

Essas associações entre o que é expresso de forma lógica por Pasolini e as manifestações irracionais marginais ao sistema social mostram o quanto ele considerava esteticamente produtiva a instância mítica segundo a qual os indivíduos agem. Tal instância constitui o conjunto caótico que Pasolini vislumbrava como a fonte para as imagens que virão à mente do autor de cinema quando ele for criar, ainda mentalmente, os cenários, os personagens e seus caracteres, os enredos e as cenas do seu filme. Esta matéria originária constituirá um conjunto mítico, mas não mitológico, pois o conjunto é caótico. Dessa forma, a tragédia clássica passa a ser uma matéria caótica na qual Pasolini irá buscar suas imagens, e não um sistema fechado que caberia apenas imitar. O trágico não estaria na lógica da tragédia, mas no choque entre esta e o caos mítico que a engendrou.

O enredo da tragédia grega estava tão afastado do mito primitivo – o que Pasolini chamaria de caos – quanto o cinema de prosa está afastado do cinema de po-

esia, pois a tragédia lida com o mito já elaborado, uma matéria já retirada do caos e racionalizada pela epopeia. Não é o fato de a epopeia ser cantada e não escrita que retira dela o papel de primeira narrativa dessacralizada que tomou seu material originário do mito. Pasolini vai buscar o mito caótico na civilização pré-letrada da África e na paisagem incompreensível da Capadócia, cenário de *Medeia*.

Aristóteles pretendia mostrar que todas as tragédias continham as mesmas partes e visavam ao mesmo objetivo: a catarse. A tragédia pasoliniana não visa a um determinado fim, pois se vale da particularidade de cada mito, como se cada um fosse a matéria prima para um poema único. A violência da transformação das Erí-nias em Eumênides encontra na África em processo de dessacralização o cenário correspondente. A África arcaica é o caos que Pasolini cita em “Cinema de poesia” (PASOLINI, 1982, p. 138):

[...] enquanto a comunicação instrumental que está na base da comunicação poética ou filosófica é extremamente elaborada e constitui um sistema real historicamente complexo e amadurecido – a comunicação visual, que é a base da linguagem cinematográfica, é, pelo contrário, extremamente rude, quase animal. [...] Tanto a mímica e a realidade bruta como os sonhos e os mecanismos de memória, são factos quase pré-humanos ou nos limites do humano: são, em todo o caso, pré-gramaticais e absolutamente pré-morfológicos [...] *O instrumento linguístico sobre o qual se implanta o cinema é, por isso, de tipo irracionalista*: eis o que explica a qualidade onírica profunda do cinema e também a sua absoluta e imprescindível concreção, digamos, objectal.

[...] O autor de cinema [ao contrário do escritor] não possui um dicionário, mas uma possibilidade infinita: não vai buscar os seus signos (*im-signos*) à arca, ao depósito, à bagagem: mas ao caos, onde estas não são mais do que meras possibilidades ou sombras de comunicação mecânica e onírica. (PASOLINI, 1982, p. 139)

Numa operação comparatista, cabe dizer que a *poética* pasoliniana se opõe à obra de mesmo nome de Aristóteles, porque considera que as partes constitutivas serão as reminiscências do mito, enquanto imagens de um léxico caótico. Por esse motivo, a percepção pasoliniana da tragédia também não se amolda à análise sobre o trágico dos filósofos do romantismo alemão porque considera que a origem trágica pretendida se encontra nas idiossincrasias dos mitos e não na similaridade ou na sistematização das tragédias. Pensemos na escolha de Pasolini: *Édipo Rei*, *Medeia* e a *Oréstia*. Nessas três peças está presente o tema da predestinação dos filhos em pagar a culpa dos pais, considerado misterioso por Pasolini, como consta da citação no início deste parágrafo. Este tema constitui o que a cultura de esquerda italiana considera conformismo.

Pasolini era um humanista. Representou no seu cinema mítico-trágico a presença, como força criativa, da mitologia na vida do homem moderno. Recusa, entretanto, a inevitabilidade do destino que esse pensamento mítico representou no passado. À luz do estranhamento do diretor italiano quanto à herança da culpa

transmitida pelos pais, é sensato se identificar como *im-signos* recolhidos no caos dos textos trágicos os sacrifícios realizados por Medeia, Édipo e Orestes, substituídos pelo inconformismo no mundo moderno.

Dessa forma, o Édipo de Pasolini, após tomar conhecimento do destino herdado do pai, anunciado pela Pitonisa, recusa a maldição incestuosa imposta pelos deuses aos Labidácidas e se vinga do pai, simbolizado pela figura autoritária de Lai-o, aspecto fortemente iluminado por Pasolini.

Medeia, aparentemente lamuriosa e derrotada no início da terceira parte do filme, cenas que coincidem com o início do enredo de Eurípides, reencontra-se com o seu avô, que lhe cobra, ao alvorecer, a vingança contra o desrespeito feito a ele pela pólis que lhe roubou a neta. Ela sacrifica os filhos ao pai do seu pai, assim como fizera com Glauce, contrariando dessa forma os sonhos de poder perene que Jasão fora buscar na Cólquida, roubando o velocino.

Orestes consegue ser absolvido no tribunal regido pela razão humana, sob a proteção de Palas Atená, causando assim a síntese entre entidades malévolas e benéficas, o que, para Pasolini, representa o fim do medo ancestral e o fim das vinganças sucessivas.

Colocando em cena esses *im-signos*, Pasolini não visa reproduzir exatamente o que foi representado no palco grego, e nem mesmo comparar a vida moderna com a vida na Antiguidade, remetendo dessa forma a uma essência comum entre o homem grego e o homem moderno, o que seria fugir à história. Assistindo aos seus filmes trágicos, o espectador moderno terá diante dele os signos poéticos que proporcionarão o reencontro com um imaginário mítico recalcado pelo racionalismo da sociedade capitalista e consumista moderna. Esse imaginário não foi suprimido, mas permanece no homem moderno como falta ou angústia. Massimo FUSILLO (1996), em sua obra *La Grecia secondo Pasolini: Mito e cinema*, afirma que um ponto importante para a poética pasoliniana era “a assimilação de alguns elementos arcaicos por parte do mundo moderno, o momento preciso da síntese”. E ainda cita Pasolini: “A incerteza existencial da sociedade primitiva permanece como categoria da angústia existencial ou da fantasia, na sociedade evoluída” (p. 182).

A revelação, nos filmes trágicos, desse imaginário recalcado é uma provocação para o homem moderno se preocupar com o seu cotidiano e recuperar um sentido de humanidade que se opõe ao pretendido individualismo anunciado pela mídia, paradigma do consumismo competitivo. O cinema trágico se opõe, portanto, ao mero

entretenimento. Além disso, o cinema trágico, opondo-se ao conformismo que considera sempre a condição da humanidade como “natural”, aponta para um *télos*, que é obter do espectador reações críticas aos “factos quase pré-humanos ou nos limites do humano” apresentados como imagens na tela. Dessa forma, contrariamente à passividade proposta pelo entretenimento, o que não é como nós é apresentado e deve ser digerido, criticado.

O cinema trágico, portanto, se posiciona em campo oposto ao da indústria do entretenimento, que causa o encobrimento da instância trágica. A distinção entre os dois gêneros de cinema é feita a partir da semiologia pasoliniana, definida em “Cinema de poesia”<sup>26</sup>. O rumo tomado pelo cinema de Pasolini, a partir dos *Appunti...* não é casual ou meramente estético. Trata-se de um posicionamento político que levou em conta a oposição racional/modernidade e irracional/Antiguidade. Foi então uma definição política do rumo que o diretor italiano via para o cinema ocidental como crítico da sociedade industrial e da indústria do cinema.

A fim de caracterizar o quanto o cinema trágico-mítico de Pasolini se afasta do cinema romanesco contemporâneo, paradigma do cinema identificado com a indústria cultural, é necessário, que seja feito um levantamento dos atributos dessas obras mais marcantes do gênero romanesco que simplesmente fazem adaptações, assim como uma análise dos seus signos e dos respectivos contextos históricos.

Esta análise se baseará nos conceitos pasolinianos de *lin-signo* e de *im-signo*, definidos por Pasolini no texto “O ‘cinema de poesia’”. Os *lin-signos* são as palavras, que se encontram reunidas no léxico de uma língua. Eles são cadeias sonoras que podem assumir diferentes significados quando acompanhados de diferentes entonações ou de mímica. Já os *im-signos* são imagens oníricas que vêm até nós quando recordamos algo, ou quando sonhamos. Enquanto o escritor busca as palavras no dicionário dos *lin-signos* do seu meio e da sua nação e faz delas um uso particular, estendendo seu significado, o autor de cinema deve buscar suas imagens não em um dicionário, mas no caos constituído por um número infinito de imagens, pois é infinito o número de imagens que podem ser imaginativamente criadas.

Pode-se dizer, entretanto, que ao longo de mais de cem anos de cinema foi criado um dicionário de *im-signos*, visto que os *im-signos* puramente morfológicos

---

<sup>26</sup> PASOLINI, P.P. Cinema de poesia. In: *Empirismo hereje*.

recolhidos no caos pelo autor de cinema, acrescidos de significado individual – um estilema –, se tornaram, em grande número, sintagmas. Tais sintagmas se encontram à disposição do autor. Este, entretanto, ao invés de lançar mão deles, pode ir buscar no caos infinito novos *im-signos*, a fim de atribuir a eles o significado único que ocuparia seu lugar na obra única. O cinema romanesco caminha na primeira direção, aproveitando-se do conhecimento formado pelo público acerca dos *im-signos* já *dicionarizados* para criar não a obra única, mas a obra de fácil compreensão e consumo.

### 1.1 Cinema trágico – Os filmes trágicos

As obras que compõem a trilogia trágica de Pasolini foram escritas, cada uma delas, por um dos três maiores tragediógrafos gregos: Ésquilo, Sófocles, Eurípides. É de ressaltar a importância dada por esses tragediógrafos à questão da vontade e da escolha do herói trágico ao consumir a ação que o leva à queda, que perpassa a tragédia, e que é também analisada por Aristóteles na *Ética a Nicômaco*, segundo VERNANT (2005, p. 30 ss.). Ésquilo é o que atribui mais importância à determinação divina sobre a ação do herói, e com isso se coloca mais próximo da narrativa épica, na qual a Moira costurava o texto, sendo mesmo causa da verossimilhança. Para Sófocles, por exemplo, em *Édipo Rei*, a origem da queda do herói, a maldição dos Labdácidas, que determina sua ação nefasta, se perde nos tempos. Aparentemente, Sófocles está mais voltado para o esmero do texto – as peripécias e reconhecimentos – do que para a origem do erro de Édipo. Finalmente, o herói de Eurípides, como observa o próprio Vernant, justifica suas ações trágicas por estar possuído por forças invencíveis.

Retornando brevemente à citação do início do item 2 (Tragédia e cinema; PASOLINI, 1980, p. 3), e à luz do que já foi dito naquele item acerca da adesão conflituosa do jovem africano à mitologia paterna, o que justamente provoca o trágico pasoliniano é o fato de a adesão ser compulsória. De outra forma, não haveria trágico. Como diz Pasolini (1980, p. 3), a culpabilidade do filho é anunciada “como se fosse natural” por um coro democrático. No cinema trágico são muitas as formas de expressar poeticamente essa forma natural. No filme *Medeia*, é pela voz e pela figura

do Centauro que fala a Jasão. Nessa fala, o Centauro associa o destino trágico de Jasão a uma sequência de mudanças na história do pensamento humano, que parte de um passado mítico e chega a um presente racional: “na verdade não há deus algum”, afirma o Centauro.

É importante assinalar, entretanto, que esse naturalismo pasoliniano não cede à nostalgia, característica do cinema nomeado *romanesco* nesta tese, de valorizar a forma antiga e considerar que, na modernidade, algo de *melhor* foi *perdido*. Tais preocupações são expressas por Pasolini pela formulação de conceitos como “universo horrendo”:

[...] os escritos de Pasolini sobre o ‘universo horrendo’ [...] nascem sob o signo daquela visão *natural* imóvel [conformista, portanto]: a burguesia industrial capitalista como ‘doença’ que corrompe inexoravelmente toda a civilização passada e inexoravelmente ‘contagia’ todos os seus opositores, até chegar a coincidir com o mundo em sua totalidade. (FERRETTI, 1982, p. 17)

Dessa forma, ao contrário de uma condenação de Jasão pela sua traição a Medeia, o que condena o Jasão pasoliniano ao seu terrível destino é a sua *hybris*, a sua desmedida ambição, a valorização por ele da materialidade da civilização da razão. Essa exacerbação racionalista faz Jasão perder seu caráter de herói mítico da epopeia, da mesma forma que deixa de lado a metade poética das Eumênides, razão do desespero do herói ao ser advertido pelo Novo Centauro, no início da segunda parte do filme *Medeia*: “na realidade – fora dos teus cálculos e da tua interpretação – você ama Medeia [...] e não compreende a sua catástrofe espiritual, sua desorientação de mulher do mundo antigo em um mundo que desconhece tudo aquilo em que ela acreditou um dia” (PASOLINI, 2002, p. 117). Esse é o aspecto colonialista, a mesma força que na África de *O pai selvagem* lança umas tribos contra as outras e causa o rompimento da síntese idealizada, entre as forças arcaicas e modernas, simbolizadas pelas Eumênides e apontada por Pasolini como “eminente política” na *Oréstia*.

Essas são as duas formas de razão. Uma que reprime violentamente os rituais arcaicos, que Ésquilo representa como a substituição as Erínias pelas Eumênides. A outra, que Pasolini – politicamente – lamenta é a existência de

[...] um ‘poder industrial transnacional’, que engloba sistemas econômico-sociais diferentes numa mesma lógica ‘sacrílega’, de extinção das ‘histórias particularistas’ e nacionais, de cruel repressão da ‘diversidade’, de liquidação do ‘romanesco’ e da aventura e do ‘sentimento’, de ‘destruição do velho mundo’ da ‘beleza’ e ‘reconstrução do novo (por enquanto horrendo)’, de subversão da ‘qualidade da vida’, de ‘unificação’ e ‘homologação’ tecnológica etc. E há – do Ocidente ao Oriente e, em parte, no próprio Terceiro Mundo – o ‘Bem estar’ como ‘mito’ que subverte todo ‘valor’ tradicional, as ‘novidades’ da técnica e da informação como cancelamento de ‘todo passado’, o consumismo como desencadeamento de ‘agressividade industrial’ etc. (FERRETTI, 1982, p. 17)

Jasão, como as forças colonialistas africanas, causa o desequilíbrio entre instinto e razão, base do tratado mítico selado por Atená. A instância primitiva instintiva, superada mas remanescente no homem, deve permanecer no inconsciente a fim de ligar o homem à imaginação e de não torná-lo totalmente materialista. Essa é a missão dos dois Centauros em Corinto, lembrar a Jasão que ele trouxe da Cólquida dois signos de ancestralidade: o velocino, que ele abandonou por não ter significado fora da sua terra, e Medeia, que ele ama, mas que rejeita em nome do poder advindo da aliança política com Creonte. Tudo isso é provado pelo Novo Centauro na sua aparição. O Novo Centauro é a força produtiva que representa a síntese resultante do embate entre as forças ancestrais e as modernas forças da razão.

É como se fosse mostrado, nessa passagem do mundo bárbaro-mítico da Cólquida e do velocino de ouro para o mundo clássico grego, a enorme distância entre mito e *lógos* e a impossibilidade da existência de um sem que o outro exista em contrapartida, dupla existência que é possível na tensão das metamorfoses que, como na África, não estão numa rua de mão única, mas que existe como síntese no embate das contradições.

O primitivo não deseja permanecer primitivo, conforme afirma o estudante africano nos *Appunti...* (PASOLINI, 1968, 0:57:17). Medeia deseja *modernizar-se*, sequestra o velocino e o leva, juntamente com Jasão, para o mundo da razão, mas desencadeia uma crise no mundo moderno do qual quer participar e sofre também uma crise porque não consegue despir-se dos trajes antigos, aos quais recorre quando pretende intervir naquele mundo. Eurípides traz para o pensamento do homem grego a barbárie representada por Medeia, a fim de, esteticamente e em acordo com as Eumênides, criar a síntese de barbárie e razão. Pasolini apenas resgata esse pensamento euripídiano e o explicita, usando a linguagem do cinema, que Eurípides não conhecia. Recusando também qualquer julgamento moral, qualquer exclusão do bárbaro, Pasolini explicita o conflito através do seu cinema de poesia, porque seria impossível expressar todo o alcance do conflito entre Medeia e a *pólis* – entre a *pólis* e Medeia – somente reproduzindo as imagens do pensamento euripídiano, que se situava ainda numa forma primitiva de expressão estética.

A empresa argonáutica, no filme *Medeia*, é uma empresa civilizatória. Ainda que faça parte de um ciclo épico, a expedição é imaginada por Pasolini como signo da expansão racionalizadora da civilização ocidental. Tudo no filme leva a esse significado: a justificativa que o Centauro dá para Jasão fazer a expedição; a atitude

dessacralizada dos argonautas, que saqueiam e desrespeitam as tradições; o desprezo pelo símbolo fálico dourado que é descoberto numa caverna na Cólquida. Talvez o maior sinal disso seja a dessacralização do sacerdote do Sol, que antes participava do sacrifício humano e que é humilhado durante o saque da caverna, sendo empurrado por um dos argonautas e recebendo uma moeda atirada por eles. Poeticamente, Pasolini retira do caos que é o imaginário sobre a época heróica da Grécia, o signo “argonautas”, e depois trata de fazê-lo compreensível para o espectador, atribuindo a ele o papel civilizatório. O Centauro impulsiona Jasão a realizar seu ritual de iniciação na modernidade – o resgate do velocino –, para que ele passe a ser um signo moderno de exaltação da razão, paradigma da nossa sociedade. Depois, em Corinto, este ser mítico aparece novamente para o herói, agora em forma dupla, para mostrar a Jasão como ele se afastara dos ensinamentos recebidos em criança passou a ser um homem dividido, tragicamente moderno.

Medeia, no filme, também se mantém dividida. Embora tenha as roupas trocadas pelas filhas de Pélias, na entrada em Iolco, ela continua sendo “um vaso cheio de um saber que não me pertence”. Mas ela sintetiza o arcaico, o religioso, o moderno e, no momento trágico, volta a ser a sacerdotisa que realiza a justiça divina, opondo-se ao já exposto por Pasolini nos *Appunti...*, àquela altura recentemente realizado, pois neste último o que ressalta como solução da trama é o apogeu da justiça dos homens. Esse retrocesso – a volta de uma prática antiga no interior da *pólis* – representa *poeticamente* o problema exposto por Eurípides: eventualmente forças poderosas, femininas, ancestrais, voltariam à cena para finalizar de forma trágica questões que a justiça humana da *pólis* ainda não alcançava, como a sucessão de pais para filhos e as ameaças, ainda presentes, do banimento e do tão temido poder do tirano. Pasolini buscava, afinal, uma abordagem mítico-histórica da razão humana exposta na tragédia?

Essa questão está presente como matéria trágica originária no caos de signos que Pasolini encontra na África, no sul da Itália, nas crônicas da imprensa. Os signos de *O pai selvagem*, apontados no item anterior foram descobertos por Pasolini na África. Não foram encontrados pelo diretor italiano na poesia africana negra ou em obras da mitologia africana. Aquele signos são produzidos pela imaginação, a partir da presença, na África moderna, de elementos míticos e da natureza, como as árvores que fazem parte do sonho poético de Davidson e do roteiro dos *Appunti...* como

representações das Erínias, as forças da natureza. São signos das forças incontro-láveis.

Essa descoberta dos signos e a sua conseqüente exposição de forma estética conduz a um aspecto do pensamento pasoliniano que cabe ressaltar, a fim de que não se imagine que o diretor italiano aludia a uma valorização de práticas ancestrais. Na verdade, o fascínio de Pasolini pelo mundo grego era justamente pelo que esse mundo legou à humanidade como pensamento racional. Não se trata de uma nostalgia que aponte como solução da angústia do homem moderno um retorno ao pensamento pré-racional, na forma de uma busca, ainda que estética. A influência sobre Pasolini do pensamento de James George FRAZER (1854-1941), antropólogo inglês cuja obra *The golden bough* (1890)<sup>27</sup> é apontada pelos autores Massimo Canevacci e Massimo Fusillo como uma das fontes da antropologia pasoliniana. É de ressaltar, nesta obra, os conceitos que colocam a magia como estando entre uma “ciência espúria” e uma “arte abortada”, que, aparentemente constituem a imagem que Pasolini pretende opor à razão legada pela civilização grega. São relevantes, em apoio a esta tese, as cenas da segunda parte do filme *Medeia* (o sacrifício humano, os animais mortos apodrecidos) e do *Édipo Rei*, a desastrosa entrevista de Édipo com a Pitonisa, quando esta escarnece dele e da vida dele, o que leva o jovem Édipo a se perguntar “aonde vai minha juventude?”. Esses destinos, de Medeia e de Édipo, naturalisticamente anunciados pelo coro democrático, como Pasolini assinala na citação do início do item 2, impostos pela tradição paterna, como ademais acontece em *O pai selvagem*, é que serão manifestações ancestrais da pré-razão, produtivamente substituídas pela razão, segundo uma visão política que Pasolini já identificara na *Oréstia*. É esta forma de ver o fenômeno trágico como tensão entre o apelo ancestral e o compromisso com a racionalidade que possibilita, nesta tese, a identificação do pensamento arcaico como léxico caótico dos *im-signos* que fornecerá as imagens dos filmes trágicos de Pasolini, como será exposto adiante.

Pier Paolo Pasolini realizou, entre 1968 e 1969, uma viagem à África, da qual resultou o filme-documentário-ensaio intitulado *Appunti per un'Orestiade africana*. Neste filme, Pasolini representa o momento histórico que ocorria na África – o pro-

---

<sup>27</sup> Frazer levanta a tese de que o pensamento humano evoluiu de um estágio mágico para outro religioso, e daí para um nível científico. Esta tese foi logo refutada por outros antropólogos, mas a distinção feita por Frazer entre magia e religião, ainda é aceita: na magia, o utilizador tenta controlar através de “técnicas” o mundo e os acontecimentos, enquanto na religião, ele requisita o auxílio de espíritos e divindades.

cesso de descolonização – como uma passagem de uma civilização mítica para uma civilização moderna, baseada na razão e nos modernos processos de produção. Essa viagem de Pasolini liga o mundo moderno com a Antiguidade e afirma ser possível a coexistência das duas formas: a África ancestral e mítica com a África industrial, democrática e racional. O deslocamento não se dá apenas espacialmente. É um deslocamento também cultural, uma vez que busca num processo político ficcionalizado por Ésquilo na *Oréstia* (458 a.C.) a forma de representar o processo ocorrido na modernidade, na África.

Em *Comizi d'amore*, filme documentário-ensaístico já citado, assim como nos *Appunti...*, Pasolini registra seu próprio estranhamento em relação às personagens e aos cenários enfocados. É como se eles estivessem “alhures e em um outro tempo”, e fossem “algo estranho ao meu saber”, sentimento expresso por Pasolini em relação à herança que os filhos recebem da culpa paterna na tragédia grega, tema que, seguramente, é um dos formadores do fenômeno trágico (veja citação acima: PASOLINI, 1980, p. 3). São esses temas *estranhos* a nós, modernos, que cabe abordar pela via da imaginação poética no cinema, ou seja, pela técnica da *subjetiva indireta livre*, pelo desaparecimento do autor na personagem.

O primeiro passo no caminho do *cinema de poesia*, afirma Pasolini, é “retirar do caos o *im-signo*, torná-lo possível e pressupô-lo como sistematizado num dicionário dos *im-signos* significativos (mímica, ambiente, sonho, memória)” (PASOLINI, 1982, p. 141). Significativamente, esses dois filmes são apontamentos: *Comizi...* para o *Vangelo...*; os *Appunti...* para um filme sobre a *Oréstia* que Pasolini realizaria na África, mas que nunca foi rodado. Em relação a este, pode-se dizer que muitas das questões apontadas estão representadas em *Medeia* e *Édipo Rei*. Principalmente em relação a *Medeia*, os *Appunti...* têm uma clara ligação quanto ao prosseguimento da obra de Pasolini, que a esta altura rejeitara a *Trilogia da vida* e já pensava em *Salò*.

Pode-se então dar um primeiro passo, no sentido de definir o *cinema trágico* de Pasolini, afirmando que os três filmes analisados nesta tese formam uma trilogia, pois são obras baseadas nos mesmos pontos de partida e na mesma argumentação das tragédias clássicas que os originaram, ou seja: a suplantação, pela razão, dos instintos que compõem a natureza do homem se dá de forma conflituosa. O que Pasolini visa nessas três obras é representar a permanência desse conflito na modernidade, uma vez que a luta entre instintos e razão persiste no homem hoje, assim

como persistia no tempo da tragédia. Sinais atuais dessa instintividade humana violentamente reprimida pela instauração da racionalidade da *pólis* e da democracia moderna encontram-se conflituosamente representados em *Medeia*, em *Édipo Rei* e nos *Appunti...* através de *im-signos* oníricos, retirados do caos primitivo, mas também nas imagens da mídia, como imagens mitológicas modernas – imagens míticas logicamente ordenadas.

Para se realizar o estudo das relações entre as três obras de referência do teatro grego – *Medeia*, de Eurípidés, *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Oréstia*, de Ésquilo – e os filmes trágicos de Pier Paolo Pasolini, segundo um recorte denominado “cinema trágico”, é necessário, primeiramente, responder à indagação: é possível existir na atualidade uma obra cinematográfica que aborde o fenômeno trágico? Em segundo lugar seria necessário especificar o que faz de uma obra cinematográfica um “filme trágico”. Finalmente, caberia reconhecer, nas obras de Pasolini, o que se identifica com esse gênero de cinema.

Contrariamente à abordagem feita por Pasolini, existe uma linha de produção cinematográfica que se limita, na sua imitação da tragédia, à ação e à finalidade – categorias definidas por Aristóteles e que, uma vez consideradas, exageram o aspecto formal dos textos, tendendo para a adaptação dos clássicos à compreensão do homem moderno, ignorando o fenômeno trágico. Encontram-se nessa segunda linha de produção as obras que pretendem *adaptar* textos trágicos a problemáticas sociais e políticas modernas e simplesmente transpõem características superficiais de personagens, assim como a superficialidade de determinadas ações dos enredos das tragédias, com a *finalidade* de criar ações heróicas e personagens formalmente romanescos, que não representam, conseqüentemente, conflitos trágicos. As situações vividas nessas obras, contudo, não se referem ao conteúdo mítico necessariamente formador da tragédia, pois não se originam do conflito homem-razão-natureza, mas de conflitos corriqueiros da política e da forma de viver modernas.

As ideias pasolinianas que sustentam nossas argumentações encontram-se, entre outros, no ensaio *Lettera del traduttore* (1960), publicado como prefácio à edição da tradução da *Oréstia* feita pelo diretor italiano, texto que assinala a rejeição que este faz da visão classicista da Antiguidade. Essas duas condições – a realização de cinema autoral e a recusa à interpretação da tragédia clássica segundo uma visão idealista – levam à conceituação do cinema trágico de Pasolini como um gêne-

ro de cinema que realiza uma mimesis crítica da tragédia, que visa exprimir uma ideologia, e não realizar uma adaptação.

Pode-se considerar que cada época lê o trágico à sua maneira e que cada uma delas se considera a definitiva e a mais abrangente. A leitura peculiar que Pasolini faz do trágico é apenas a leitura *possível* em uma época e tem como especificidade o fato de não se preocupar em incorporar todas as anteriores. Esta última constatação, entretanto, não é indicativa de que a análise aqui empreendida se baseie numa leitura a-histórica de Pasolini, uma vez que o próprio diretor levou sempre em conta o momento histórico vivido por ele, especificamente na Itália, assim como se voltou para a atribuição de um caráter universal ao fenômeno trágico, uma vez que se refere sempre ao “homem antigo” e ao “homem moderno”, na busca de determinar o que existiria de comum entre eles, sob o aspecto do conflito entre instinto e razão.

Essa abordagem de Pasolini liga o mundo moderno com a Antiguidade e afirma ser possível a coexistência das duas formas. É o caso do filme *Appunti per un'Orestiade africana*, no qual a África ancestral e mítica é associada, como elemento contrastante, à África industrializada, democrática e racional. O deslocamento é temporal e também de culturas. Pasolini busca num fenômeno político – a entrada em cena dos dispositivos legais na *pólis* –, ficcionalizado por Ésquilo na *Oréstia*, a forma de representar o processo ocorrido na modernidade, na África, embora visando a uma generalização que abranja a humanidade. Essa tendência de buscar o particular no geral e o universal no local, a fim de abranger toda a humanidade em sua dimensão histórica, explica a opção de Pasolini pela tragédia grega, cujos enredos, encenados no século V a.C., voltam-se para um tempo mítico, o que os torna cenário de um problema atemporal passível de se atualizar em qualquer época e qualquer sociedade. A mediação estética assegura a manutenção universal da problemática da tragédia para outros públicos.

Vale lembrar que a experiência de Pasolini com a tragédia grega inicia com a tradução da *Oréstia*, de Ésquilo, a pedido de Vittorio Gassman, em 1959, conforme assinalado por Massimo Fusillo em *La Grecia secondo Pasolini: Mito e cinema* (1996). Na *Lettera del traduttore* (PASOLINI, 1960), prefácio da edição da tradução, Pasolini expõe a motivação que o levou aos filmes trágicos. Tratava-se da expressão estética de um conflito inconciliável, que marcou tanto a obra quanto a atuação de Pasolini como homem público e intelectual. Joubert-Laurencin faz uma observação

procedente sobre o trecho da *Lettera* em que Pasolini afirma: “o irracional, representado pelas Erínias, não deve ser removido (o que seria impossível), mas simplesmente reprimido e dominado pela razão, paixão produtiva e fértil”<sup>28</sup>. Argumenta JOUBERT-LAURENCIN (1995, p. 212):

[...] é impossível dizer se ‘paixão produtiva e fértil’ designa a *razão*, ou se se refere a *irracional*, o que não seria desprovido de lógica na demonstração. É a razão ou o irracional que é produtivo? A ‘paixão’ ou a ‘ideologia’? justamente é impossível se decidir pois, para Pasolini, os dois são iguais na proporção da sua oposição respectiva. [...] não há oposição de dois termos inconciliáveis, mas reversibilidade do fantasma<sup>29</sup>.

A dimensão política dada por Pasolini à transposição das tragédias para a modernidade é o que define a linha para o seu cinema trágico. Na *Lettera...* Pasolini aponta a positividade da transformação de uma “sociedade primitiva na qual dominam os sentimentos primordiais, instintivos, obscuros (as Erínias)” para uma sociedade onde prepondera “a razão (ainda arcaicamente entendida como prerrogativa viril: Atena nasceu sem mãe, diretamente do pai) [...] criando para a sociedade outras instituições modernas: a assembleia, o sufrágio”<sup>30</sup>. Animado por essa visão política, Pasolini realiza, primeiramente, *Édipo Rei* (1967), em seguida os *Appunti per un’Orestíade africana* (1968/1969) e depois *Medeia* (1970). Os dois primeiros filmes de Pasolini, *Accattonne* e *Mamma Roma*, foram concebidos sob influência da leitura e tradução da *Oréstia*, e contêm alusões trágicas, conforme Joubert-Laurencin, que também afirma que Pasolini teve a ideia de filmar *Édipo Rei* durante as filmagens de *Accattonne*, sendo o primeiro um retorno ao segundo.

Uma primeira vista sobre essas obras mostra a oposição entre os *Appunti...*, basicamente uma afirmação das ideias da *Lettera*, e *Medeia*. Se, no primeiro, Pasolini considerava a mudança positiva da barbárie para a razão, no segundo, praticamente, o que está ficcionalizado é um retrocesso civilizatório. Jasão traz para Corinto a civilização do medo: o crime de *Medeia* é a revivescência do medo. Paso-

<sup>28</sup> Texto original já citado na nota 9.

<sup>29</sup> “[...] il est impossible de dire si les mots: ‘passion productive e fertile’ désignent-la ‘raison’, ou bien s’il renvoient à l’*irrationnel*, ce qui ne serait pas non plus dénué de logique dans la démonstration. Est-ce la raison ou l’*irrationnel* qui est productif ? la ‘passion’ ou l’*idéologie*? Justement, il est impossible d’en décider car, pour Pasolini, les deux sont également à *proportion de leur opposition respective*. [...] in’y a pas opposition de deux termes inconciliables, mas réversibilité du fantasma”. (Tradução nossa)

<sup>30</sup> O texto original da *Lettera...* do qual foram retirados os excertos é o seguinte: “La trama delle tre tragedie di Eschilo è questa: in una società primitiva dominano dei sentimenti che sono primordiali, istintivi, oscuri (le Erinni), sempre pronte a travolgere le rozze istituzioni (la monarchia di Agamennone), operanti sotto il segno uterino della madre, intesa appunto come forma informe e indifferente della natura. Ma contro tali sentimenti arcaici, si erge la ragione (ancora arcaicamente intesa come prerogativa virile: Atena è nata senza madre, direttamente dal padre), e li vince, creando per la società altre istituzioni, moderne: l’assemblea, il suffragio.” (Tradução nossa)

lini cria um contraste entre a Corinto civilizada<sup>31</sup> e a personagem Medeia. A troca de roupa, feita em Medeia pelas filhas de Pélias, é somente superficial, pois ela continua um vaso cheio de um saber alheio. Medeia não faz justiça, no sentido ocidental. Ela representa um retrocesso civilizatório, o que nossa civilização ocidental condena.

É importante considerar que a compreensão do significado da barbárie na obra de Pasolini e do fascínio dele por tudo que é arcaico deve ser feita pelo caminho da compreensão de uma ambiguidade, ou do exercício de uma contradição, o que remete, mais uma vez, à síntese entre arcaico e moderno. Afirma Alberto Moravia:

[...] neste época [após a ida de Pasolini para Roma, em 1950], ocorre sua importante descoberta das camadas mais baixas do proletariado como sociedade alternativa e revolucionária, análoga à sociedade protocristã, ou seja, portadora de uma mensagem inconsciente de humildade e pobreza contraposta ao hedonismo niilista da burguesia. (MORAVIA, 1995, p. 4)

Essa mudança no pensamento político de Pier Paolo Pasolini acarreta também a realização de *Accattone*<sup>32</sup> (1961), primeiro filme dele. Moravia analisa a alteração que ocorre, em função dessa mudança, na concepção de Pasolini sobre o comunismo, ao mesmo tempo em que define a futura ideologia do diretor italiano, que persistirá até a morte dele. Prossegue Moravia, a respeito da nova concepção de Pasolini sobre o comunismo:

O mesmo não será então um comunismo iluminista e, menos ainda, científico. Ou seja, não será um comunista marxista, mas populista e romântico, animado de piedade patriótica, de nostalgia filológica e de reflexão antropológica, arraigado à tradição mais arcaica, e projetado ao mesmo tempo na utopia mais abstrata. [esse comunista era também] existencial, criador e irracional. Sentimental por escolha cultural consciente e crítico porque cada posição sentimental permite contradições que excluem o uso da razão. Ou seja, Pasolini tinha descoberto precocemente que a razão não se presta a servir, mas vem servida. E que só as contradições permitem a afirmação da personalidade. Em outras palavras, raciocinar é anônimo, contradizer-se é pessoal<sup>33</sup>. (MORAVIA, 1995, p. 4)

<sup>31</sup> Deve ser levado em conta o imaginário acerca dessa cidade grega durante a Antiguidade e ainda na altura do século V a.C. Segundo SALLES (1982), Corinto (ao lado de Atenas e Alexandria) era um dos maiores centros de recepção de viajantes do todo o mundo civilizado. Corinto, entretanto, tinha uma característica que perdurou até o ano 146 d.C., quando foi destruída pelos romanos. Esta cidade aliava à grande riqueza circulante e ao luxo em que viviam seus habitantes a fama de lugar onde se praticavam a libertinagem e os prazeres escusos. Existiu também na cidade a prática da prostituição sagrada. Tais hábitos eram “perfeitamente integrados à vida da cidade”, segundo Salles.

<sup>32</sup> Accattone, em português, significa mendigo.

<sup>33</sup> El mismo no será entonces un comunismo iluminista y, menos aún, científico. O sea, no será un comunismo marxista sino populista y romántico, animado de piedad patriótica, de nostalgia filológica y de reflexión antropológica con arraigo en la tradición más arcaica, y proyectado al mismo tiempo en la utopía más abstracta. Es superfluo agregar que semejante comunismo era fundamentalmente sentimental por ser existencial, creador e irracional. Sentimental por consciente elección cultural y crítico porque cada posición sentimental permite contradicciones que excluyen el uso de la razón. Ahora bien, Pasolini había descubierto muy temprano que la razón no se adapta a servir, viene servida. Y que sólo las contradicciones permiten la afirmación de la personalidad. En otras palabras, razonar es anónimo; contradecirse es personal. (Tradução nossa, a partir de versão em espanhol disponível em: <http://www.libreremo.org>.)

Essa utopia apontada por Moravia faz parte da contradição praticada por Pasolini, que, ao mesmo tempo em que condena o uso da razão como conformismo<sup>34</sup>, aponta para o progresso decorrente do surgimento da razão na democracia grega. A oposição entre conformismo e razão é discutida na entrevista de Moravia, feita por Pasolini, que faz parte do filme *Comizi d'amore*: “[Pasolini] quer dizer que quem se escandaliza é psicologicamente inseguro, ou seja, é quase um conformista”. Pasolini insere a discussão sexual, inclusive a das uniões e do divórcio, na história, retirando-a de uma discussão meramente naturalista. Associa estas questões ao momento histórico e político da Itália, dividida entre o Sul camponês e o Norte industrializado, mas mostra também que tal divisão não é geográfica, mas está presente como ideologia em cada italiano. As respostas evasivas dos entrevistados apontam para o quadro de conformismo que se apresenta no país, definido por Moravia, quando contesta Cesare Musatti:

[Musatti] as opiniões sobre sexo têm funções defensivas para as pessoas. Considerar que as coisas devem ser de uma determinada maneira de acordo com certas convenções, com certas instituições, tem sua função psicológica. Defende da agressão dos impulsos instintivos. Temos medo da nossa instintividade e nos defendemos com esse conformismo.

[Pasolini] o escândalo como elemento do instinto de conservação. [a Moravia] o que você diz para concluir?

[Moravia] diria que uma crença conquistada com ajuda da razão e o exato exame da realidade é bastante elástica para [alguém] não se escandalizar mais. Uma crença aceita sem uma análise séria da razão, porque ela está sendo aceita por tradição, tédio ou pela educação passiva, é o conformismo.

[Pasolini] o conformismo é a segurança dos inseguros.

[Moravia] por exemplo, os homens de profundo senso religioso não se escandalizam nunca. Não creio que Cristo se escandalizasse. Os fariseus se escandalizavam<sup>35</sup>.

O exercício da contradição por Pasolini manifesta-se claramente no filme *Medeia*, na forma da exibição do sacrifício, na segunda parte do filme, assim como na cena do sacrifício dos filhos. Pode-se pensar nessa contradição sob o ponto de vista de que, uma vez dessacralizados os sacrifícios, ou seja, a partir do momento em que os sacrifícios não têm mais valor ritualístico, mas são representados ficcionalmente, passam a ter valor dramático como representação da demência. Dessa mesma forma ocorre no roteiro *O pai selvagem*, o que permite que seja feita uma relação entre violência e sacrifício na obra de Pasolini. Nos seus filmes trágicos, por exemplo: em *Medeia*, no *Édipo Rei* e nos *Appunti per un'Orestiade africana*, nas cenas da guerra

<sup>34</sup> O termo conformismo indica uma tendência do indivíduo de se adaptar à opinião, aos usos e comportamento já definidos e prevaletentes política e socialmente. No âmbito social se define como *conformista* aquele que, ignorando ou sacrificando sua própria expressão subjetiva livre, se adapta ao comportamento geral, às ideias e às regras da maioria ou do grupo a que pertence. É de se notar a conotação extremamente pejorativa desse termo na cultura política italiana. Ver em seguida a citação retirada do filme *Comizi d'amore*.

<sup>35</sup> Traduzido diretamente do filme.

de Biafra. Paralelamente, a mesma demência é representada como conformismo no filme *Comizi d'amore*, levada à condição de crime de morte, na cena em que, através de gestos, um dos entrevistados, na Sicília, declara que prefere matar a mulher a se encontrar na condição de divorciado, sob os aplausos dos curiosos em volta.

## 1.2 Signos trágicos: da tragédia clássica à atualidade

Retornando, ainda uma vez, à citação do início do capítulo 2 (PASOLINI, 1980, p. 3), nota-se que o trágico, ou a tragicidade contida nos filmes de Pasolini, serão sempre um sintoma de uma sociedade ou grupo humano atemporais e fortemente regrados. A tradição do drama moderno apresenta também autores em cujos enredos os erros humanos do passado têm consequências funestas para os personagens trágicos, sem possibilidade de intervir nas ações o livre arbítrio, e essas ações acarretam os respectivos castigos. Pasolini também vai em busca, no texto clássico, desses personagens tornados trágicos pelo destino, como signos que ainda impregnam a vida moderna e que passarão a integrar sua obra cinematográfica.

É a forma dessa busca e a da metamorfose do texto clássico em obra cinematográfica que definirão o cinema trágico pasoliniano como um conjunto de obras historicamente localizado e crítico em relação às apropriações pseudoclássicas ou simplesmente romanescas<sup>36</sup> que modernamente se fazem dos textos clássicos. A estes autores escapa, mesmo porque se encontra encoberto pela admiração pelo clássico, o conteúdo político da tragédia, que foi morto pelo classicismo e que Pasolini resgatou, apresentando-o ressurrecto na obra cinematográfica. Assim como o corpo do jovem sacrificado em Medeia permanece como semente, os signos do trágico, recolhidos por Pasolini na África, na periferia de Roma, na Itália Meridional e nos mitos arcaicos são as sementes do seu cinema trágico. Do despedaçamento do

---

<sup>36</sup> O termo "romanesco" foi escolhido por expressar melhor do que "romântico" a especificidade de um certo tipo de cinema "que lembra romance; fabuloso, utópico, quimérico", ou mesmo que é "marcado por aventuras, peripécias, acontecimentos imprevistos, de modo a evocar um romance" (Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Verbetes "romanesco" 1), ou ainda que apresenta tendência para o uso de chavões e lugares comuns e para finais felizes ou que aborde assunto trágico com tratamento romântico.

corpo sacrificado permanecem os símbolos da fertilidade: o sangue e a carne, apontando dessa forma o limite entre o homem e a natureza.

O sacrifício ritual é pressentido como realidade pelo homem arcaico e entendido como algo estranho – terrível e amedrontador – por Eurípides. O homem do século XX, o espectador de cinema, pode ver tais cenas e interpretá-las pelos seus signos, causando a identificação pretendida pelo cinema de poesia entre signos retirados do caos pelo autor e signos já reconhecidos pelo espectador, embora não de forma paradigmática, mas de forma crítica.

Eurípides descreve da seguinte forma – lançando mão, para isso, do relato do mensageiro – o sacrifício de Glauce, vítima envolta nas vestes sacrificiais fornecidas pelo próprio deus sol:

À vista dos adornos ela não resistiu e logo concordou com seu marido.	1314
[...] Em frente a um espelho vestiu o véu, e com o diadema de ouro já na cabeça ela compunha o penteado, sorrindo à sua própria imagem refletida.	1319
[...] um espetáculo terrível se mostrou aos nossos olhos: sua cor mudou e o corpo dobrou-se; ela oscilou e seus formosos membros tremiam [...]	1329
Uma velha criada, pensando tratar-se de algum mal súbito mandado pelos deuses [...]	1334
Exterminava-a dupla calamidade: do diadema de ouro em seus lindos cabelos saía uma torrente sobrenatural de chamas assassinas [...]	1349
Todos temíamos tocar em seu cadáver, pois tanta desventura nos deixava atônitos.	1372
[...] [Creonte:] Minha desditosa filha! Que deus quis infligir-te essa aviltante morte? Quem decidiu privar de ti um ancião à beira do sepulcro?	1378

(EURÍPIDES, 2003, p. 66-68)<sup>37</sup>

Existem, nesta descrição da morte de Glauce, elementos inexprimíveis, senão por palavras, como “um acesso de terror provocado por Pan ou por algum outro deus” ou “ela começa a mudar de cor”, daí a necessidade de serem narrados pelo mensageiro, que nessa função assume um papel coral, uma técnica narrativa semelhante ao discurso indireto livre citado por Pasolini, quando a câmera do cinema usa a própria língua do personagem. O mensageiro assiste aterrado à cena do selvagem

<sup>37</sup> Apesar da opção feita pela edição brasileira, são necessárias duas ressalvas. A primeira, quanto ao verso 1331 (a numeração é da edição brasileira), para o qual foram encontradas duas versões diferentes: “seus membros estão tomados por um tremor violento” (na edição francesa, EURÍPIDES, 1999) e “tremeu todo o seu corpo” (na edição argentina, EURÍPIDES, s/d). A segunda, no verso 1335, no qual as duas edições acima atribuem o “terror” (francesa) e o “furo” (argentina), literalmente, ao deus Pã. Assinalo essas passagens porque elas atenuam o horror descrito pelo mensageiro.

sacrifício daquela que até a pouco, fora “a senhora que reverenciávamos em teu [de Medeia] lugar” (vv. 1298-1299). Dramaticamente, essa narrativa do mensageiro atende a um pedido da pérfida Medeia: “Conta! Como morreram eles? Meu prazer será dobrado se eu ouvir que pereceram atormentados pelas dores mais terríveis”, desejosa de se satisfazer com a forma como Glauce foi atraída para o sacrifício como uma presa fácil.

Essa forma narrativa, que para Pasolini é uma técnica e, portanto, insignificante em si mesma, pode ser empregada pelo autor por duas razões opostas:

- a) para tornar ficticiamente objetivo – atribuindo a narração a uma personagem que não é o próprio autor – aquilo que pretende dizer: por exemplo, uma sua visão particular do mundo, b) para procurar tornar realmente objetiva a narração de um mundo objetivamente (leia-se classicamente) diferente do autor [...]. (PASOLINI, 1982, p. 65)

O tom coral da fala do mensageiro, que marca uma desaparecimento do autor na personagem, ou a intenção de Eurípides de fazer desaparecer a autoria, são signos de uma narrativa dirigida a uma coletividade. São um retardamento épico, remetem a algo já vivido que vai ser dito: o mensageiro narra para Medeia, em pretérito perfeito, o resultado de uma ação dela e que irá repercutir no desfecho do drama. Por outro lado, a possível crítica de Eurípides aos costumes reinantes em Corinto – modo de vida citado por SALLES (1982, veja nota 24), que se baseia, por sua vez, em relatos antigos – é visível nas diversas alusões à importância da riqueza para Glauce e à nobreza do seu belo corpo, à sua pele alvíssima; também a frivolidade do caráter de Glauce, sua vaidade ao olhar-se no espelho e a mudança de seu humor em relação aos filhos de Jasão diante da visão das ricas vestes doadas por Medeia são os signos que levarão ao seu sacrifício. O tom de sacrifício é ainda mais marcado pela preparação ritual: são vestidas em Glauce as roupas que Medeia abandonara quando chegara em Iolco, cena que, no filme de Pasolini, tem caráter antecipatório, tanto mais que as antigas roupas são cuidadosamente acondicionadas pelas filhas de Pélias e entregues a Medeia. São processos inversos: a civilização de Medeia e a barbarização de Glauce.

Esses signos são ardilosamente colocados por Eurípides nos subterrâneos do seu texto. Caberá a Pasolini iluminá-los, mostrando as ligações entre barbárie e civilização. Medeia foi despida e Glauce é vestida com as suas roupas. Enquanto Glauce é vestida pelas criadas, desenrolam-se no exterior do palácio os preparativos para o casamento dela com Jasão. A trilha sonora é a mesma cantilena que se ouve durante o sacrifício do jovem na segunda parte do filme.

Pensemos, entretanto, no significado, para o público do século V, da fuga de Medeia no carro do Sol. Pensemos nisso do ponto de vista da catarse e do ponto de vista da crítica que Aristóteles faz à introdução, a serviço dessa fuga, do *deus ex machina*. A fuga de Medeia na tragédia de Eurípides é triunfal. Na versão pasoliniana também, sendo que, nesta, Medeia, entre as chamas, profere para Jasão a palavra final: “nada mais é possível doravante”. Esta frase definitiva, se for limitada ao episódio ocorrido entre Medeia e Jasão no âmbito do lar, perde sua força dramática e seu caráter muito mais amplo e político, pois suprime os fatos gravíssimos a que ela sucede, a séria de crimes e assassinatos praticados por Medeia.

É significativo, então, o início da *Medeia* de Pasolini, não já em Corinto, como faz Eurípides, mas nos primeiros diálogos entre o Centauro e Jasão, que é como uma volta ao caos. Quem narra para Jasão a sua história é a própria figura mítica. Narra como a empresa dos Argonautas terá como coroamento a dessacralização do velócino e de Medeia. O sagrado, entretanto, volta para Medeia por meio de um ritual, seu encontro com o Sol, e por meio de um sacrifício, a morte dos filhos. A Medeia pasoliniana age por ciúmes, mas, acima disso, age como sacerdotisa, como instrumento da “justiça cara a deus”, por ela invocada literalmente, tanto no texto euripidiiano como no pasoliniano.

Também o sacrifício dos filhos é uma fuga à razão, dramaticamente justificada pela traição de Jasão e pelo ciúme provocado em Medeia. Essa ausência de freios é definida por GIRARD: “se há realmente crises sacrificiais, é necessário que elas tenham um freio, é necessário que um mecanismo auto-regulador intervenha antes que tudo seja consumado”<sup>38</sup> (GIRARD, 1995, p. 101, citado por BAUZÁ, 2000, na epígrafe). Os freios, segundo Ésquilo, em *Eumênides*, eram o “rancor contra os assassinos” (v. 665), e haviam se tornado ineficazes devido às novas leis.

Accattonne também é objeto de *diasparagmos*. Toda a sociedade o pune, como se isso curasse os males em geral, quando, particularmente, todos pecavam. Somente a operária que Acattonne coloca na vida é sem máculas. Todos são criminosos, até mesmo o ladrão ousa criticar Acattonne por ser rufião. Acattonne então, na sua postura bíblica, é sacrificado, seu corpo é dividido: o homem da rua, o soto proletário é desmembrado e renasce como Acattonne, representação estética.

---

<sup>38</sup> S'il y a réellement des crises sacrificielles, il faut qu'elles comportent un frein, il faut qu'un mécanisme auto-régulateur intervienne avant que tout soit consommé. (Tradução nossa)

O conceito de crise sacrificial cria uma ligação entre o texto trágico e o cinema trágico pasoliniano, possibilitando o entendimento da diferença entre a representação crítica pasoliniana da tragédia e as interpretações que só conseguem traduzir o texto trágico criando uma representação romanesca:

O conceito de crise sacrificial parece capaz de esclarecer alguns aspectos da tragédia. Em boa parte, o religioso empresta sua linguagem à tragédia; o criminoso se considera menos como um justiceiro do que como um sacrificador. Sempre se considera a crise trágica segundo a perspectiva da ordem que está nascendo, nunca da perspectiva da ordem que está desmoronando. A razão dessa carência é evidente. O pensamento moderno nunca foi capaz de atribuir uma função real ao sacrifício; não pode perceber o desmoronamento de uma ordem cuja natureza lhe escapa. Para dizer a verdade, não basta convencer-se de que essa ordem existiu para que se esclareçam problemas propriamente religiosos da época trágica. Diferentemente dos profetas judeus que esboçam quadros de conjunto cuja perspectiva é francamente histórica, os trágicos gregos só evocam sua crise sacrificial através de figuras lendárias cujos perfis estavam fixados pela tradição<sup>39</sup>. (GIRARD, 1995, p. 50)

A presença de Medeia em Corinto representa esse conflito. Medeia é o retrocesso. A cena de Jasão dançando no cenário da Piazza dei Miracoli, observado por Medeia, representa a sociedade iluminada. Medeia, na cena, é a sacerdotisa sem poder diante da civilização que havia vencido o medo, que retorna com a presença da estrangeira. O freio para a ação de Medeia seria a autoridade de Creonte, segundo as novas leis do estado, mas este, tomado pelo medo (“é inútil alinhar pretextos; é por medo”, v. 321), cede e concede a Medeia mais um dia de permanência em Corinto:

Minha vontade, nada tem de prepotente  
e a piedade já me foi funesta antes.  
Tenho noção agora mesmo de que erro,  
mas apesar de tudo serás atendida.

Medeia, entretanto, não sente piedade alguma e trama os assassinatos:

[...] lisonjeei Creonte para o meu proveito [415]  
e minhas súplicas foram premeditadas.  
Eu nem lhe falaria, se não fosse assim,  
Nem minhas mãos o tocariam, mas tão longe  
O leva a insensatez que, embora ele pudesse  
Deter meus planos expulsando-me daqui, [420]  
Deixou-me ficar mais um dia. E neste dia  
Serão cadáveres três inimigos meus:  
O pai, a filha e seu marido. [...]  
(EURÍPIDES, 2003, p. 69)

---

<sup>39</sup> El concepto de crisis sacrificial parece capaz de esclarecer algunos aspectos de la tragedia. En muy buena parte, lo religioso presta su lenguaje a la tragedia; el criminal se considera menos como un justiciero que como un sacrificador. Siempre se considera la crisis trágica desde la perspectiva del orden que está naciendo, nunca desde la perspectiva del orden que está desplomándose. La razón de esta carencia es evidente. El pensamiento moderno nunca ha sido capaz de atribuir una función real al sacrificio; no puede percibir el derrumbamiento de un orden cuya naturaleza se le escapa. A decir verdad, no basta con convencerse de que dicho orden ha existido para que se esclarezcan los problemas propiamente religiosos de la época trágica. A diferencia de los profetas judíos que esbozan unos cuadros de conjunto cuya perspectiva es francamente histórica, los trágicos griegos sólo evocan su crisis sacrificial a través de unas figuras legendarias cuyos perfiles están fijados por la tradición. (Tradução nossa)

Na cena citada acima, da dança de Jasão, observada por Medeia, filmada na Piazza dei Miracoli, um grande conjunto arquitetônico representativo da arte medieval católica, situada em Pisa, Itália, nada nos fala de homens aterrorizados por deuses, por sacerdotes ou pela morte. Na cena, Medeia é a sacerdotisa do sacrifício, destituída do seu poder pela racionalidade da *pólis*, mas que instaura novamente o medo. Literalmente, o medo é citado por Creonte. Ele tem medo dos “poderes mágicos” de Medeia, dramaticamente representados pelo diálogo entre Medeia e o pai do seu pai, pelo qual ela recupera sua força mágica arcaica. Dessa forma, Medeia representa o que está reprimido pela razão, mas que mantém com a irracionalidade mágica uma ligação que pode aflorar novamente, como signo do medo, na obra de Pasolini, favorecida pela instância imaginativa das Eumênides. É como no terreiro de umbanda, na representação de *Gota d'água* (Rio de Janeiro, 2008) no qual o ritual visa trazer, para o mundo da racionalidade, forças irracionais, a fim de pô-las a serviço da invocante. No filme de Pasolini, Medeia, num transe, se encontra com o Sol, seu avô:

O sol está na janela: na sua silhueta se distingue a figura andrógina do avô infatigável. Com o brilho fulgurante do sol que entra pela janela, ele entra no quarto e faz imediatamente sinal a Medeia: “– Xiii!” – que se cale para não acordar Jasão. Há de novo duas Medeias: uma angustiada, lamentavelmente prostrada sobre o leito, ao lado do seu amante que dorme, e a outra, que segue seu velho avô fulgurante. Na ponta dos pés, o avô vai até um pesado baú de madeira, e, continuando a dirigir para Medeia piscadas de olho cúmplices, ele o abre: ele tira de lá uma grande vestimenta cerimonial, com seu manto negro, seu escapulário, suas joias e dourados, sua anágua branca. Ele se volta para Medeia com essa grande vestimenta nos braços, em seguida ele a olha e, como se nascesse dos seus olhos fulgurantes, uma pedra brilhante cai sobre o tecido da vestimenta e aí se desfaz cintilando. Em seguida, estendendo a vestimenta para Medeia, o avô triunfante se afasta para a janela<sup>40</sup>. (PASOLINI, 2002, p. 87)

Os signos da violência sacrificial estavam ocultos sob o caráter irado de Medeia. Pasolini os resgata, a fim de apresentar no seu filme a impossibilidade da conciliação entre homem arcaico e homem moderno. Da mesma forma que o diretor italiano escapa do cenário extremamente racionalizado e vai à África e à Índia para encontrar o material mítico necessário, também identifica, sob o caráter irado de

---

<sup>40</sup> Le soleil est à la fenêtre: dans la silhouette du soleil, on distingue la figure androgyne de l'aïeul infatigable. Avec l'éclat étincelant du soleil qui entre par la fenêtre, il entre dans la chambre. Et il fait aussitôt signe à Médée – “Chhhhut!” – de se taire pour ne pas réveiller Jason. Il y a de nouveau deux Médée: l'une, angoissée, lamentablement prostrée sur le lit, à côté de son amant en dormi; l'autre, qui suit son vieil aïeul étincelant. Sur la pointe des pieds, l'aïeul va vers un lourd coffre en bois, et, en continuant à adresser à Médée des clins d'oeil complices, il l'ouvre: il en extrait un grand habit de cérémonie, avec son manteau noir, son scapulaire, ses bijoux et dorures, son jupon blanc. Il se tourne vers Médée avec ce grand habit sur les bras; puis il la regarde et, comme si elle naissait de ses yeux étincelants, une pierre étincelante tombe sur l'étoffe de l'habit et s'y dissout en clignotant. Puis, tendant l'habit à Médée, l'aïeul triomphant s'éloigne vers la fenêtre. (Tradução nossa)

Medeia, algo mais terrível, como nesta cena, em que Medeia, após o diálogo com Creonte, entra no transe sacrificial:

[...] a casa está cheia de animais, cordeiros, cabras, vacas, cachorros, pássaros... Mugindo terrivelmente, um touro está a ponto de realizar o coito com uma vaca (mas não se vê senão sua cabeça levantada, como de fogo). A visão cessa e a casa na realidade está ocupada apenas por velhas criadas [...] (PASOLINI, 2002, p. 74)<sup>41</sup>.

Afirma GIRARD:

Se o sacrifício aparece como violência criminosa, apenas existe violência que não possa ser descrita em termos de sacrifício na tragédia grega, por exemplo. Dir-se-á que o poeta coloca um véu poético sobre realidades bem mais sórdidas. Sem dúvida, mas o sacrifício e o homicídio não se prestariam a esse jogo de substituições recíprocas se não fossem aparentados (GIRARD, 1995, p. 9).

Pasolini enxerga, na obra de Eurípides, a volta de algo que já havia sido banido, os sacrifícios humanos, mas que Jasão, devido à sua desmedida ambição, reintegra à *pólis*, na pessoa de Medeia. Girard aponta a substituição, no século V, do sacrifício humano por um símbolo:

Na Grécia de século V, na Atenas dos grandes poetas trágicos, parece que o sacrifício humano não havia desaparecido de todo. Se perpetuava sob a forma do *pharmakos*, que a cidade mantinha, a seu custo, para sacrificá-lo em determinadas ocasiões, especialmente nos períodos de calamidades. Se quiséssemos interrogá-la a respeito desse ponto, a tragédia grega poderia nos fornecer notáveis informações. Está claro, por exemplo, que um mito como o de Medeia é paralelo, no campo do sacrifício humano, ao mito de Ajax, no plano do sacrifício animal<sup>42</sup>. (GIRARD, 1995, p. 17)

Portanto, os mitos e seus signos não permanecem congelados no tempo, mas assumem outros valores, segundo o contexto histórico em que são lidos. Por isso o que valia para o romantismo não vale mais para a encenação moderna ou para o cinema mítico-trágico pasoliniano, fato que opõe mimesis crítica e mera adaptação. Contrariamente a esta objetividade linear de alguns *adaptadores* de tragédias clássicas, que retiram da tragédia os seus significados míticos, Pasolini afirma:

O autor cinematográfico não possui um dicionário, mas uma possibilidade infinita: não toma seus signos (im-signos) da caixa, do cofre, da bagagem, mas do caos, onde tudo quanto existe são meras possibilidades ou sombras de comunicação mecânica e onírica. (PASOLINI, 1970, p. 11)

É dessa forma que a matéria bruta do texto trágico clássico é objeto da metamorfose pasoliniana. Pasolini acrescenta ao conteúdo clássico um conteúdo propriamente *cinematográfico*, ou *trágico-cinematográfico*, o que marca a sua imaginação trágica, que foge à objetividade, resgata biografias míticas e atualiza mimeticamente para o espectador os conteúdos trágicos. Os cenários e os personagens

<sup>41</sup> [...] La maison est pleine d'animaux, moutons, chèvres, vaches, chiens, oiseaux... Mugissant terriblement, un taureau est en train d'accomplir le coït avec une vache (mais on ne voit que sa tête, dressé, comme de feu). La vision cesse, et la maison n'est en réalité occupée que par les vieilles servantes [...]

<sup>42</sup> Ajax, após ter perdido para Ulisses as armas de Aquiles, Ajax, "num acesso de loucura, massacrou um pacífico rebanho de carneiros, pois acreditava estar matando os aqueus, particularmente os atridas e seus amigos [...]" (BRANDÃO, 2000, p. 46. Verbetes 'Ajax Telamônio').

gens míticos – a pitonisa e a esfinge no *Édipo Rei*; a caracterização da Cólquida em *Medeia*; a identificação visual entre pessoas reais e personagens míticos nos *Appunti per un'Orestiade africana* –, e também a música – a *Paixão segundo São Mateus*, de Bach, em *Accattonne* e no *Vangelo...*; as músicas *bárbaras* em *Medeia* e *Édipo Rei* – são imagens poéticas. Nos filmes trágico-míticos são imagens e sons estranhos ao espectador por fugirem ao paradigma do que seria a Grécia Clássica, mas que alcançam a comunicação buscada por Pasolini entre o signo poético, retirado do caos, e a compreensão pelo homem moderno. Tal comunicação não é simplificada, pois visa criar justamente os novos sentidos necessários à compreensão do trágico pretendida por Pasolini. Essa comunicação, entretanto, se torna possível devido aos significados míticos que permanecem no homem moderno.

As imagens do mito são aquelas para as quais o diretor italiano se volta, em busca do que será metamorfoseado:

Por isso, descrita toponomasticamente, a operação do autor de cinema *não é uma, mas dupla*. De facto: 1) ele tem que retirar do caos o *im-signo*, torná-lo possível e pressupô-lo como sistematizado num dicionário dos *im-signos* significativos (mímica, ambiente, sonho, memória); 2) tem que realizar depois a operação do escritor; isto é, acrescentar a tal ou tal *im-signo* puramente morfológico a qualidade expressiva individual. [...] Em suma, enquanto a operação do escritor é uma invenção estética, a do autor de cinema é primeiro linguística e só depois estética. (PASOLINI, 1982, p. 139)

Em 20 de novembro de 1968 Pasolini escreveu o artigo “Diário de um condenado à morte”, publicado na coluna “O caos”, que o diretor, poeta e jornalista assinava na revista *Tempo*, de Turim. O artigo tratava da iminência do fuzilamento do militante Panagulis, opositor do regime militar que então governava a Grécia. Pasolini critica a atitude de Panagulis, que para ele está praticamente aceitando ser executado, acreditando que sua morte equivaleria a um sacrifício. Para isso, o diretor italiano, invoca os heróis de Eurípides que, “com a mecanicidade do *deus ex machina*, no momento oportuno, sabendo que um oráculo quer que a cidade, para sua salvação, faça um sacrifício humano, aceitam [...] morrer esquartejados”. O clamor pasoliniano volta-se contra os governos do mundo que se limitam a escrever cartas para o governo grego, ao invés de tomarem medidas mais eficazes a fim de evitar o fuzilamento:

Panagulis, um herói; os coronéis, realisticamente inevitáveis. [...] Mas eu, homem, não consigo suportar a morte deste homem. Jamais a ofensa genérica e objetiva a um sentimento de justiça, assim como a piedade existencial por quem sofre essa injustiça, produziram um sentimento indistinto de rebelião tão forte e intolerável. (PASOLINI, 1982a, p. 85)

Finalizando, após afirmar que “os heróis são produtos das sociedades repressivas”, Pasolini exorta:

[...] onde está Atenas? Então havia uma Atenas, democrática, que – sempre com a mecanicidade do *deus ex-machina* – intervinha contra os tiranos das cidades vizinhas, ou para salvar ou para vingar os heróis. Onde está Teseu, o herói da oficialidade democrática que, mesmo relutando, intervém contra a violência? (idem, p. 87)

Pasolini vai em busca desses signos na tragédia e os encontra contraditórios, incorporando-os aos seus filmes como signos da incompreensão, pelo homem moderno, da convivência angustiosa entre homem e natureza. A operação metamórfica que Pasolini realiza revela os resquícios da barbárie que a razão não apagou do subconsciente do homem. Se, por um lado, Pasolini elogia, como um progresso da razão, a absolvição de Orestes no tribunal de Palas Atená, por outro, apropria-se, na *Medeia* de Eurípides, da estrangeira sacerdotisa e, por isso, signo da religiosidade arcaica, que pratica vários assassinatos. As leituras pasolinianas conduzem a uma associação entre os signos entrevistados, em estado de caos, como imagem ilógica, nos textos trágicos *Eumênides*, de Ésquilo, e *Medeia*, de Eurípides, do ponto de vista da organização da *pólis*, do modo como a *pólis* lida com seus conflitos, com os temores remanescentes da época arcaica e com a explosão desses sentimentos na forma de demência.

A racionalização do crime de Orestes, pela primeira vez reconhecidamente absolvido por ter praticado assassinato atendendo a uma tradição religiosa irrecorrível, abre espaço para a interpretação ambígua do crime de Medeia e para a discussão acerca da reação da *pólis* diante do que a amedrontava, do que representava a volta ao passado mítico de banhos de sangue. Afinal, se o tribunal humano que absolveu Orestes levou à domesticação das Erínias, deveria ter também levado ao banimento da violência. Mas esta reaparece sempre, porque permanece presente no interior do homem como angústia, prestes a manifestar-se como demência. Na tragédia de Eurípides a violência arcaica é representada pela presença de Medeia em Corinto e encoberta pelo seu caráter raivoso e feminino, que é muitas vezes relido de forma naturalista, sem que seja resultado das ações da heroína. No cinema de Pasolini a violência eclode como demência, como um *páthos*, algo que se volta contra a sociedade que suplantou politicamente o sacrifício, mas que não se contém diante de conflitos que a razão não alcança conter.

Segundo Mauss, o sacrifício é representado como drama, então pode deixar de ser praticado e seus efeitos religiosos – aliança com deus – passam a ser exercidos na forma de catarse. A catarse é a forma racionalizada que substitui a purgação da doença, da morte e da culpa pelo sacrifício e realiza a purgação pela obra de arte. Por ser uma prática racionalizada, o que é purificado é a alma do homem e não

mais o corpo. Hoje, após a tragédia grega e os filmes de Pasolini, o nosso horror ao sacrifício aparece em muitos filmes, mas em nenhuma outra obra o horror ao sacrifício é levado ao extremo como no filme *Salò*, de Pier Paolo Pasolini.

A forma segundo a qual Pasolini elabora seus filmes trágicos baseia-se em uma série de signos, colhidos no caos dos mitos antigos e modernos. Tais signos podem ser enumerados, em linhas gerais, como o arcaísmo, ou seja, uma recusa de Pasolini a representar tragédias antigas segundo uma visão classicista, que ignora o aspecto religioso, ligado à violência e à culpa herdada pelos filhos dos crimes sangrentos praticados pelos pais. A valorização por Pasolini da religião arcaica como elemento essencial do enredo dos filmes trágico-míticos leva também à identificação como vingança imposta pela religião das violências representadas nas tragédias. Essas são as questões pasolinianas, a partir da década de 1960, se bem que anteriormente já povoavam o pensamento do poeta e ensaísta Pier Paolo Pasolini.

Além desses, existem os signos colhidos junto à mitologia moderna, como a violência que persiste no mundo atual, como é representada nos enredos africanos: *O pai selvagem* e *Appunti per un'Orestiade africana*. A violência é identificada por Pasolini no mundo moderno, e é recolhida por ele na vivência no submundo de Roma, onde o crítico e ensaísta a encontra em estado bruto. A África se apresenta para Pasolini, ao mesmo tempo, como um signo da originalidade do mito e de exploração colonialista, associados sob o ponto de vista da superação violenta das formas míticas originárias.

A esta altura é importante que entrem em cena nesta tese alguns dados cronológicos, a fim de relacionar as mudanças no pensamento de Pasolini, relacionadas a acontecimentos históricos e à tomada de posição do diretor italiano quanto ao comunismo e, particularmente, quanto ao Partido Comunista Italiano. A obra poética *Le ceneri di Gramsci* expressa essas mudanças conceituais e estéticas de Pasolini, conforme assinala Gian Carlo Ferretti em *Introduzione a Le belle bandiere—Dialoghi 1960-1965* (Editori Riunit, 1996).

Pasolini faz a substituição dos motivos ambíguos, em que vontade e escolha estão mais ou menos encobertos pela interferência da vontade divina, pelos crimes de ciúmes ocorridos na Itália. Ou seja, pelos crimes de sangue ocorridos não mais na *pólis* primitiva e ainda afetada pela antiga religião, mas na *pólis* romana do século XX, plenamente constituída, legislada e dessacralizada.

Seguindo seu projeto de atualização mimética dos conteúdos das tragédias clássicas, do ponto de vista da persistência dos mitos primordiais no mundo capitalista, Pasolini estabelece parâmetros para não fazer uma associação direta entre mito grego e mitologias modernas, mas fazer uma analogia que abrace a ideia das Eumênides como forças produtivas que encerram nelas o racional e o irracional – domesticadas, mas produtivas – desencadeadoras da poesia e da imaginação. As Erínias metamorfoseadas através de uma síntese. Nesse processo se dá a substituição dos signos antigos pelos signos modernos que lhes correspondem.

No *Evangelho segundo São Mateus* (1964) este processo é identificado por Miguel Porter:

Na realidade, o procedimento de Pasolini, mais que o de 'reconstrução', é o de 'substituição', substituição do mundo hebreu de dois mil anos atrás pelo mundo da Itália meridional, com uma vida arcaica, pastoril, pré-industrial, que tem relevantes características pré-históricas<sup>43</sup>. (PORTER, 1965, p. 192)

Essas substituições apontam para um processo em que a conciliação das forças em jogo é impossível. O que Pasolini esclarece é que os processos civilizatórios atuais – a descolonização da África; a condenação do sacrifício; a crítica ao conformismo –, assim como os antigos, se fazem por avanços e retrocessos, pois as forças arcaicas nunca são decisivamente destruídas. Assim como observamos as forças contraditórias em ação nos textos clássicos das tragédias, percebemos, nos filmes de Pasolini, as mesmas contradições.

A mesma substituição ocorre no filme *Comizi d'amore* (PASOLINI, 1963), em relação à supremacia masculina sobre as mulheres, tema que percorre as atualizações de *Medeia*. Ocorre também nas análises e declarações feitas por Pasolini, na televisão e em textos jornalísticos, acerca dos crimes de sangue ocorridos na Itália da época, geralmente ligados aos ciúmes de homens por suas esposas ou simplesmente com motivação sexual.

A *substituição* operada por Pasolini, base da sua mimesis crítica e da síntese dialética buscada por ele, baseia-se na representação de metamorfoses, de ressurreições.

O ensaio de Pasolini *Observações sobre o plano-sequência* (1972), no qual o diretor italiano afirma que uma vida só adquire seus significados após a morte, assim

---

<sup>43</sup> En realidad, el procedimiento de Pasolini, más que el de la 'reconstrucción', es el de la 'sustitución' del mundo hebreo de hace dos mil años por el mundo de la Italia meridional, con una vida arcaica, pastoril, preindustrial, que tiene relevantes caracteres prehistóricos. (Tradução nossa)

como o filme, que deve ser montado a partir de planos-sequência, possibilita que se inicie a investigação sobre as diversas mortes e ressurreições presentes nos filmes mítico-trágicos pasolinianos.

A metamorfose das Erínias em Eumênides, motivação para o filme *Appunti per un'Orestiade africana*, as metamorfoses do Centauro e a ressurreição da semente, em *Medeia*, serão o ponto de partida para a definição dessa estética.

A reflexão acima, ao identificar na obra de Pasolini o exercício de contradições dialéticas entre o texto clássico e o cinema moderno, abre espaço para uma comparação entre os objetos *tragédia grega* e *cinema trágico pasoliniano*: neste, as imagens não concorrem, *ipso facto*, para uma finalidade objetivamente definida ou racionalmente inteligível, embora possam ser objeto de análise segundo um método e conceitos precisamente estabelecidos. Tais possibilidades de reapresentação da tragédia grega definem também uma nova forma de lidarmos com a análise aristotélica. Elas indicam que, por fim, não se coloque a favor ou contra essa análise que foi, sem dúvida, um marco na análise da tragédia. Lemos hoje a tragédia usando instrumentos desconhecidos de Aristóteles, no caso de Pasolini, particularmente, conjugam-se uma semiologia geral e uma semiologia do cinema, além da inserção da tragédia na história. Além disso, a mimesis crítica pasoliniana poderá, por fim, realizar toda a significação buscada pelos tragediógrafos gregos, presente nos seus textos, mas encoberta pelas análises racionalistas que se seguiram. A análise atual da tragédia grega deverá considerar estas significações e, para isso, deverá lançar mão de instrumentos como a antropologia.

Além disso, nos filmes trágicos de Pasolini não existe uma preponderância da ação trágica, uma vez que a representação mimética por ele realizada parte de uma instância objetiva – os textos das tragédias – e de uma instância mítica não perdida, segundo o diretor italiano, mas metamorfoseada, isto é, morta e ressurrecta. O que se apresenta nesses filmes é uma alusão ao modo como o sentimento grego trágico, o conflito entre a instância mítica recalcada e a objetividade da *polis*, se pode apresentar na arte cinematográfica moderna, que, no caso de Pasolini, liga-se à sociedade capitalista regida pelas racionalidades esclarecidas.

### 1.3 O *corpus* e a crítica pasolinianas

Além das concepções de Pasolini sobre o cinema e sobre a permanência de uma dimensão instintiva primitiva no homem moderno, fator que desencadeia o trágico na modernidade, a definição de um cinema *trágico* deve levar em conta os conceitos de Indústria Cultural e Esclarecimento formulados por Adorno e Horkheimer em *Conceito de esclarecimento* ([1947]; 1985) e em *Indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas* ([1947]; 1985).

As ideias desses filósofos frankfurtianos serão eficazes na composição do pano de fundo onde se desenrolará a análise das obras de Pasolini. Não que suas ideias acerca do modo de pensar iluminista, ou seja, acerca da ideologia do nosso tempo, apliquem-se particularmente a alguma ou a cada uma das obras do autor italiano. O que se buscará em Adorno serão as implicações da perda de um modo de relação arcaico no processo de formação do pensamento ocidental, isto é, no processo de separação entre homem e natureza. O estilo como foi escrita a *Dialética do esclarecimento*, confrontado com a linguagem poético-cinematográfica de Pasolini, sugere a permanência do mito na sociedade moderna, a que Pasolini se refere. Adorno e Horkheimer, na sua análise da sociedade esclarecida, estabelecem, a cada momento do texto, a forma como se relacionam mito, lógos e razão, mas não a extinção do primeiro.

A citação de Pasolini, retirada das *Lettere luterane* (PASOLINI, 1980, p. 3), feita no início do capítulo 2, base para o estudo do seu cinema trágico-mítico, assume caráter universal, geográfica e temporalmente, quando confrontada com a passagem seguinte de Adorno e Horkheimer, no “Prefácio” a *O conceito de esclarecimento* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 13):

Assim como o esclarecimento exprime o movimento real da sociedade burguesa como um todo sob o aspecto da encenação da sua ideia em pessoas e instituições, assim também a verdade não significa meramente a consciência racional mas, do mesmo modo, a figura que esta assume na realidade efetiva. O medo que o bom filho da civilização moderna tem de afastar-se dos fatos – fatos esses que, no entanto, já estão pré-moldados como clichês na própria percepção pelas usanças dominantes na ciência, nos negócios e na política – é exatamente o mesmo medo do desvio social. Essas usanças também definem o conceito de clareza na linguagem e no pensamento a que a arte, a literatura e a filosofia devem se conformar hoje. Ao tachar de complicação obscura e, de preferência, de alienígena o pensamento que se aplica negativamente aos fatos, bem como às formas de pensar dominantes, e ao colocar assim um tabu sobre ele, esse conceito mantém o espírito sob o domínio da mais profunda cegueira.

A confrontação dos dois textos os faz convergir para a compreensão de que a culpa dos filhos em relação aos crimes paternos foi uma verdade incontestável, até o momento em que foi tragicamente representada no palco grego. Da mesma forma, o medo do desvio social que “o bom filho da civilização moderna” sente pode ser uma verdade incontestável até o momento em que, negativamente, é representado por Franco Citti em *Accattone* e *Édipo Rei* e por Maria Callas em *Medeia*. A diferença entre os filmes trágico-míticos de Pasolini e as meras adaptações dos textos clássicos, mantidos em sua linguagem original, é que o cinema pasoliniano critica o tabu colocado sobre “o pensamento que se aplica negativamente aos fatos, bem como às formas de pensar dominantes”.

A análise adorniana, além disso, encontrará o pensamento de Pasolini na definição do momento específico da criação da tragédia grega, um momento histórico conflituoso em que a razão passa a representar os mitos de forma lógica. Pasolini expressa poeticamente, através das palavras do Centauro para Jasão, no início do filme *Medeia*, essa mudança da condição humana: “hoje, quando você tem cinco anos, eu quero te dizer a verdade sobre você. [...] Mentiras, eis o que eu te contei. Você não é mentiroso, mas eu, ah! eu, sim; eu me canso de contar mentiras.”

Após narrar para Jasão o mito do velocino – objeto sagrado que garantia a imutabilidade do poder real – o Centauro prossegue:

Diga-me, existe uma única coisa das que nos rodeiam, que não seja inatural? Que não seja possuída por um deus? [...] Olhe atrás de você! O que você vê? É alguma coisa natural, talvez? Não, o que você vê atrás de você é uma aparição, essas nuvens que se olham na água imóvel e pesada desse meio de tarde!... Olhe lá adiante... essa franja negra sobre o mar brilhante e rosa como óleo. E as sombras dessas árvores... essas roseiras... Para cada ponto onde pousam seus olhos, se esconde um deus! E se, por acaso, ele não está lá, ele deixou atrás dele os sinais da sua presença sagrada, seja o silêncio, ou o cheiro da erva, ou a frescura das águas doces...<sup>44</sup>. (PASOLINI, 2002, p. 109-110)

É o momento também da organização dos mitos em religião e da constituição do poder do Estado na forma da lei, da ciência e dos rituais litúrgicos. Esse aspecto é notável no filme trágico que mais toca a questão política e histórica, os *Appunti per un'Orestiade africana*, mas também pode ser notado no roteiro *O pai selvagem*.

---

<sup>44</sup> Dis-moi, y a-t-il seulement un tout petit bout de ce qui nous entoure qui ne soit pas innaturel ? Qui ne soit pas possédé par un dieu ? [...] Regarde derrière toi ! Qu'est-ce que tu vois ? C'est quelque chose de naturel, peut-être ? Non, ce que tu vois derrière toi, c'est une apparition, ces nuages qui se mirent dans l'eau immobile et lourde de ce milieu d'après-midi !... Regarde là-bas... cette traînée noire sur la mer brillante et rose comme huile. Et les ombres de ces arbres... ces roseaux... À chaque endroit se pose tes regards, se cache un Dieu ! Et si, par hasard, il n'est pas là, il a laissé derrière lui les signes de sa présence sacrée, que ce soit le silence, ou l'odeur de l'herbe, ou la fraîcheur des eaux douces [...]. (Tradução nossa)

O processo exposto por Adorno toca em alguns pontos as cenas dos filmes trágicos, como quando Pélias afirma para Jasão que não cumprirá a promessa de devolver-lhe o trono em troca do velocino. É como se Pasolini, nessa cena, descolasse sua narrativa cinematográfica do paradigma sobre o pensamento grego clássico, apontando, como Adorno, o processo de substituição do objeto carregado de significados míticos pelo mero objeto funcional, apresentando o velocino como moeda de troca para a devolução do reino. De volta à civilização da razão, o velocino dourado, um objeto divino cultuado pelo povo primitivo, reassume sua função religiosa e política de atribuir poder àquele que o detém. Concomitantemente, o personagem Jasão também modifica seu caráter, que passa de mítico a materialista, conforme os desenvolvimentos da cultura socrática e pós-socrática. Este Jasão modificado não mais enxerga no sacrifício a possibilidade de intervir na natureza, mas entende que, doravante, a intervenção se dará por meio da técnica e da ciência, presentes na construção da nau Argos, à qual é dada grande importância por Pasolini nas *Visões de Medeia*, embora essas cenas não tenham sido incluídas na versão final do filme.

Uma outra identificação entre as interpretações de Adorno e de Pasolini sobre a sociedade *esclarecida* moderna é quanto à substituição que ocorre no curso desse *esclarecimento*. O terror e a violência arcaicos são substituídos e não suprimidos, o que seria impossível, pois a supressão deles causaria um vazio na ação humana. Esse processo se dá necessariamente pela introdução de uma outra forma de dominação, caracterizada por uma falta destinada a nunca ser preenchida, e esse é o preço pago pelo homem para não mais viver sob a dominação através do terror. Segundo Adorno e Horkheimer:

O despertar do sujeito tem por preço o reconhecimento do poder como o princípio de todas as relações. Em face da unidade de tal razão, a separação de Deus e do homem reduz-se àquela irrelevância que, inabalável, a razão assinalava desde a mais antiga crítica de Homero. Enquanto soberanos da natureza, o deus criador e o espírito ordenador se igualam. A imagem e semelhança divinas do homem consistem na soberania sobre a existência, no olhar do senhor, no comando. O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento do seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 24)

Uma dessas formas de dominação é a punição imposta aos filhos pelos erros paternos, cuja estranheza para Pasolini já foi citada no início do capítulo 2. Esta falta também é apontada por Adorno como ambiguidade. Nas obras fílmicas analisadas, se percebe sempre a substituição de uma forma arcaica de dominação sobre a natureza por outra, uma forma simbólica baseada na linguagem. Por sua vez, essa do-

minação, por ser o próprio homem um elemento da natureza, se volta para este, na forma de dominação ideológica do homem pelo homem.

No âmbito das obras de Pasolini, a linguagem do cinema marca a separação entre o discurso filosófico e o discurso da arte, e possibilita a elaboração de uma *geografia* onde se encontra, imagetivamente, a instância mítica perdida, que povoa hoje unicamente a imaginação do homem. Tal é o país de Medeia. Tal é o país arcaico de Édipo, para o qual se encaminha o herói no filme *Édipo Rei*, após nascer na modernidade, filho de um soldado numa cidade industrial italiana, a mesma para a qual ele volta no momento da morte. Cite-se também a geografia africana, para onde convergem o próprio Pasolini e o herói esquiliano da *Oréstia*, nos *Appunti per un'Orestiade africana* e no roteiro *O pai selvagem*. Mais significativa ainda da aproximação entre o texto pasoliniano e o pano de fundo adorniano é a passagem que consta de *Visions de la Medée*, na qual o Centauro adverte o jovem Jasão a respeito dos perigos de lidar com os deuses em forma humana, naturalizados e sem a interferência da palavra:

[...] 'lá (e o Centauro sai da cabana para indicar o lugar, simples mas misterioso, na direção dos montes azulados, além das canas, dos choupos, das primeiras plantações de milho), se encontra a deusa da Terra, com suas Ninfas. Me escute bem, acrescenta ele, não vá àquelas paragens'. O menino olha intensamente naquela direção, com seus olhos já seguros e ávidos. [...] Jasão está buscando algo avidamente; ele sabe o que é. Eis misteriosos tufos de árvores. Eis límpidas ribanceiras cobertas de ervas. [...] Eis extensas plantações de milho. E eis, finalmente, ao longe, a aparição: a deusa da Terra com suas Ninfas. [...] Jasão está sozinho com Deméter, que o atrai para ela, para sua branca carne maternal<sup>45</sup>. (PASOLINI, 2002, p. 36-37)

Essa trilha para o entendimento do cinema de Pasolini como trágico segue também a análise feita por Massimo Canevacci dos filmes *Medeia* e *Édipo Rei*, ambos de Pasolini, em *Antropologia da comunicação visual* (2001). A abordagem de Canevacci torna-se especialmente útil na análise empreendida nesta tese, pois fornece a metodologia necessária para conectar o pano de fundo adorniano da sociedade industrial e racional e a linguagem visual cinematográfica, através da análise do comportamento dos mitos. Afirma Canevacci, ao justificar o uso da palavra “visual” no título da sua obra:

---

<sup>45</sup> « [...] là-bas (et le Centaure sort de la cabane pour indiquer l'endroit, un endroit simple mais en même temps mystérieux, vers les monts bleutés, au-delà des roseaux, des peupliers, des premières étendues de maïs), se trouve la déesse de la Terre, avec ses Nymphes. Écoute-moi bien, ajoute-t-il, ne va pas dans ces parages. » L'enfant regarde intensément dans cette direction, de son œil déjà sûr et avide. [...] Jason en train d'errer avidement à la recherche de quelque chose ; il sait quoi. Voici de mystérieuses touffes d'arbres. Voici de limpides berges herbues. [...] Voici des longues étendues de maïs. Et voici finalement, là-bas, l'apparition : la déesse de la Terre, avec ses nymphes. [...] Jason reste seul avec Déméter, qui l'attire contre elle, contre sa blanche chair maternelle. (Tradução nossa)

O aspecto visual será assim relacionado com as diferentes formas passíveis de reprodução do “ver”. [...] Focalizar o visual da comunicação significa, pois, selecionar esse espaço da cultura contemporânea, enquanto em seu interior se concentram o poder e o conflito, a tradição e a mudança, a experimentação e o hábito, o global e o local, o homologado e o sincrético. (CANEVACCI, 2001, p. 7)

Além disso, será necessário conectar cinema e sociedade, a fim de se fazer a diferenciação entre o cinema de Pier Paolo Pasolini e o cinema da indústria cultural, levando em conta que ambos, no final das contas, tornam-se mercadorias, sujeitos, portanto, ao processo de reificação que é a forma como a ideologia moderna lida com as mercadorias. No rumo contrário da coisificação do filme-mercadoria, um risco a ser evitado pelo autor que pretende fazer filmes mítico-trágicos, é não apresentar como exótico os personagens, os cenários e até mesmo o enredo. O filme mítico-trágico deve levar o espectador a se observar observando (fazer-se ver, nas palavras de Canevacci):

*Fazer-se ver* não no sentido de aparecer, mas nos variados sentidos de desenvolver qualidades sensitivas fundadas nas percepções do olhar, na sensibilidade do ver, do transformar-se além do sujeito em visão, do mudar-se em ver, em coisa-que-vê. Tornar-se olhar, tornar-se olho, *fazer-se*. (CANEVACCI, 2001, p. 15. Grifos no original)

Considera-se que a metodologia apresentada por Canevacci indicará como se dará a conexão entre os signos caóticos, citados por Pasolini quando trata do cinema de poesia, e a mente do espectador, a fim de objetivamente criar um cinema de poesia:

Por fazer parte da cultura analisada antropológicamente, o visual refere-se às muitas linguagens que ele veicula: a montagem, o enquadramento, o comentário, o enredo, o primeiro plano, as cores, o ruído, as linguagens verbal, corporal e musical. Em suma, o visual envolve também diferentes tipos de subjetividade que estão aprendendo a empregar esses gêneros e essas linguagens: não só ocidentais (em sentido amplo), mas também das populações nativas. (CANEVACCI, 2001, p. 8)

Ainda que atendendo a objetivos diferentes, ambos os tipos de cinema identificam-se pelo uso das mesmas linguagens disponíveis, que tomam parte do produto que, no final, se apresenta ao fruidor como filme, um objeto visual.

Essa conexão, que nesta tese será vista como o caminho para a síntese denominada cinema de poesia por Pasolini, é apresentada por Canevacci como a possibilidade de se conectar signos cronológica ou geograficamente distantes, como a paixão de Cristo, a paixão de Acatone, os signos trágicos inventados por Eurípides, Sófocles e Ésquilo, os signos míticos e a ideologia ocidental moderna:

[o cinema híbrido] se caracteriza pela reinvenção fílmica, que junta toda a técnica da ‘ficção’ – cenografia, atores, estúdios, maquiagem etc. – com a releitura de um tema de caráter especificamente antropológico. É o terreno de encontro explícito, mas também ‘obscuro’ entre cinema e mito. Por meio de uma prática criativa da antropologia visual, se estabelece uma ordem, ou então, com frequência, e melhor, uma desordem do discurso fílmico que conecta de forma erosiva o passado mais arcaico com o presente mais atual. [...] os respectivos conflitos de Édipo e do sagrado, do poder ou do saber não são ‘ampliados’ em si mesmos, mas encontram uma solução fílmica e antropológica que entrelaça passado e presente, sem resolver nem um nem outro, porquanto visualizam a aberta tensão recíproca. (CANEVACCI, 2001, p. 170)

Inicialmente, o que essas obras apontam é a necessidade de se pensar não mais a tragédia na sua conformação clássica, com suas partes funcionalmente determinadas, conforme descritas por Aristóteles, mas a complexidade de fenômenos que se conectam na obra moderna como representações possíveis dos *im-signos* recolhidos no caos mítico, pois estes, como o velocino entregue por Jasão a Pélias no filme *Medeia*, não teriam nenhum significado fora do seu país de origem. O contrário seria uma aplicação mecânica dos signos trágicos, o que conduziria a obras prosaicas e não poéticas, segundo a definição pasoliniana. Também se considerou que, por se tratar da análise de obras fílmicas, o conceito de indústria cultural não poderia ficar ausente, justamente para mostrar o quanto Pasolini se opõe à massificação dela decorrente.

Essas referências encaminham a análise para um ponto de vista que, no final, encontra o de Pasolini e justifica sua operação mimética.

Pasolini, portanto, busca representar o homem moderno como a síntese de diversas concepções humanistas<sup>46</sup>. Ele se volta para dois momentos históricos de afirmação do homem, o século V a.C. e o Renascimento, para atingir a modernidade. Construindo seus personagens segundo uma visão humanista, estes não se deixam levar pelo destino, não são vitimizados, o que significa uma mudança radical em relação à visão do homem proposta pelo cinema neo-realista italiano, que releva a fraqueza do homem diante das forças sociais. Os personagens de Pasolini, ainda quando em luta com forças muito superiores a eles, expressam a sua própria força porque se voltam para algo maior do que o homem oprimido pelo seu cotidiano, que é uma marca do neo-realismo.

Nas obras de Pasolini, diferentemente da tragédia clássica, na qual os caracteres são determinados pelo mito e por isso são imutáveis, o que se encontra é o personagem que forja o seu caráter no enredo da obra, influenciado por elementos do próprio enredo, por uma situação única, portanto. Assim, Acatone salta da ponte para provar que não é uma mera questão biológica morrer ou não morrer, mas uma questão de decisão do homem. Da mesma forma, Édipo sorri ao matar o pai, manifestando seu inconformismo logo após o veredicto da Pitonisa, quando ele se per-

---

<sup>46</sup> A síntese do fenômeno trágico que se apresenta nos três filmes objetos deste estudo – *Medeia*, *Édipo Rei* e *Appunti per un'Orestiade africana* – leva em conta, em algum momento do seu percurso de produção intelectual, a concepção estética ingênua, associada à língua original, o dialeto friulano, em oposição à racionalidade adquirida com as leituras que se tem notícia, de Hölderlin e Freud, feitas por Pasolini.

gunta “para onde irá” a vida dele, a sua juventude. Em *Medeia*, os sacrifícios não são realizados a fim de neutralizar o terror que vem dos deuses, o cumprimento do destino, mas como ato praticado pela personagem contra uma situação dada que a oprime, como um ato de inconformismo, um ato político, portanto.

Esse inconformismo é o que caracteriza *Accattone* com um sentido de paixão, martírio – o que associa este filme ao *Vangelo* – marcado, nos dois filmes, pela música de Bach (*Paixão segundo Mateus*). No primeiro deles, os acordes soam quando aparece o rosto do Napolitano, exibindo um sorriso hipócrita, ou quando Accattone investe contra o irmão de sua ex-mulher e eles lutam. Independentemente do caráter, portanto, indicando que não está em jogo o caráter ruim ou bom do personagem, mas algo angélico que Pasolini retira do cristianismo primitivo e associa com os personagens do submundo. As ações de Accattone não definem o seu caráter, como as do Napolitano não definem o dele. Ambos são anjos e seu caráter angelical está definido pela sua condição, enquanto as suas ações são definidas pela sociedade.

Contrariamente, o tema de *Medeia* é romanticamente distorcido. A leitura que associa o tema trágico de *Medeia* à traição e à condição de submissão da mulher, justificando o seu ciúme, a sua ira e a conseqüente morte dos filhos, é um transporte automático, para um cenário antigo, de um estereótipo da relação homem/mulher na modernidade. A *Medeia* mítica, além de ser mulher, é estrangeira e sacerdotisa que manipula conhecimentos incomuns, características que se perdem numa representação da mulher como expressão da irracionalidade e do temperamento impulsivo. Tais representações se enquadram na interpretação do homem como ser imutável, que seria hoje tal qual era na Antiguidade, interpretação sedutora e conformista, que considera definitiva a representação classicista do homem.

O cinema trágico-mítico pasoliniano aposta numa representação da mudança do homem, no seu inconformismo, mas recusa, ao mesmo tempo, o sentido evolucionista, de que a forma moderna de vida é superior à forma antiga. Expresso como poesia, o cinema trágico-mítico de Pasolini impõe, ao contrário, uma ideia de síntese entre o que o homem carrega consigo como conflito entre forças conservadoras e forças progressistas, ainda que estas possam se valer de sentidos arcaicos. O próprio cinema de Pasolini, portanto, é uma síntese, entre a realidade do homem e o que nele persiste de arcaico, em forma de poesia.

Pasolini interrompe uma linha de evolução do compromisso social do cinema, imaginada por uma parcela de realizadores e espectadores, linha dualista, que con-

funde cinema romântico com cinema revolucionário. Na verdade, no pós-guerra o pensamento tendeu para considerar apenas duas forças em conflito e as identificou com o bem e o mal. A introdução do pensamento mítico no cinema de Pasolini quebra esse dualismo, porque se opõe à transformação do homem em mero *objeto* para o desenvolvimento do capitalismo.

O compromisso social do cinema pasoliniano sai, dessa forma, do caminho realista – realismo como representação convincente da verdade – e atribui ao primitivismo dos primeiros cristãos, ou ao poder mágico de Medeia, ou à magia humanizadora da industrialização na África, o papel de forças imaginativas que se opõe ao massacre cultural protagonizado pelo capitalismo pós-guerra. Adorno e Horkheimer apontam no totalitarismo iluminista a mesma contradição que se repete em obras que foram consideradas arte revolucionária quando, romanticamente, como o cinema neo-realista, pregavam a imutabilidade do mundo:

Pois o iluminismo é tão totalitário quanto qualquer outro sistema. Sua inverdade não é, como lhe acusavam desde sempre seus inimigos românticos, o método analítico, a volta aos elementos, a decomposição por reflexão, mas o fato de que, para ele, o processo está decidido de antemão. (HORKHEIMER; ADORNO, 1991, p. 18)

Pode-se considerar que o cinema de Pasolini é a representação estética, alcançada pela reintrodução da forma mítica na narrativa, da superação da selvageria desenvolvimentista capitalista, ao invés de realisticamente representar este fenômeno. As forças contraditórias que se encontram na arena do processo civilizatório nunca se enfrentam de forma pacífica, mas essa arena é a ocasião e o lugar em que, oprimidas pelas forças do desenvolvimento selvagem, as forças primitivas atuam violentamente. Os signos que se apresentam como atuantes pelo lado das forças primitivas são absolutamente irrealistas, encontrados pelo diretor de cinema no caos das ideias míticas. Entretanto, as personagens primitivas de Pasolini são isentas da pureza que o neo-realismo pretende atribuir às dele. Tal *humanidade*, em toda a sua contraditoriedade, foi o signo encontrado por Pasolini nos primitivos cristãos, na proximidade entre homem e divindade, expressa na proximidade entre Accattone e o anjo, como se a provar que, embora exercendo sua religiosidade, o personagem pode ainda manter a sua força.

Por ser imaginativo, o *argumento fílmico* não procurará reproduzir com exatidão as expressões, a beleza, as situações e ações, os caracteres e as emoções de antanho no meio tecnológico cinema. Também não é possível reproduzir realisticamente, ainda que recorrendo aos documentos iconográficos ou escritos, essas características medievais ou da Antiguidade. Por outro lado, é de mau gosto encenar,

a não ser ostensivamente, como paródia, os caracteres e as emoções típicas do homem da era do cinema, num cenário primitivo, o que resultaria numa imitação grotesca. Também não caberá estabelecer um contraste cômico entre civilizações, ressaltando arrogantemente o quanto a nossa, moderna, evoluiu em relação às anteriores. Portanto, o cinema de Pasolini se afirma como uma representação da modernidade inspirada por representações imaginárias das expressões, da beleza, das situações e ações, e dos caracteres e emoções antigos.

A formação do pensamento de Pasolini, desde suas primeiras concepções filosóficas e estéticas até as ideias que o levaram à realização dos filmes trágicos, entretanto, tem uma trajetória que começa numa apropriação ingênua, definida pelo próprio Pasolini como *naïf*, que valorizava de forma extrema a pureza da língua e a forma camponesa de viver. Em matéria de concepções artísticas, Pasolini inicialmente identificou-se com o hermetismo literário, o que implicava na valorização de tudo que fosse arcaico e sem contradições.

A definição do que leva Pasolini a encontrar o trágico de forma tão peculiar, a ponto de identificar no homem moderno os sinais de tragicidade que existiam no homem antigo, deve ser buscada nesse interstício, entre o pensamento ingênuo e o pensamento desiludido pós-chegada a Roma.

A forma ingênua se liga ao homem natural, que ainda não assume a culpa do pai. É a metáfora dos passarinhos puros, figurada em *Uccellacci, uccellini (Gaviões e passarinhos, 1966)*. Essa relação natural simboliza tudo que é usufruído da mesma forma que é dado, que não sofre, sofreu ou sofrerá qualquer forma de intervenção da razão – da consciência e da ideologia. No filme acima, o monge Fra' Marcello (o ator Toto) é encarregado por São Francisco de evangelizar os gaviões, a fim de torná-los dóceis como os passarinhos. O monge vai cumprir sua missão e é acossado todo o tempo por um corvo marxista, que pretende fazer do religioso um homem consciente com as questões do homem e da história.

Usufruir o que é dado sem intervenção da razão é também vivenciar o medo. É o que fazem Édipo e Creonte, diante das forças mágicas, a Pitonisa e Medeia. Édipo, no filme de Pasolini, após o vaticínio do oráculo, pergunta-se: “Para onde vai a minha juventude? Para onde vai a minha vida?”. Creonte, no filme *Medeia*, confessa o terror que Medeia lhe inspira, mas mesmo assim, por temor de ofender algum deus, permite que ela permaneça em Corinto por mais um dia, o que causa a desgraça dele e da filha.

Se *Medeia* e *Édipo Rei* são representações da revanche do medo sobre a razão, *Appunti per un'Orestiade africana* é, segundo a lógica objetiva do documentário, a forma de se usar a linguagem do personagem, de se ir onde está o *im-signo*, de se reunir, numa representação, a vida objetiva e a imaginação para se encontrar a síntese só possível na obra de arte, porque o cinema sempre será realista pelas cenas da vida que filma, pela forma paradigmática pela qual os *im-signos* passam da imaginação do autor ao dicionário dos fruidores da obra cinematográfica. O cinema também sempre expressará, nas suas imagens atuais, a ideologia objetivamente dada, cabendo ao próprio cinema atuar e exibir uma representação dessa ideologia de forma visível, compreensível, sintetizada em seus contrários, resultante das suas contradições. Não se trata de repetir o trágico tal como o entendiam os gregos que assistiam à tragédia, mas de representar uma sociedade imaginária na qual o trágico esteja presente como síntese de uma ideologia e de seus dilemas e contradições.

A interpretação das relações humanas e sociais como naturais justifica a submissão do homem, e tem como última consequência o medo. A representação trágica das relações humanas tem como peculiaridade o reconhecimento de uma força superior e invencível que atua sobre o homem, o que torna inviável pensar em relações *naturais* do homem com a natureza. O sacrifício entra nessa ordem de relações: o homem vive com medo de ser sacrificado. Por outro lado, a desnaturalização das relações impõe ao homem a culpa paterna, o homem passa a ser a consequência das ações do pai. É o preço a pagar: a civilização assegura ao homem uma vida de bem-estar, mas cobra seu preço, impondo a ele que assuma a herança do pai. Esta, se nos tempos arcaicos era cumprida pelo filho que pagava pelos erros paternos, ou até mesmo que era sacrificado – morto – pelo pai, na atualidade é cumprida pelo filho na forma de assumir a ideologia: ou seja, mais do que se submeter às regras da sociedade, cabe ao filho concordar com elas (a razão), declará-las justas (a lei) e achar formas de dizer-se feliz (a ideologia).

A propósito, Adorno e Horkheimer citam Sólon:

Pois assim são as coisas, um expia imediatamente, o outro, mais tarde; e ainda que alguém consiga escapar e a ameaçadora fatalidade dos deuses não o atinja, essa fatalidade acaba todavia por cumprir-se infalivelmente e inocentes têm de pagar pelo ato, seus filhos ou uma geração posterior. (HORKHEIMER; ADORNO, 1991, p. 7)

Paradoxalmente, esse postulado é o que leva Pasolini a caracterizar seus personagens como não conformistas.

Accattone ou Ettore não vivem segundo essa norma de vida, não há nada de socialmente aceitável neles. Pelo contrário, o que os caracteriza é o despreendimento

de tudo que é socialmente considerado bom, e por isso não são poupados do sofrimento imposto pela marginalização. Mas não sofrem como vítimas, sofrem como heróis, como Édipos modernos, respondendo de forma não-conformista ao enigma da ideologia, premiados com a liberdade, e punidos por isso.

A punição de Accattone é levada ao extremo depois da luta com o irmão de Carmella: acusado publicamente de cafetão, o desajustado personagem retira-se dolorosamente, humilhado como cabe a um humilde, cumprindo a sua *paixão*, marcada pela música de Bach. Nesse sentido, o jogo de sofrimento / satisfação foi transformado de uma relação direta e clara numa outra, mais distante e sofisticada, pois a culpa do filho hoje, o que o obriga a cumprir seu destino civilizatório, é perfeitamente explicado, embora não muito compreendido.

Em *Accattone* existem alusões a heranças paternas (Accattone) e maternas (Stella), mas elas estão ali para serem desmerecidas, como mera superstição, pois modernamente a presença do pai não é necessária fisicamente, ela é eficaz por ser simbólica. Se Laio sacrifica o filho, segundo o mito, o Laio-militar moderno não o mata fisicamente, mas restringe sua existência, neutraliza a possibilidade de ele voltar-se contra o pai através da sensação de felicidade, falsamente imposta por uma noção capitalista de prazer, apresenta para o filho o conformismo como alternativa de felicidade, diferentemente do Accattone órfão, que não tem contra quem se voltar, mas também não introjetou a ideologia que o tornaria conformista e feliz.

Essa situação de desconhecimento em face da ideologia tem relação com o que Pasolini considera a fonte do caráter revolucionário do sottoproletariado, que vem do seu desajuste, da sua forma ingênua de lidar com a ideologia, a mesma ideologia que faz o indivíduo burguês sentir-se feliz. E nesse ponto confundem-se as duas condições, a do marginal da periferia da cidade e a do marginal que por opção desconhece a ideologia, o ingênuo, o que se expressa em dialeto para fugir à racionalidade da língua oficial. Pasolini define assim os conflitos do homem civilizado ocidental e cristão com uma culpabilidade religiosa e ancestral.

A dinâmica do filme *Accattone* – os acontecimentos que são essenciais para o desfecho – se apoia em acontecimentos significativos sempre ligados ao submundo, como o afastamento de Madalena (presa) e o reaparecimento dos napolitanos no sonho de Accattone, mortos de forma brutal. Esses acontecimentos essenciais para o desfecho, sempre acompanhados ao fundo pela música sacra de Bach, não ocorrem segundo regras pré-estabelecidas, mas estão dispostos a fim de dar significado

ao mito de Accattone segundo a ideologia pasoliniana, que atribuiu a ele o caráter de personagem ingênuo, isento da culpa herdada do pai. Por trás da citação do início do capítulo 2 está a incredulidade de um personagem ingênuo diante de um mecanismo que não leva mais em conta a natureza do ser humano, mas a sua organização racional e ideológica, a sua intervenção na própria natureza humana, o estabelecimento de relações que não são mais naturais. Esse mecanismo é trágico.

Mas o ingênuo hermético não será sempre ingênuo, pois o mundo romano não caberá mais no hermetismo da língua originária e do mundo sem contradições. Uma manifestação desse desejo de ruptura está na carta escrita por Pasolini para Franco Farolfi, de 1941, citada por NALDINI (1991, p. 33):

Eu quero *matar* um adolescente hipersensível e doente que ameaça corromper também minha vida de homem; ele já está quase moribundo; mas eu quero ser cruel com ele, mesmo se no fundo eu o amo, porque ele constituiu minha vida até o momento presente<sup>47</sup>.

A morte desse adolescente vem com a chegada a Roma, com os romances de *borgate* e, mais tarde, com o cinema. Contini, citado por Naldini (1991, p. 153) descreve da seguinte forma a chegada de Pasolini a Roma: “Pasolini chega a Roma como um rejeitado [...] e descobre a cidade da abjeção e do abandono dos subúrbios”. E mais adiante: “o Pasolini dos romances de *borgata* se aprisiona rigorosamente em um horizonte de imundície<sup>48</sup>”.

A rejeição dessa forma de ver o mundo, associada com o que o próprio diretor italiano chamaria de sua conscientização, ocorre quando ele se estabelece em Roma e toma contato, na periferia da cidade, com o que ele consideraria um sotoproletariado revolucionário, o que causa o rompimento com as concepções tradicionais do marxismo. Esse processo de conscientização está ficcionalizado em filmes como *La Sequenza del Fiore di Carta* (1968)<sup>49</sup> e *Uccellacci e uccellini* (1965).

---

<sup>47</sup> “Je veux *tuer* un adolescent hypersensible et malade qui essaie de corrompre aussi ma vie d'homme; e il est déjà presque moribond; mais je vais être cruel avec lui, même si au fond je l'aime, parce qu'il a constitué ma vie jusqu'au seuil d'aujourd'hui”. (Tradução nossa)

<sup>48</sup> “Pasolini arrive à Rome comme un rejeté [...] et il découvre la ville de l'abjection et de la dérégulation des banlieues [...]”. [...] le Pasolini des romans de *borgata* s'enferme rigoureusement dans un horizon de *monnezza*”. *Borgata* (pl. *borgate*), segundo o *Vocabolario della lingua italiana*, de Nicola Zingarelli, significa, em Roma, um agrupamento de edifícios situado na periferia mais distante.

<sup>49</sup> Terceiro episódio da produção *Amore e rabbia*, inspirada em parábolas do Evangelho, *La sequenza del fiore di carta* (1968) retoma o tema de Édipo Rei: “a culpa da inocência”. No filme, Ninetto Davoli dança no meio da rua com uma grande flor de papel, símbolo de sua inocência, mas também de sua alienação. Logo depois, será vítima da maldição de Deus e morrerá. “Existem momentos em que não se pode ser inocente. É preciso ser consciente. Não ser consciente significa ser culpado. Por isso coloquei Ninetto caminhando em Via Nazionale e, sobre ele, algumas imagens importantes da Guerra do Vietnã e de outros acontecimentos do mundo. Em um dado momento, a voz de Deus o incita a tomar consciência daqueles fatos. Mas ele não compreende o porquê, já que é imaturo e inocente. Então, Deus o condena e o faz morrer”, explicou Pasolini.

Essa mudança do pensamento ingênuo para o pensamento consciente implicou a valorização da razão. Esse processo de adoção da razão como valor positivo encontra em Pasolini uma definição muito particular, que deve ser esclarecida a fim de se compreender o seu papel no pensamento pasoliniano que engendrou os filmes trágicos. Tanto mais porque o termo razão assumiu, no decorrer da sua existência, sentidos de valor rejeitados por Pasolini.

Tratou-se de definir nesse capítulo como se deu o processo de conscientização que conduziu Pasolini da rejeição da compreensão ingênua do mundo até a realização do cinema trágico, à certeza de que nada doravante é possível e à realização de *Salò*, que coincidiu com o desfecho da própria vida do diretor. Leve-se em conta que, nesse interregno, ocorreu a realização e posterior repúdio da trilogia da vida, devido à interpretação de que seriam filmes pornográficos, feita pela crítica identificada com a indústria do cinema. Conforme declara Pasolini, significativamente, a crítica que interpretou dessa forma a Trilogia ignorou – terá sido propositalmente? – o episódio em que um demônio esquarteja a golpes de espada uma mulher que o traía amando um homem, uma cena de horror, que poderia até ser uma antecipação de *Salò*.

As questões suscitadas neste capítulo são as chaves para a análise, feita em seguida, dos três filmes trágicos. Tratou-se de definir aqui: como se deu o encontro de Pasolini com o trágico e o que implica a realização de um cinema trágico como resposta cultural e ideológica ao cinema industrial. Também foi apontada a concepção humanista de Pasolini, que não entende razão<sup>50</sup> como uma verdade fundamental ou inata, pré-existente à experiência, o que o leva de encontro a uma forma empírica de pensar (empirismo herético) o que baseia sua teoria estética na busca e posterior procedimento indutivo. Isso pode ser observado no caminho seguido do dialeto ao cinema de prosa. Pode também ser visto sob esse ponto de vista o discurso do Centauro, no filme *Medeia*, no que ele contém de observação da natureza para explicar a dessacralização do homem. Razão, para Pasolini, é aquela diretriz que começa com os gregos do século V e reencontra sua potência no Renascimen-

---

<sup>50</sup> O aspecto da razão como operação da mente humana necessária para a aquisição de consciência, entendido esse processo como recusa do conformismo, já foi explicado acima, nas palavras de Moravia, em sua intervenção em *Comizi d'amore*.

to. Esse conceito pragmático de razão terá um forte componente humanista, no sentido da valorização da arte.

Pasolini já anunciava que uma mudança profunda na sociedade italiana estava em andamento. A Itália humanista do Renascimento, tão amada pela sua cultura, achava-se em vias de desaparecer. O que ia se afirmando como a nova Itália era uma cultura de produção e consumo, seguindo à risca os dogmas da sociedade consumista.

Pasolini, entretanto, afirmou, em várias ocasiões, que não era contra o progresso, mas sim contra o desenvolvimento<sup>51</sup>, o que fica especificamente claro nos *Appunti per un'Orestiade africana*. O que importa, pode-se concluir, é ter a liberdade, frente ao progresso, de se decidir pelo que manter ou não como tradição, contrariamente ao que ocorreu na Itália, como é assinalada por Pasolini, quanto à Itália Meridional e aos dialetos.

Outro fator relevante para apontar a especificidade do cinema de Pier Paolo Pasolini é a determinação desse diretor de situar seu cinema – ideologicamente – na contramão da indústria cultural e da cultura oficial contemporânea italiana. Dessa forma, Pasolini sempre se voltará, e isto é dito expressamente, para o intuitivo e o popular:

[...] prefiro a pobreza dos napolitanos ao conforto da república italiana, prefiro a ignorância dos napolitanos à escola da república italiana, prefiro a comédia napolitana, ainda que ingênua e um pouco naturalista, a que se pode ainda assistir no submundo napolitano, à novela da televisão da república napolitana. (PASOLINI, 1980, p. 8)<sup>52</sup>

Nada, portanto, permanece estático, o mito e a religião mudam, dessacralizam-se, permanecendo apenas como signos do arcaísmo, da ingenuidade e da originalidade. O que se realiza na mímesis crítica pasoliniana é a síntese, na obra de arte, de todas essas contradições, da Itália dividida em meridional e setentrional, da África mítica, colonial e industrializada socialista, ou dos personagens sínteses de contradições, como o professor e o aluno de *O pai selvagem*. Assim são os filmes que mimetizam realidades complexas, resolvidas positivamente na contradição bem e mal.

---

<sup>51</sup> Em italiano, *sviluppo*, segundo o *Vocabolario della lingua italiana*, de Nicola Zingarelli, crescimento, aumento, ou ainda tendência de expansão de um sistema econômico.

<sup>52</sup> Ma cosa vuoi farci, preferisco la povertà dei napoletani al benessere della repubblica italiana, preferisco l'ignoranza dei napoletani alle scuole della repubblica italiana, preferisco le scenette, sia pure un po' naturalistiche, cui si può ancora assistere nei bassi napoletani alle scenette della televisione della repubblica italiana.

## 2. ANÁLISE CRÍTICA DE TRÊS FILMES TRÁGICO-MÍTICOS

### 2.1 Édipo Rei

Que o tema de Édipo<sup>53</sup> impressionou Pasolini pela sua objetividade é o que será visto em seguida, e é o que justificará a associação entre dois filmes e dois personagens representados pelo mesmo ator, fator também de objetividade – *Accattone* e *Édipo Rei* –, sob o amparo da concepção pasoliniana de que o cinema deriva da poesia.

Afirma KITTO (1972, v. 2) na página 261 de sua obra *Tragédia grega*:

Qual é, por outras palavras, a catarse? Que Édipo aceita o seu destino? Mas quando uma pessoa é atirada ao chão, tem de aceitar o facto; e se não for possível à pessoa tornar a erguer-se, há que haver resignação. Há pouca luz neste ponto. A catarse de que andamos à procura é o esclarecimento último que transformará uma história dolorosa numa profunda e comovedora experiência.

Kitto sugere a busca da catarse – do efeito dramático que coloca o espectador diante de fatos inimagináveis, causando nele temor e compaixão – no caso de Édipo, no fato de que um homem seja levado a, inocentemente, pois desconhecia a aceitação inelutável da herança amaldiçoada dos Labdácidas, cometer um crime e ser punido barbaramente, não só ele, mas sua mãe e esposa e sua descendência a partir de então maldita. “As coisas passam-se ao contrário de todas as expectativas; a vida parece cruel e caótica”, acrescenta KITTO (idem, p. 262).

As questões suscitadas pela tragédia de Sófocles que afetaram, como *grandes signos*, a concepção pasoliniana de *Édipo Rei* são a culpa herdada do pai, a destruição violenta do mundo arcaico e a negação do *lógos*, entendido como define Kitto, um elemento gerador de “equilíbrio, um ritmo ou padrão nos assuntos humanos”. Ainda segundo KITTO (1972, v. 2, p. 262) “os gregos acreditavam [...] que o universo não era caótico e ‘irracional’, mas que se baseava num *lógos*, a lei estabelecida”.

Quanto ao filme de Pasolini, analisá-lo implica, primeiramente, reconhecer sua importância diante do que o diretor italiano define como cinema de poesia, ca-

---

<sup>53</sup> Para o texto original da tragédia foi utilizado, nesta tese, a tradução de Mário da Gama Kury (SÓFOCLES, 1990). Esta tradução foi feita a partir do texto grego e contém notas bastante elucidativas.

racterística do conjunto da sua obra, em oposição a cinema de prosa. No ensaio “O cinema de poesia”, após diferenciar *lin-signos* e *im-signos*<sup>54</sup>, pois os primeiros estão instrumentalizados na compreensão pelos ouvintes dos conteúdos expressos pelos falantes, Pasolini afirma algo fundamental para a comparação entre *Édipo Rei* e *Accattone* e para a análise dos outros dois filmes da trilogia trágica. O trecho é o seguinte:

[...] é preciso então acrescentar de imediato que o destinatário do produto cinematográfico está também habituado a ‘ler’ visualmente a realidade, isto é, a manter um colóquio instrumental com a realidade que o cerca enquanto ambiente de uma coletividade, expressando-se também através da pura e simples presença ótica dos seus hábitos e dos seus atos. (PASOLINI, 1982, p. 138)

Que *Accattone* seja um filme que usa instrumentalmente signos icônicos, entende-se, pois as cenas foram filmadas em uma cidade real e envolvem situações que, embora fictícias, fazem parte do cotidiano. Mas e quanto a *Édipo Rei*, filmado no Marrocos, em locações desoladas? Não seria o caso de se apontar neste filme a presença de imagens simbólicas? Instrumentais não seriam as imagens do cinema neo-realista, comprometido com uma visão fixada e estereotipada da sociedade?

Leve-se em conta, ainda, que os figurantes de *Édipo Rei*, em muitos casos, foram recrutados entre as populações locais, constituindo tal estética um discurso indireto livre no cinema, uma vez que as imagens mimetizam o arcaísmo, pois resultam de um movimento da câmera, que se volta para registrar visualmente o próprio cenário arcaico a fim de tornar visualmente arcaicas as imagens de um Édipo moderno. Sobre tais imagens, afirma Pasolini,

[...] há todo um mundo, no homem, que se exprime sobretudo através de imagens significantes (podemos inventar, por analogia, o termo *im-signo*): trata-se do mundo da memória e do sonho. (idem, p. 138)

As imagens de *Édipo Rei* são compreensivelmente oníricas, como a cena em que o pequeno Édipo moderno é deixado em casa sozinho pelos pais e assiste a dança do pai e da mãe, à contraluz e semiencobertos por uma cortina, criando um efeito de imagem projetada numa tela. Além disso, é um fator gerador de muitos efeitos e significados, o fato de que, contrariamente ao texto de Sófocles, Pasolini apresenta o mundo mítico arcaico. O Édipo de Sófocles deixou para trás sua origem mítica, presente apenas na memória dos assistentes, e é um governante tirânico. O Édipo de Pasolini encarna o processo de transformação: começa ingênuo, como os camponeses da Itália Meridional ou os primitivos cristãos, e depois sofre, *humana-*

---

<sup>54</sup> Conceitos anteriormente definidos nesta tese.

mente, a destruição violenta do Édipo mítico e sua substituição pelo Édipo governante. Vive, dessa forma, o processo histórico de formação de uma sociedade hierarquizada e racional, na qual o governante assume e representa a ideologia conformista de reconhecimento da culpa paterna.

Este processo, no filme de Pasolini, culmina numa imagem: após a volta de Creonte e uma cena em que Édipo e Jocasta se amam num cenário primitivo sugerido pela *luz de caverna* que ilumina o quarto, o rei forma a corte diante do castelo (*Édipo Rei*, 00:17:51), a fim de receber Tirésias. As imagens são intercaladas com cenas de mortos sendo sepultados. Em seguida, Tirésias chega e todos se ajoelham. Essa cena marca a *hýbris* de Édipo, que se esquece de que é homem e desafia o protegido de Apolo. Além do mais, segundo Junito BRANDÃO (2007, p. 209), por ter cometido um crime contra o *génos*, Édipo é perseguido pelas Erínias, que impedem que o adivinho lhe revele com precisão o futuro. Isso é o signo antigo que Pasolini usa como significado da tirania de Édipo.

As cenas de Accattone, aparentemente, são altamente realistas e jamais oníricas. Mas elas são oníricas à medida que se lhes analisa os *grandes signos* – a vontade de conhecer ou de desconhecer; a destruição violenta do mundo ingênuo de Accattone; a culpa herdada –, comparáveis aos signos do arcaísmo representados em *Édipo Rei* pela ânsia do herói pela verdade, e a sua positividade, em oposição à renúncia de Pasolini pelo desenvolvimento. Imagens oníricas arcaicas que persistem, transformadas, no homem, são a ingenuidade dos primeiros cristãos, os camponeses do sul da Itália, entrevistados no filme *Comizi d'amore*, e o dialeto. Estas formas arcaicas são as que se apresentam na comunicação visual:

[...] enquanto a comunicação instrumental que está na base da comunicação poética ou filosófica é já extremamente elaborada e constitui um sistema real historicamente complexo e estabelecido, a comunicação visual, que é a base da linguagem cinematográfica é, pelo contrário, rude, quase animal. (idem, p. 138)

Nesse ponto, assemelham-se *Édipo Rei* e *Accattone*: na primitividade dos signos a que ambos se referem, embora um seja um filme trágico e o outro um filme de *borgata*. Ou seja, a objetividade com que a tragédia tratou de temas como a culpa herdada através das gerações é repetida no cinema de poesia. Estes temas são sempre ligados ao homem, mas abordados hoje como realidade e como signos arcaicos, pois se ontem eram sentimentos humanos mediados pelo mito e representados na tragédia pela sua destruição violenta, hoje são mediados pelo pensamento cristão e pela ideologia capitalista e mimetizados no cinema.

A representação da tragédia hoje começa pela leitura dos seus signos míticos, mas não deve levar para o palco uma adaptação dos enredos, e sim a expressão da ideologia. Essa operação que vai do mito à ideologia tem um paralelo na teoria freudiana, pois hoje se fala de Édipo como a representação de um conflito com o pai e se dá como pano de fundo o desejo pela mãe. O incesto, entretanto, pode ser representado na tela do cinema, apesar do tabu, de forma mais realista do que foi no palco grego. Segundo Massimo Fusillo, quando analisa o filme *Édipo Rei* (1996, p. 85-97) há uma passagem na peça de Sófocles que deve ter interessado bastante a Freud, pois seria a confirmação da teoria sobre o complexo de Édipo. Trata-se do trecho em que Jocasta tenta dissuadir Édipo das suas suspeitas em relação à prática do incesto por eles, argumentando que muitos homens sonham possuir a mãe. Essa fala de Jocasta é reconstituída literalmente no filme de Pasolini, o que aponta para a solução freudiana dada pelo diretor italiano à representação fílmica do tabu. Dessa forma, a ideologia que substituiu o tabu arcaico deve voltar na forma de arte, ou o desejo inconsciente do filho pela mãe, descoberto por Freud, permaneceria recalcado.

Não que o homem moderno racional não possa ficar atônito, já que não passa pela mesma experiência que levava o homem grego à catarse. Como para provar isso, Pasolini realizou seu último filme (*SALÒ*, 1975) e nele expôs as imagens do tabu, o que o torna insuportável. *Salò* nos deixa atônitos diante do tabu sadista, do tabu da tortura e do tabu das relações sexuais de poder. Mas isso como obra de arte que é, como um *Édipo Rei* escrito por Sófocles ou uma *Oréstia* por Ésquilo, tomando um material mítico, problemático, para expressá-lo conflituosamente em forma de tragédia.

A representação do tema arcaico *como se fosse moderno* é possível no cinema de poesia. Tomando por exemplo o tema edípico da cegueira, retomado como antípoda em *Accattone*. Na obra trágica, o coro – um coro democrático, diria Pasolini, repetindo a citação em Pasolini, 1980, p. 3 – refere-se à desgraça de Édipo com exagerada naturalidade, enquanto todos os outros personagens lamentam a sorte do herói. Afirma Kitto: “A história não está moralizada. Sófocles poderia ter sugerido que a ambição cega é o que o fez aceitar a coroa e a Rainha de Tebas”. Da mesma forma, Pasolini não moraliza *Accattone*. Se fosse seguir a tendência neo-realista e visasse ao desfecho que expressa a meta, *Accattone*, ao final, enxergaria. Não haveria então catarse, pois não poderíamos identificar a busca da verdade como a

causa da desgraça de Édipo e julgaríamos sociologicamente o final trágico de *Accattone*. Todavia, tanto o Édipo quanto o personagem moderno de Pasolini têm na cegueira, tão naturalisticamente como o coro anuncia, as mazelas do caráter humano:

Vossa existência, frágeis mortais,  
é aos meus olhos menos que nada.  
Felicidade só conheceis [1395]  
Imaginada; vossa ilusão  
Logo é seguida pela desdita.  
[...]  
Filho de Laio [...] [1445]  
todavia graças a ti  
Foi-nos possível cerrar os olhos  
Aliviados e respirar  
Tranquilamente por muito tempo.  
(*Sófocles*, 1990, p. 83)

Dessa forma, a produção de Pasolini de filmes que se apropriam de signos trágicos se afasta das demais produções baseadas no mesmo tema. A visão de Pasolini não é generalizante, não estabelece de antemão um final que aponte *uma causa*, ou seja, conflitos sociais sociologicamente definidos. O rumo que o autor-diretor imprime ao seu cinema trágico é totalmente original, contrapondo-se a todas as tendências existentes até então, pois leva em conta a riqueza peculiar dos personagens, a própria simbologia atribuída a eles na sua construção como trágicos.

A análise dos três filmes trágicos, portanto, levará em conta que a concepção pasoliniana sobre o conhecimento moderno da tragédia através do cinema não formou uma tradição, mas morreu com ele. Pasolini, entretanto, não nega a identificação dele com outros autores cinematográficos que também realizariam cinema de poesia, entre estes Godard, Glauber Rocha e o diretor japonês Misoguchi.

O conceito pasoliniano de cinema de poesia foi apresentado pela primeira vez em junho de 1965 no I Festival do Novo Cinema de Pesaro. Os conceitos de objetividade no cinema e a questão da língua operacional, entretanto, já haviam aparecido em dois textos, ambos de 1960, que serão analisados em seguida, pelas relações entre eles e o texto *Il cinema de poesia*. Em 1960, importa assinalar, Pasolini traduziu a *Oréstia* e preparava *Accattone*.

Em janeiro de 1960 Pasolini dirige a Luciano Anceschi, diretor da revista *Il Verri*, uma carta a propósito de sua “técnica narrativa”. Essa expressão não faz parte da concepção de Pasolini sobre o cinema, pois para ele não se trata de uma técnica, mas de uma unidade em que a narrativa está junto com o conteúdo. Essa polêmica dá margem à escrita, por Pasolini, da carta citada, em que este relaciona sua experiência no cinema, que àquela altura iniciava.

Pasolini expressa suas opiniões acerca da narrativa cinematográfica, como sempre de forma crítica, apontando para o diretor da revista o que ele entendia como narrativa no cinema, em comparação com a narrativa literária, do ponto de vista do que o cinema contém, necessariamente, de objetividade. O trecho é o seguinte:

O cinema propõe processos de sintaxe narrativa que, há muito tempo, na literatura, não se 'autopropõem'. E eu vou te dizer logo por que: o narrador da literatura é, o mais frequentemente – ao menos como se o entende no meio pós-crociano, no círculo, digamos, 'burguês' – um narrador de si: subjetivo. O narrador do cinema é, por definição, por demanda do público, o narrador dos acontecimentos do outro: objetivo<sup>55</sup>. (NALDINI, 1989, p. 226)

O fato de essa carta ter sido escrita na mesma época da anteriormente referida, *Lettera del traduttore* (PASOLINI, 1960), com a qual tem muitos pontos em comum, abre espaço para se pesquisar o encontro por Pasolini dessa objetividade nas obras literárias que formam o *corpus* da tragédia grega.

A objetividade apontada na carta a Anceschi – que, afinal, decorre da inserção que Pasolini faz da sua crítica na história, nos movimentos literários e cinematográficos, e não na *arte* ou na *poesia* ou no *cinema* generalizadamente – define de forma clara a racionalidade do cinema de Pasolini e a sua carga humanista, do ponto de vista de que seu conteúdo literário, poético e imagético não vem do interior do homem, na forma de subjetividade, mas vem da observação da história, da memória e do contexto social em que se dá a criação da obra. Não se trata de uma inspiração, mas da busca e do encontro de determinados signos que já estão em algum lugar como, por exemplo, na tragédia grega vista como um conjunto de obras que contém *grandes signos* que são passíveis de interpretação e análise pelo homem moderno.

Nos textos dramáticos gregos encontra-se, por exemplo, um tema que é caro a Pasolini, o da destruição violenta do mundo arcaico. Os primeiros assistiram, atônitos, ao horror que jamais fora imaginado: a condenação da forma arcaica de vida e do mito – ainda vivo no imaginário de século V a.C. – que sustentara a vida naquela sociedade arcaica e não estava totalmente superado; os outros, os modernos, assistem à representação dessa destruição violenta e à consequente substituição do mito vivo pela simbolização ideológica, em um processo, também, de convivência das

---

<sup>55</sup> Le cinéma propose des processus de syntaxe narrative qui, depuis longtemps, dans la littérature ne 's'auto-proposaient' pas. Et je vais te dire tout de suite pourquoi : le narrateur de la littérature, est, le plus souvent – c'est du moins comment on l'étend dans le milieu post-crocien, dans le cercle, disons, 'bourgeois' – un narrateur de soi : subjectif. Le narrateur du cinéma est, par définition, sur demande du public, un narrateur des événements d'autrui: objectif.

duas formas. Estes não assistem atônitos porque o tema lhes é racionalmente familiar. Nisso reside a diferença – obrigatória, inevitável, fatal – entre o que os gregos assistiram e o que o espectador de cinema assiste em *Édipo Rei*. A representação do horror inimaginado pelo homem moderno Pasolini somente alcançará em *Salò*.

A mimesis crítica que Pasolini realiza a partir dos textos gregos – e somente dos textos, pois quase nada mais chegou até nós em relação à estranheza causada no público pela tragédia representada no palco grego – insere no conceito de tragédia elementos outros que os apontados nas teorizações clássicas, quer de Aristóteles, quer dos filósofos românticos da filosofia do trágico.

Particularmente em relação ao Édipo, a concepção pasoliniana de desconhecimento volta-se, por outro lado, contra a concepção bíblica, que associa essa condição de desconhecimento à ingenuidade adâmica. Os dois signos, Édipo e Adão, diferenciam-se, pois o segundo encontra-se no paraíso, na companhia da mulher que o induzirá ao pecado. Não há herança e não há humanidade. O Édipo que representará na tragédia o conflito entre *lógos* – a forma antimítica violenta – e a sociedade arcaica é o signo mítico que encarna o terror que a sociedade da razão julga ter superado mas que na obra de Sófocles, como na de Pasolini, continua presente no imaginário como o signo da obrigatoriedade de conhecer a lei, ou seja, conhecer *lógos*.

No texto grego clássico – narrativa objetiva, não subjetiva – encontra-se algo concreto, uma criação estética representativa, às vezes nostalgicamente, da destruição violenta do mundo grego arcaico pré-socrático. Este objeto, do ponto de vista pasoliniano, é matéria bruta objetiva, um léxico de imagens poéticas, que Pasolini introduzirá no cinema, meio de expressão industrial. Aqui se pode perceber o símbolo sob as personagens humanas: “instrumentos para exprimir cenicamente ideias, conceitos: em suma, em uma palavra, para exprimir aquilo que hoje chamamos uma ideologia”.

A concretude que Pasolini encontra na tragédia é uma linguagem “que se direciona para um raciocínio que é tudo, menos mítico”. Estes trechos da *Lettera del traduttore* (PASOLINI, 1960), retomados neste ponto da tese, representam importante material teórico se confrontados com o conceito de objetividade do cinema, defendido pelo diretor italiano na carta a Anceschi. Ressalte-se que a *Lettera* foi escrita, assim como a carta a Anceschi, em um período em que, segundo Naldini, os projetos

sobre a mesa de Pasolini, eram todos cinematográficos, com exceção da organização de um livro de poemas e da tradução da *Oréstia*.

O biógrafo comenta também o fato de que esses projetos encontravam sua força nas “considerações sobre os limites e as crises constantes da literatura”. O texto da carta ao editor de *Il verri*, citada por Naldini, em que Pasolini comenta a sua passagem da literatura para o cinema é o seguinte:

A lição do cinema é uma lição de objetividade: mesmo no filme mais medíocre os personagens e os acontecimentos existem objetivamente, em uma realidade que, no pior dos casos, é interpretada segundo o senso comum. Cada filme, mesmo o mais medíocre, exige uma pesquisa sociológica, uma análise do meio [essa é a questão do que é retirado, pois não concorre para a meta], que possa determinar os personagens ou com o que eles entram em contradição. Cada filme, mesmo o mais medíocre, exige um desenvolvimento coerente do personagem segundo uma lei moral objetiva, qualquer que esta seja, aí compreendida, eu repito, a lei corrente<sup>56</sup>.  
(NALDINI, 1991, p. 226)

A palavra instrumental já havia sido usada para descrever a língua de Ésquilo na *Oréstia*. Na interseção entre a *Lettera...* e a carta a Anceschi, ambas escritas em 1960, encontra-se a possibilidade de generalização da ideia pasoliniana da objetividade no cinema, ou seja, da expressão no cinema de uma percepção de fatos concretos e não de algo interior ao homem. A isso se acrescenta o conceito de cinema de poesia que tomaria seus signos num léxico caótico de imagens. O trecho da *Lettera...* em que Pasolini menciona a língua instrumental de Ésquilo está citada acima. Na carta a Anceschi, Pasolini exprime o mesmo desejo em relação à língua italiana:

Eu não sei o que eu daria para que, de um ponto de vista semântico, a língua italiana tivesse a validade absoluta de homologação da imagem fotográfica: de sorte que o processo do semantema ao estilema pressupusesse uma relação de absoluta instrumentalização do primeiro<sup>57</sup>. (idem)

Dito isso, fica traçado o caminho para a análise de *Édipo Rei* livre das apropriações fortemente impregnadas pela racionalização do tema “Édipo” para possibilitar a eclosão de novos signos como a racionalidade de Édipo, nesse sentido oposto a Accattone, que tem vontade de desconhecer. A objetividade da narrativa está presente na troca da fala da Esfinge: ao invés do enigma proposto tradicionalmente no mito, esta, quando Édipo se aproxima para destruí-la, afirma que o herói “carrega um enigma dentro dele”. Ainda que não explicitando verbalmente o enigma original, Pa-

<sup>56</sup> La leçon du cinéma est une leçon d'objectivité: même dans le film le plus médiocre, le personnage et les événements existent objectivement, dans une réalité qui, dans le pire des cas, est interprété selon le sens commun. Chaque film, même le plus médiocre, réclame une enquête sociologique, une analyse de milieu, qui puisse déterminer les personnages ou avec lequel ils entrent en contradiction. Chaque film, même le plus médiocre, réclame un développement cohérent du personnage selon une loi morale objective, quelle que soit, y compris, je le répète, la loi courante.

<sup>57</sup> Je ne sais pas ce que je donnerais pour que, d'un point de vue sémantique, la langue italienne ait la validité absolue d'homologation d'une image photographiée: de sorte que le processus e sémantème à stylème présuppose un rapport d'absolue instrumentation du premier...”.

solini o coloca *dentro* do personagem. O enigma que Édipo carrega, no filme de Pasolini, é sobre sua origem, motivo da sua consulta ao oráculo, que lhe nega a verdade, pois desconhecer, para Édipo, é a fonte de toda a desgraça e da sua trágica vida.

Este conceito de objetividade, associado ao conjunto de conceitos que compõem o quadro criativo do cinema de poesia será a base para o encontro, nos filmes de Pasolini, entre ideia a ser expressa e a vontade do autor. Não à toa Pasolini realizará a trilogia trágica baseada nas obras que marcaram a entrada em cena da razão e da vontade autoral na criação literária, aliadas à existência, nessas obras, de um objetivo claro e definido, produzir na plateia o efeito catártico.

Vistas como obras de arte, expressões estéticas do pensamento de uma época, pode-se perceber a diversidade do conjunto de obras denominadas tragédias. Essa diversidade é reconhecida e explorada por Pasolini, pois ele reconhece que o material que pode ser apropriado da *Oréstia* difere daquele de *Medeia* ou de *Édipo Rei*, embora possam ser encontrados nas três peças os mesmos *grandes signos* que Pasolini buscou no léxico caótico de imagens, pois somente estes caberiam para explicar a destruição violenta das formas arcaicas e a sua persistência como imagem que deve ser exposta pelo cinema industrial, ou permaneceriam como tabu, recalçadas.

Pasolini afirma, segundo Naldini, que a questão social, era o mais importante “nas suas intenções de artista”. Isso é o que define a ideia pasoliniana sobre Édipo, representado no cinema segundo uma perspectiva histórica abrangente o suficiente para abordar a complexidade com que Freud simbolizou o comportamento do homem moderno segundo o simbolismo da tragédia de Édipo. O cinema de poesia marca aí sua presença, levando em conta a interpretação que Freud fez do homem moderno e trazendo do mito o horror do incesto, já agora visto na tela como a incompreensível imagem do tabu.

O incesto e o parricídio marcam o erro de Édipo. Para a construção verossímil do enredo, Édipo pode errar porque é socialmente desajustado, pois é um “filho da fortuna” e padece da ignorância total dos ingênuos, que também atinge o sotoproletariado, os camponeses friulanos, os primeiros cristãos, as populações da África, ou seja, todos aqueles que não foram contaminados pela racionalidade burguesa. Seu destino está traçado e é anunciado pelo oráculo divino. Este, por sua vez, condena

Édipo e o escorraça, afirmando que a sua presença contamina as outras pessoas presentes, mas o crime nem mesmo fora cometido ainda.

Algo marca esse tipo de personagem, que é punido antes mesmo de cometer o crime, uma característica de origem, que no caso do Édipo mítico é a maldição dos Labdácidas, marca reconhecida por qualquer cidadão do século V, que atonitadamente percebe como pode ser narrado com naturalidade enredo tão funesto. Pois nada mais natural do que Apolo transmitir para sua sacerdotisa, no filme de Pasolini, o peso da maldição e que esta, como porta-voz do deus, anuncie ao maldito o seu destino.

A cena do oráculo, no filme de Pasolini, reveste-se de muita crueldade, uma vez que representa, para Édipo, uma terrível revelação, que o faz tomar conhecimento da sua inevitável realidade. Imagem também do banimento, da marginalização por causa herdada, a crueldade se apresenta na condenação de Accattone pelos amigos e no conseqüente abandono em que ele é lançado depois que ele perde sua condição de cafetão, devido à prisão de Madalena.

A *hybris* de Accattone é representada na cena do mergulho da ponte: é uma vitória, pois o personagem, dessa forma, mostra que tem razão diante de um oponente sobre uma questão pouco importante, mas a vitória representará sua ruína, uma vez que todos lhe voltarão as costas no momento de dificuldade. Tais personagens são marcados pela naturalidade em cumprir as ações que os levarão ao desfecho e que isso seja naturalmente assistido pelo público da era da razão, embora gerando um sentimento de injustiça.

Na cena do *Édipo Rei* em que a Pitonisa vaticina, o cenário é totalmente natural, não há construção humana e a câmera, também *natural*, registra apenas, em planos mais ou menos afastados, o rito de transmissão para o jovem Édipo da culpa pelo erro do pai. Como visto anteriormente, Pasolini considera essa herança da sociedade mítica como um rito que reaparece, metamorfoseado, como a ideologia do conformismo. A tragédia, assim como os filmes trágicos de Pasolini, recusam esse rito, representando-o no enredo dramático em sua falsa naturalidade, o que conduz o público a ficar atônito devido à apresentação naturalística da vida humana em suas ações e conseqüências. Kitto define da seguinte forma essa naturalização das circunstâncias:

As circunstâncias são também naturais, inevitáveis mesmo, dadas essas personagens. Édipo, tal como o vemos repetidas vezes, é inteligente, decidido, autoconfiante, mas de temperamento exaltado e demasiado seguro de si próprio; e uma cadeia

aparentemente maligna de circunstâncias combina-se, ora com o lado forte do seu caráter, ora com o fraco, para dar lugar à catástrofe. (1972, v.2, p. 254)

Essa naturalização leva à objetividade a que se refere Pasolini e, por sua vez, será o signo que fará de Édipo e Accattone personagens nos quais a principal característica é a ação, inerente ao enredo, e a sua desdita não decorrente de causas externas, como a sociedade ou a ira divina. Esta é a marca do humanismo de Pasolini, que religará no cinema industrial o Édipo trágico e o mítico Accattone.

Como resultado da revelação do oráculo, tratando-se do filme de Pasolini, a vida de Édipo, que lhe parecia ordenada e equilibrada, de acordo com a lei estabelecida, passa a compor um quadro caótico. O herói se pergunta, desesperado, “para onde vai a minha vida, para onde vai a minha juventude?”. Essas cenas mostram também a decepção do personagem diante do futuro: tudo isso é *naturalmente* observado pelo espectador moderno, conhecedor da tragédia grega. Este se pergunta, homem moderno que é, se afinal o que recai sobre Édipo é a justiça da razão. Dessa forma pergunta-se também sobre o que se abate sobre Accattone e Ettore (personagem de *Mamma Roma*), personagens nascidos para o castigo. Esse temor e compaixão modernos formam a moderna catarse pasoliniana, com suas alusões aos terríveis crimes conhecidos do público através da *cronaca nera* e da história da guerra, ainda na lembrança dos italianos e encenada na obra catártica definitiva pasoliniana, o filme *Salò*.

Diante do palco grego, essa nova vida que se descortina para o herói se descortina também para o público espectador, que, atônito, despreparado para viver tal situação na qual se podem prever as maiores desgraças, uma tragédia desprovida de razão, um retorno do caos arcaico, tanto mais que a história mítica de Édipo era já conhecida, parece cruel e caótica, gera o temor e a compaixão.

Nessa parte do filme, a *naturalidade* predomina nos cenários e nos personagens. O cenário onde está a pitonisa resume-se a uma árvore, sob a qual, além da mensageira de Apolo, encontram-se alguns sacerdotes que a alimentam entre os vaticínios. Algumas cenas antes, o rei de Corinto, que recebe Édipo do pastor, é uma figura prosaica, calvo e muito pouco formal, diferentemente da pompa com que Creonte e Jocasta recebem Édipo em Tebas. O contraste é mais forte ainda se estas cenas *naturais* forem confrontadas com as cenas da primeira parte do filme, passadas em uma cidade moderna italiana, tendo como Laio moderno um militar, como foi o pai de Pasolini.

Em *Accattone* não há propriamente um oráculo, embora no salto da ponte fique expresso seu caráter fútil e de pouco apreço à própria vida, marca do personagem que desconhece seu dever para com a sociedade, pois desconhece a culpa paterna. Ambos, Édipo e Accattone pasolinianos, não possuem o conhecimento prévio que faria deles personagens intelectuais, mas seu caráter modificador está em serem heróis que, se por um lado, padecem com o corpo, salvam suas almas. Assinale-se a citação de Dante ALIGHIERI, colocada nos primeiros fotogramas de *Accattone*:

De Deus anjo tomando-me, o do inferno  
 – ‘Servo do Céu, mo tomas?’, lhe bramia. [105]  
 ‘Dele me usurpas o princípio eterno  
 Por uma tênue lágrima fingida’; [...] <sup>58</sup> (2003, p. 302, Purgatório, c. 5)

Esses versos, propositalmente, antecedem um filme que narra a história de um homem socialmente desajustado, embora digno de se salvar, simplesmente porque, acima do seu desajuste, ele é um homem. O que o salva é a sua ingenuidade, a ignorância do erro cometido e da inevitabilidade de cometê-lo. A vida terrena de Accattone, anuncia Pasolini, ademais um simples e comum personagem de *borgata*, o plano-sequência da sua existência, só adquire significado depois da sua morte. Assim como Édipo, Accattone paga por uma culpa que é dele apenas por herança. Como o coro democrático que anuncia a fatalidade da purgação da culpa paterna, o anjo do inferno anuncia: “mas do seu corpo cabe-me o governo”, no verso 108, omitido na epígrafe do filme, mas constante do texto de Dante, imediatamente em sequência aos citados. O significado é a ingenuidade que persistirá como tema pasoliniano ainda nos *Appunti...*, para ser violentamente descartado em *Medeia* e *Salò*.

A esse respeito não se pode deixar de notar que certos autores referem-se à existência de uma identificação entre o enredo da primeira parte de *Édipo Rei* e a própria história de Pasolini, além de uma possível identificação narcísica entre o diretor italiano e os seus heróis.

Dessa forma, *Édipo Rei* é um filme que trata do desajuste do personagem que busca a verdade ao invés de buscar compreender a fatalidade de assumir a ideologia paterna, a forma paterna de comportar-se. A questão edipiana, então, deixa de

---

<sup>58</sup> No filme não consta o verso 108, comentado em seguida para mostrar a distinção que o demônio faz entre corpo sofredor e alma redimida. Os versos da abertura do filme são os seguintes: “O tu del Ciel, perché mi privi? / Tu te ne porti di costui l’eterno / per una lacrimette che’l mi toglie...”.

ser tão somente a questão do desejo pela mãe como fonte de prazer, e se abre para uma questão histórica e social, a da ideologia que tem na sua lógica a necessidade de ser universalmente aceita.

É então um filme que confronta a primitividade do personagem e do enredamento dele numa trama de desconhecimento – pois o conhecimento da lei, embora obrigatório, não é *natural* – e punição, antes mesmo de que o crime seja cometido. É a visão de um humanista, o autor Pasolini, atônito diante do realismo do mito e dessa negação do humanismo como ele foi vivenciado desde o renascimento, ou seja, como o reinado da razão.

Voltando ainda uma vez à citação do início do capítulo 2, retirada das *Lettere luterane*: “um dos temas mais misteriosos do teatro grego é a predestinação dos filhos a pagar a culpa dos pais” (PASOLINI, 1980, p. 3), pode-se perceber a intenção de Pasolini ao apresentar de forma natural a perda da inocência por Édipo e sua entrada, por entre as gargalhadas da Pitonisa, na vida adulta.

Todo o processo de assumir a ideologia, o momento da vida em que se deve admitir que se pertence inevitavelmente à descendência do pai (PASOLINI, *idem*) denuncia a pretensão de universalidade da ideologia, conforme afirma CANEVACCI:

O que há de falso na ideologia é a *pretensão de universalidade*, de conseguir representar puras visões do mundo de toda a humanidade como algo socialmente realizado.[...] A ideologia é uma facciosa particularidade que tem a ambição de se dimensionar numa hegemonia universal, a fim de exercer uma função de controle no terreno da cultura e de poder em face da totalidade das pessoas às quais se dirige, sem nenhuma exceção. (CANEVACCI, 1984, p. 8).

As imagens do Édipo moderno e de seu pai, um militar fragilizado pelos ciúmes diante da esposa – numa cena de *Édipo Rei*, diz o pai, enquanto olha para o filho no berço: “você veio para me tirar tudo, a começar pela mulher que eu amo” – e do filho possibilita a união do mito e da tragédia, pois reporta historicamente o personagem Édipo ao tempo pré-trágico do sacrifício, o tempo do infanticídio.

Aparentemente, Sófocles deliberadamente retira do seu texto a ordem divina – o mito – a fim de resultar numa tragédia. Pasolini não pretende representar Édipo sem colocar em cena o que desencadeia os fatos narrados na tragédia, ou seja, o ódio do pai. Por outro lado, a morte de Laio, pela grandeza da cena, central no filme, reproduz a morte de Cronos por Zeus. É a morte do pai tirano pelo filho vingativo.

A cena final de *Édipo Rei*, filmada no mesmo prado verde em que a criança Édipo moderno é levada pela mãe, aquela mesma visão que tem o menino deitado no chão pela mãe, é o começo e o fim: “voltei ao começo”, declara Édipo adulto e moderno mas com as marcas da passagem do homem pelo período trágico que é a

vida humana, “a vida termina onde começa”. Signo trágico, *im-signo* sugerido ao autor pela tragédia grega, simbolizando a vida humana como um intervalo de tempo, como define Ungaretti, “o homem é só um ponto entre dois infinitos esquecimentos” (UNGARETTI, 1994, p. 47).

Concreta e realisticamente, Édipo é um criminoso. *Accattonne* tangencia o crime. Édipo tem fé: em duas ocasiões acredita no vaticínio do oráculo com resultados catastróficos. O primeiro vaticínio o leva ao caminho no qual matará o pai. O segundo o leva a ser seu próprio juiz e algoz. Édipo e *Accattonne* têm em comum a transgressão que os marca. Édipo comete o pior crime e *Accattonne* se diz um homem estigmatizado por viver sustentado por mulheres, o que, segundo ele, o coloca numa escala social inferior à dos ladrões. Édipo trapaceia no jogo, o que o faz saber que é um “filho da fortuna” e esta cena tem ares contemporâneos, assim como a aparência comum do rei e a sua ingenuidade, bem como a vida “normal” que eles levam.

Sendo concomitantes a tradução da *Oréstia* e a realização de *Accattonne*, devem ser aceitas as teses de que o interesse de Pasolini pela tragédia existia bem antes da realização de *Édipo Rei* e dos demais filmes trágicos e de que *Accattonne* também continha uma questão trágica. A declaração de Pasolini que relaciona *Édipo Rei* e *Accattonne* – “eu pensei pela primeira vez [em filmar *Édipo Rei*] enquanto eu estava ainda rodando *Accattonne*” (FIESCHI, 1965, p. 13), é citada por JOUBERT-LAURENCIN (1995, p. 210), mas foi feita pelo diretor durante uma entrevista a Jean André FIESCHI e publicada nos *Cahiers du Cinéma* (n. 195, 1967, p. 13), quando este lhe perguntou quanto tempo havia que Pasolini pensava em fazer *Édipo Rei*. O assunto *Édipo/Accattonne* não é retomado na entrevista, mas alguns outros temas mencionados concorrem também para a identificação entre os dois personagens, como a intenção, manifestada por Pasolini, de não fazer do seu Édipo um herói intelectual:

Alguns críticos me reprovam por não ter feito de Édipo um herói intelectual [porque] um intelectual, por natureza, já sabe, enquanto Édipo não conhece a verdade e somente a descobre pouco a pouco [...] então eu escolhi um iniciante, um homem simples, a fim de que sua descoberta da verdade seja, de maneira verossímil, dramática, mais agressiva.

A citação acima é bastante frutífera para a análise do filme trágico e de definição de um momento como se fosse uma peripécia na obra de Pasolini, quando um filme com características bíblicas gera um filme mítico-trágico. Essa fertilidade se torna ainda maior se adotarmos uma linha de análise que leve em conta que não há, superficialmente, pontos de contato entre os dois filmes. Mas em algum ponto do

caos pasoliniano, lá onde apenas os signos arcaicos se encontram, haverá uma identificação. Se adotamos, anteriormente, a estratégia de embasamento desta tese nas noções expostas em *Cinema de poesia*, não há agora outro caminho a tomar.

## 2.2 Appunti per un'Orestíade africana

Em *Appunti per un'Orestíade africana*, Pasolini ambienta na África da década de 1960 a transformação das Erínias em Eumênides, dramatizada na tragédia esquiliana *Oréstia*. Pasolini, na ocasião da realização desse filme, tinha ainda bem viva na mente a impressão causada pela tradução da *Oréstia*: “o significado da tragédia de Orestes é somente, exclusivamente, político” (PASOLINI, 1960, s/p.). O cenário africano era propício para objetivamente mostrar, em um filme quase documentário, a convivência da forma arcaica com a forma dessacralizada de vida, como na cena não ficcional em que pai e filha derramam água sobre o túmulo de um ancestral, repetindo, dessa forma, o gesto de Electra.

O motivo por que esta análise do filme *Appunti per un'Orestíade africana* está inserida entre as análises de *Édipo Rei* e *Medeia* não é somente a cronologia. *Édipo rei* foi filmado em 1967, seis anos depois de *Accattone* (1961). Entre 1968/1969 Pasolini filmou *Appunti per una Orestíade africana*. *Medeia* é de 1970. *Appunti...*, entretanto, é de natureza diferente, como foi dito na introdução deste trabalho, pois se trata de um filme conceitual. Nele Pasolini explicita a metodologia de retirar do caos os signos fílmicos. Os *grandes signos*, ou seja, os signos que estão na tragédia grega como vontade de superar a sociedade arcaica do sacrifício, e aqueles que, presentes na sociedade moderna na forma de ideologias, devem ser resgatados do seu refúgio inconsciente pela obra de arte.

*Édipo rei* e *Accattone*, colocados em relação pelo próprio diretor italiano, caminham de uma forma realista para uma forma simbólica, não à toa, tendo em vista o caráter simbólico que o mito de Édipo – pode-se dizer, o personagem Édipo – adquiriu após a teoria freudiana, contaminando todo o imaginário do homem racional a partir do século XX. A teoria psicanalítica teve um importante papel nessa operação

de manter vivo o mito edípico. Em consequência da enorme influência que essas teorias tiveram no mundo contemporâneo, a tragédia de Sófocles se tornou conhecida e *complexo de Édipo* se tornou expressão do senso comum.

Quando, na *Lettera del traduttore* (1960) Pasolini se refere à instrumentalidade da língua de Ésquilo e, na carta a Anceschi, ele alude ao desejo de que, na língua italiana, o processo que leva do semantema ao estilema fosse absolutamente funcional, está definida uma linha de análise que, identificando nos filmes tais características, chegue a uma gênese dos *Appunti*, da meta que cabia alcançar.

O dito acima coloca *Medeia* não só cronologicamente mas também logicamente, para efeito desta análise, no lugar que lhe pertence desde Eurípidés: a da peça mais humanamente trágica. Pasolini, entretanto, insistindo na identificação mítica entre homem antigo e homem moderno, realiza, através da metodologia exposta nos *Appunti...*, a desumanização de *Medeia* e a exposição, para o homem moderno, do caráter mágico que o texto da tragédia grega recalca.

O texto grego aponta diretamente para a meta e apresenta humanamente *Medeia* como a mulher que tudo fez por ciúmes. A partir dos *Appunti...*, e voltando a Ésquilo, Pasolini mostra como a obra de arte pode colocar em jogo, para reflexão do espectador, as forças que nele habitam e que se encontram além da racionalidade e da ideologia conformista. Se Édipo é o personagem trágico mais popular e que mais povoa o imaginário distorcido e simplificado do homem comum, *Medeia* é a mais vulgarizada, diga-o o público brasileiro que assistiu *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, e do público global que assistiu *Dogville*, de Lars Von Trier.

Para descolar Édipo do senso comum e desumanizar *Medeia*, há que ser objetivo. Esse o sentido da análise dos *Appunti...* estar inserida entre a dos outros dois. O filme cumpre essa função de mostrar como ser objetivo sem apontar pragmaticamente para a meta, seguindo, com seu caráter documental, a receita da *Carta*, e seguindo a receita poética do cinema Pasoliniano. Como se pode ver nos *Appunti...* o filme poético resultante da estética pasoliniana é uma obra humanamente da inteligência e não da pura intuição. Essa definição é emprestada de Giuseppe UNGARETTI:

O crítico deveria [...] ensinar ao artista a maneira de aperfeiçoar-se em seu ofício, e com 'ofício' quero dizer um fato de inteligência, pressupondo que no artista haja vocação, ou seja, todas aquelas faculdades instintivas, necessárias para apossar-se daquela vida – e desfrutar sua posse – sobre a qual tencionará meditar, exercer seu controle e da qual extrairá sua obra de arte. [...] Como expressará o artista aquela mistura de sensações, que lhe virá do incognoscível? (UNGARETTI, 1994, p. 28)

O primeiro *grande signo* encontrado pelo diretor italiano na *Oréstia* grega foi o mundo arcaico, representado nas entrelinhas como objeto da crítica esquiliana, que será poeticamente inserido nos *Appunti...* como a presença imaginária do medo e do irracional. A África de Pasolini é a síntese da África mítica e da utopia da África industrializada socialista.

Aparentemente, Pasolini se repete, pois se trata sempre dos mesmos *grandes signos*. Considere-se, entretanto, que a cada nova obra muda a posição desses elementos em relação a alguns componentes do filme que são bastante caros a Pasolini, como o cenário. O cenário africano é bastante comentado por Pasolini, como também o foram o Marrocos (*Édipo Rei*) e a Capadócia (*Medeia*). Entretanto, uma primeira diferença já se mostra, de início. Sendo uma *Oréstia africana*, *Appunti* é um filme sobre a África. É a interpretação que um europeu, branco, humanista, intelectual faz acerca da história contemporânea da África em processo de descolonização.

É notável que a experiência de Pasolini com a África iniciara antes, em 1963, quando ele escreveu o roteiro *O pai selvagem*, nunca filmado. Realizado cinco anos depois, em 1968-69, *Appunti...* pode ser visto como um filme da maturidade: a linguagem está mais objetiva; a passagem do semantema ao estilema é mais operacional. Mudança bastante compreensível, tratando-se de um artista político como Pasolini.

A consequência direta desse processo de criação do estilema África nos *Appunti...* é a síntese obtida pelo choque entre a África mítica e a África que se modernizava. Pasolini vai além do paradigma geopolítico do continente, assolado pela miséria, palco de violentos conflitos coloniais. Isso é, algo mudara na imagem pasoliniana da África desde que o diretor escrevera a obra, em parte autobiográfica, *O pai selvagem*. A África expressa por Pasolini em 1970, nos *Appunti per un'Orestiade africana*, foi resultante da busca dos *grandes signos* no caos das imagens da tragédia grega. É como se, na África visitada por Pasolini, a miséria se associasse ao opressivo terror religioso grego, o conflito entre Erínias e Eumênides se apresentasse ainda atuante e a violência mais arcaica da guerra de Troia fosse o signo que poderia representar, como imagem, a guerra de Biafra. Dessa forma, pode-se falar de cinema de poesia. Esse “cenário africano”, conforme JOUBERT-LAURENCIN,

[está] resumido perfeitamente na *Oréstia*, e mais precisamente nas metamorfoses das Fúrias nas Eumênides, e vice-versa, quer dizer, na coexistência jamais pacífica,

jamais reconciliada, de um espírito pré-histórico, selvagem, irracional e de um espírito moderno, laico, racional, progressista<sup>59</sup>. (1995, p. 132)

O processo pelo qual Pasolini alcançou tal maturidade, traz à tona o que o diretor expõe no texto teórico “Observações sobre o plano-sequência”. Esse texto dialoga com a *Lettera del traduttore* pois trata da mesma objetividade que é tratada neste. O processo que leva d’*O pai selvagem* aos *Appunti* é semelhante, em termos da forma de se apropriar dos *grandes signos* e trabalhar com as imagens que compõem o cinema de poesia, ao processo de reconhecimento dos *grandes signos* na *Oréstia* grega. Dessa forma, o terror do mundo arcaico, no que ele tem de violento e de desumano – no sentido de irracionalidade – é expresso na *Oréstia* como uma escolha entre o bem e o mal, uma alteração entre as Fúrias e o deus novo Apolo:

[Apolo]  
[...] Vosso lugar  
é lá onde há sentenças de degolamento [245]  
e olhos a ser arrancados, ou então  
onde gargantas são abertas, ou ainda  
onde, para extinguir toda a virilidade,  
meninos são castrados, onde se mutila,  
onde seres humanos morrem lapidados, [250]  
onde vítimas empaladas, gemebundas,  
esvaem-se numa agonia interminável.  
(ÉSQUILO, 2003, p. 155)

Estes versos referem-se ao mundo arcaico de uma forma literal. Neles não há os *grandes signos*, ao contrário dos seguintes, nos quais está simbolizada a resistência do mundo arcaico à própria destruição:

[Corifeu] Teu santo oráculo ordenou ao suplicante [265]  
que assassinasse a própria mãe com suas mãos.  
[Apolo] O oráculo ordenou-lhe que vingasse o pai.  
[Corifeu] E prometeste proteção ao assassino,  
embora ainda houvesse sangue em suas mãos!  
[Apolo] Mandei-o vir aqui para expiar o crime. [270]  
[Corifeu] Por que, então, deténs suas perseguidoras?  
[Apolo] Porque neste lugar elas não são bem-vindas.  
[Corifeu] Queremos simplesmente cumprir um dever.  
[Apolo] Mas que dever? Exalta essas prerrogativas!  
[Corifeu] Cumpre-nos expelir do lar os matricidas!  
[Apolo] E que fazes quando a mulher mata o marido?  
[Corifeu] Não se derrama o mesmo sangue nesse crime.  
(ÉSQUILO, 2003, p. 156)

Os *grandes signos* – presentes como a nova ordem, a ordem da cidade, e a velha ordem, a ordem religiosa – são quase *visíveis* devido à objetividade com que são tratados por Ésquilo. Politicamente, Ésquilo representa na obra de arte o embate entre entidades poderosas do ponto de vista religioso e as humaniza, quando elas simplesmente são representadas no palco por homens. Violentamente, pois, a essa

<sup>59</sup> [...] résumé parfaitement [...] dans l’*Orestie*, et plus précisément dans les métamorphoses des Furies en Euménides, et vice-versa, c’est-à-dire dans la coexistence jamais pacifique, jamais réconciliée, d’un esprit préhistorique, sauvage, irrationnel, et d’un esprit moderne, laïque, rationnel, progressiste.

altura, o *lógos* se impusera ao *mythos*, o imaginário religioso é atacado, conduzindo a arte ao que ficou conhecido como o esquema trágico.

Antecipando o que será analisado no filme *Medeia*, pois se trata de um tema também presente nos *Appunti...*, é oportuno lembrar o que diz o Centauro para Jasão, num dos diálogos do aprendizado de Jasão, na primeira parte daquele filme, e já citado acima: “Tudo é santo, tudo é santo, tudo é santo. Não há nada de natural na natureza [...]”. (PASOLINI, 2002, p. 109-110)

Da mesma forma, pode-se apontar essa diferença entre a identificação dos *grandes signos* no roteiro *O pai selvagem* e, finalmente, nos *Appunti*. Tomando-se como objeto de análise, quanto a essas duas obras, duas imagens da África, uma expressa pelos alunos africanos personagens do roteiro e a outra pelos estudantes africanos na Itália, numa cena dos *Appunti* na qual Pasolini conversa com eles. A primeira imagem é a seguinte:

O professor dita: ‘como é a sua aldeia?’ Escândalo entre os alunos, que não estão habituados a semelhantes temas, que os empenham diretamente, quase fisicamente. [...] As redações são inqualificáveis: [...] um aluno parafraseou uma poesia romântica e agreste de um medíocre poeta francês, de modo que a sua aldeia resultou com as habitações góticas, as beatas da igreja [...] (PASOLINI, 1975, p. 16)

Imagem pouco objetiva, onde a África não é uma fonte de *grandes signos*. Uma outra imagem da África, tomada ainda da mesma obra, é a descrita por Davidson, o aluno do professor italiano que mais se comunicava com ele:

É uma descoberta que ele faz (guiado, talvez, pela consciência que havia tomado com sua redação poética na escola) e fica olhando encantado à sua frente... É apenas uma imagem qualquer do interior da África: com o fundo rosado, no qual se despenham os caprichosos e fúnebres perfis das árvores equatoriais. E os rumores, as vozes bestiais. A ânsia pré-humana que aí reina, com sua paz de morte. (idem, p. 34)

Nos *Appunti...* há um conjunto de cenas em que Pasolini dialoga com estudantes africanos da universidade de Roma, sobre questões significativas acerca da realização da *Oréstia africana*. É explorado o papel de Orestes, banido de Argos e retornado posteriormente, após conhecer a democracia ateniense. Pasolini pergunta aos estudantes em Roma se eles se identificariam com Orestes, uma vez que eles eram ligados ao mundo arcaico africano e voltariam para sua terra levando indícios de uma ideologia europeia. Para Pasolini, os valores humanistas europeus constituíam signos da superação do mundo arcaico no que ele tinha de violento e irracional – no sentido de não humanista – mas não de rejeição ao *mythos* que, por sua vez, constituíam os *grandes signos* que povoavam de forma positiva o imaginário do homem esclarecido.

A primeira questão indicada por Pasolini aos estudantes em Roma para ser discutida é sobre a identificação da sociedade arcaica africana com a sociedade arcaica grega. A partir de então, se desenvolve um diálogo<sup>60</sup>, reproduzido parcialmente a seguir, nas suas frases mais significativas para o que será concluído na sequência:

Pasolini – Primeiro quero explicar por que decidi fazer a *Oréstia* de Ésquilo na África de hoje. A razão essencial e profunda é que acredito reconhecer analogias entre a situação da '*Oréstia*' e a África de hoje. E o descobrimento da democracia por Orestes, que a leva depois para o seu país, Argos na tragédia, África no nosso filme, é como o descobrimento da democracia que a África fez nestes últimos anos.

Estudante – Queria recordar ao autor desta película que não precisava maltratar tanto a história do tribalismo na África, que os europeus utilizaram estes tribalismos para cometer seus crimes. Se se quer falar de África, há que se falar de raça e não de tribo, como quando falamos da Itália, falamos de italianos e não de calabreses, e falamos de franceses e não de, por exemplo, bordeleses.

Estudante – Eu não creio que exista o perigo, quando você fala de democracia. Para um africano que veja a película, por exemplo. Não sei se a civilização europeia, moderna, nos haja trazido a democracia como se a entende normalmente.

Pasolini – [...] quando falo de 'democracia', não entendo a democracia real, mas a democracia formal. Quando Orestes chega a Atenas, Atenas estabelece o primeiro tribunal humano, quer dizer, pela primeira vez mediante eleições se elegem juizes para julgar outro homem, ao invés de fazê-lo os deuses, e dá um passo enorme na história humana, ainda que puramente formal. Depois dessa formalidade se impregna de democracia real.

Estudante – Formalmente a ideia pode dar-se, na minha opinião, só que resultará um pouco fantasiosa. Ou seja, na realidade será difícil ao menos na realidade de hoje em dia. Talvez se você ambientar o filme nos anos 60 ou 50... de todo modo, se possa encontrar onexo.

Transformados em Orestes modernos por Pasolini, os portadores da democracia e dos valores europeus no retorno à África, os estudantes contestam a possibilidade de identificação pretendida pelo diretor italiano. Nesse diálogo fica claro o esquecimento dos valores arcaicos e a violência, portanto, com que a democracia atua ao ser imposta a sociedades míticas. Talvez fosse essa mesma a intenção do

---

<sup>60</sup> Pasolini - Primero quiero decirlos por qué he decidido hacer la "Orestíada" de Esquilo en el África de hoy. La razón esencial y profunda es que creo reconocer analogías entre la situación de la "Orestíada" y el África de hoy. [...] Y el descubrimiento de la democracia por Orestes, quien la lleva después a su país, Argos en la tragedia, África en nuestro filme, es como el descubrimiento de la democracia que África ha hecho en estos últimos años. / Estudante - Quisiera recordar al autor de esta película que no tendría que maltratar tanto la historia del tribalismo en África, que los europeos utilizaron estos tribalismos para cometer sus crímenes. Si se quiere hablar de África, hay que hablar de raza y no de tribu, como cuando hablamos de Italia, hablamos de italianos y no de Calabreses, y hablamos de franceses y no de, por ejemplo, bordeleses. / Estudante - Yo creo que existe el peligro, cuando usted habla de democracia. Para un africano que vea la película, por ejemplo. No sé si la civilización europea, moderna, nos haya traído la democracia como se la entiende normalmente. / Pasolini – [...] cuando hablo de "democracia", no entiendo la democracia real, sino la democracia formal. Cuando Orestes llega a Atenas, Atenas establece el primer tribunal humano, es decir, por vez primera mediante elecciones se eligen jueces para juzgar a otro hombre, en vez de hacerlo los dioses, y da un paso enorme en la historia humana, aunque puramente formal. Después esa formalidad se impregna de democracia real. / Estudante - Formalmente la idea puede darse, en mi opinión, sólo que resultará un poco fantasiosa. O sea, en la realidad será difícil al menos en la realidad de hoy en día. Quizá si usted ambienta el filme en los años 60, ó 50... De todos modos, el nexo se puede encontrar. Estas citações foram retiradas das legendas feitas para o filme *Apuntis per un'Orestíade africana* feitas por um grupo de alunos (Wilson Alves Bezerra, Rafaella Lemos dos Reis Sousa e Leonardo Davino de Oliveira) do curso sobre o trágico ministrado na UERJ pela professora Carlinda Fragale, no ano de 2007.

diretor. Por outro lado, Pasolini se aproveita da recusa à associação feita por ele – fundamental para a realização do filme – para esclarecer duas questões. Primeiramente, que o conteúdo da *Oréstia* grega simbólico, não se trata de uma situação real, mas de uma ficção acerca da transformação por que passava a sociedade grega, do direito divino para o direito laico. Em segundo lugar, que pela via do realismo não seria possível a associação, mas que pela via da reintrodução na África dos *grandes signos* encontrados na *Oréstia* grega – a imaginação a que se refere um dos estudantes – o filme seria realizável.

Aparentemente, a exposição no filme dos Orestes modernos reforça o que já foi exposto acima, quanto ao conformismo e quanto à herança paterna, no caso dos estudantes, herdada de um pai mais distante. A presença deles também é uma referência ao estudante personagem de *O pai selvagem* que, utopicamente, se europeíza pacificamente.

Entretanto, o próprio Pasolini defende a associação pretendida. Ele assinala que pretende realizar um filme de caráter popular, com a presença de personagens-atores – na verdade, eles se confundem – do povo, filmados em seu cotidiano. As imagens das ruas e as cenas de trabalho filmadas nos campos e na saída de uma usina se repetem. Os *grandes signos* são também assinalados de forma bastante significativa nos *Appunti* em uma sequência de cenas (iniciada em 00:13:44). A voz em *off* de Pasolini se sobrepõe às imagens da população em um mercado que, perdido no meio da savana, evoca no diretor imagens de mercados primitivos nos quais camponeses se encontravam para realizar trocas. As imagens vão passando na tela, enquanto a voz em *off* comenta:

Esta gente, surpreendida em seus afazeres cotidianos, de sua humilde vida diária, deveria ser protagonista da minha 'Oréstia' africana. Só eles, enquanto tão realistas e verdadeiros, levam dentro de si esse momento mítico e sagrado... que os faz dizer, por exemplo: 'Deus, se é este teu nome, se com este nome queres que te invoque, ponderei tudo: não conheço nada mais do que a ti, capaz de libertar-me realmente do pesadelo que se abate sobre o meu coração'<sup>61</sup>. (PASOLINI, 1968, 00:13:44)

Pasolini, ao incorporar esses versos da *Oréstia* na narrativa do filme, alude, mais uma vez, à realidade do mito e à “concretude da experiência mítica e religiosa do homem”, aqui relacionando o homem antigo, objeto do discurso do Centauro para

---

<sup>61</sup> Esta gente, sorprendida en su quehacer cotidiano, de su humilde vida diaria, debería ser la protagonista de mi "Orestíada" africana. Sólo ellos, en tanto que tan realistas y verdaderos, levan dentro de sí ese momento mítico y sagrado... que les hace decir, por ejemplo: 'Dios, si éste es tu nombre, si con este nombre quieres que te invoque, lo he sopesado todo: no conozco a nadie más que a ti, capaz de liberarme realmente de la pesadilla que se cierne sobre mi corazón

Jasão, já citado, com os habitantes reais do continente africano, “modernos” e, ao mesmo tempo, portadores dos mitos e da religiosidade antigos. Também realça o valor que a ingenuidade tem para ele, pois reconhece nos ingênuos, como os primitivos cristãos, uma capacidade revolucionária.

Há uma declaração de Alberto Moravia que pode ser a síntese para esse conflito que coloca em questão a própria realização de uma *Oréstia africana*.

[...] é um dos mais belos de Pasolini. Nunca convencional, nunca pitoresco, o documentário mostra uma África autêntica, de maneira nenhuma exótica e por isso tanto mais misteriosa, do mistério próprio da existência, com suas vastas paisagens da pré-história, e seus povoados miseráveis habitados por uma humanidade camponesa e primitiva, as suas duas ou três cidades moderníssimas já industriais e proletárias. Pasolini 'sente' a África negra com a mesma simpatia poética e original com a qual, a seu tempo, sentiu as *borgate* e o sottoproletariado romano<sup>62</sup>. (PAGINA CORSARE)

*Appunti...*, portanto, apresenta, em estado de planos-sequência, os *grandes signos* que seriam ficcionalizados na *Oréstia africana*, filme nunca realizado. Essas imagens *primitivas*, essa construção da imagem da África como síntese do arcaico e do moderno, encontra apoio nas “Observações sobre o plano-sequência”, texto de Pasolini, publicado pela primeira vez em 1972. Isso é ainda mais compreensível pela comparação feita acima acerca das duas Áfricas pasolinianas: a *d’O pai selvagem*, literal, pitoresca e estereotipada, e a dos *Appunti...*, elaborada poeticamente. Para que o material realista-mítico filmado em plano sequência adquira significado, há que se inserir nessas cenas os cortes e há que realizar com elas a montagem cinematográfica. A imagem realista da África deve então morrer, para ressurgir cheia de significados, como afirma Pasolini, trecho já citado acima: “Portanto, é absolutamente necessário morrer, porque, enquanto estamos vivos, falta-nos sentido”. (PASOLINI, 1972, p. 241)

Nos *Appunti...* são muitas as imagens em plano-sequência. Tais imagens *em subjetiva* são aquelas em que o diretor pretende expressar-se usando a linguagem da realidade. Elas, portanto, não estão presentes nos *Appunti...* apenas para morrer e ressuscitar na forma de significados. Tais imagens estão presentes também na segunda parte de *Medeia*, a parte mítica, significativamente, pois para Pasolini “somente os míticos são realistas e somente os realistas são míticos” (PASOLINI, 2002,

---

<sup>62</sup> [...] è uno dei più belli di Pasolini. Mai convenzionale, mai pittoresco, il documentario ci mostra un'Africa autentica, per niente esotica e perciò tanto più misteriosa del mistero proprio dell'esistenza, coi suoi vasti paesaggi da preistoria, i suoi miseri villaggi abitati da un'umanità contadina e primitiva, le sue due o tre città modernissime già industriali e proletarie. Pasolini 'sente' l'Africa nera con la stessa simpatia poetica e originale con la quale a suo tempo ha sentito le *borgate* e il sottoproletariato romano.

p. 111). Esteticamente, o que ocorre na montagem é a passagem da ação narrada no mito para a poesia da tragédia. O conceito de plano-sequência é expresso por Pasolini nos seguintes termos:

Supondo que possuímos pequenos filmes rodados de todos esses ângulos visuais [do assassinato de Kennedy], de que coisa estaríamos em posse? De uma série de planos-sequência que reproduziriam as coisas e as ações reais do momento em causa, vistas simultaneamente de diversos ângulos visuais: quer dizer, através de uma série de 'subjéticas'. A subjetiva é, portanto, o limite realista máximo de qualquer técnica audiovisual. (PASOLINI, 1982, p. 193)

Mais adiante, afirma Pasolini:

A partir de todos esses modos [de registrar filmicamente a realidade: campo, contracampo, plano de conjunto e todos os outros ângulos possíveis] é evidente que a realidade, com todas as suas faces, se expressou: disse alguma coisa a quem estava presente (quem estava presente fazendo parte: PORQUE A REALIDADE NÃO FALA COM OUTRAS COISAS SENÃO CONSIGO PRÓPRIA): disse alguma coisa com a sua linguagem, que é a linguagem da ação. (PASOLINI, 1982, p. 194. Destaque no original.)

Voltemos, entretanto, à importância dada por Pasolini ao caráter político da *Oréstia*, consubstanciado no diálogo citado acima, entre o Corifeu e o deus Apolo. Este diálogo prima pela objetividade, ou, dito de outra forma, nele o conteúdo mítico deixa de ser uma realidade subjetiva, suscetível a múltiplas interpretações – como planos-sequência desconectados de um sentido simbólico construído – e passa a ser compreensível segundo um sentido único, aquele que distingue homem e natureza e constitui uma obra da inteligência cujo enredo é a destruição de *mythos* por *lógos* – ainda em processo, segundo Pasolini – e a confirmação de que quando a relação entre homens e natureza deixa de passar pelos deuses, tudo acaba, conforme anuncia o Centauro em *Medeia*, e algo de novo começa.

Os *Appunti*... apresentam, nessa trilogia, a gênese de um filme poético – no sentido de que se trata, no geral, de cinema de poesia: a busca dos grandes signos na forma de planos-sequência e a sua morte e ressurreição transformados. Se, em *Édipo Rei*, o processo de destruição violenta do mito arcaico está personificado em um personagem, nos *Appunti*... ele está não apenas disseminado por personagens – imagens de homens e mulheres, ficticiamente identificados com Orestes ou Clitemnestra – mas também por países, tribos, fatos e pela história, tomada por Pasolini como ação, quando os conflitos resultantes da destruição violenta do mito de uma sociedade ainda são reais. É como se, na África dos *Appunti*, estivessem ainda miticamente atuantes as Erínias e Eumênides.

Segundo Massimo Fusillo, as ideias “provocativas” de Pasolini a respeito do sentido político da *Oréstia* “conseguiram, sem dúvida, desconcertar muitos leitores da *Lettera del traduttore*, publicada como prefácio à tradução da *Oréstia* por Pasolini,

sobretudo porque, em 1960, dominava ainda uma visão classicista e idealista da Antiguidade” (FUSILLO, 1996, p. 182). No filme *Appunti ...*, efetivamente, Pasolini posicionou-se de forma contundente contra essa visão idealizada da Antiguidade grega, primeiramente, por identificar na *Oréstia* um processo político e não somente uma obra dramática perfeita em sua beleza.

Ao mesmo tempo, fica demonstrado, neste filme, que a tragédia grega não é uma obra acabada, esgotada no século V a.C. como um hino à grandiosidade dos gregos que tudo sabiam e legaram para as civilizações posteriores uma forma de pensar imutável. Pasolini traça essa diferença ao mostrar cenas violentas da guerra de Biafra, sugerindo que esta seria uma metáfora da guerra de Troia, enquanto a voz do diretor, em *off*, afirma: “[...] a dor, a morte, a tragédia são as constantes eternas e absolutas que religam essas imagens candentes de atualidade com as imagens fantásticas da tragédia grega” (PASOLINI, 1969).

Essa crítica ao classicismo tardio da Antiguidade estará presente também em *Medeia* (1970) e *Édipo Rei* (1967). É marcante, nesse sentido, a escolha das locações desses três filmes, já por si anticlássicas, colocando diante dos olhos dos espectadores cenários inusitados, muito mais indicativos de um mundo arcaico do que de um mundo iluminista.

Por outro lado, essa crítica à forma classicista de abordar os textos originais das tragédias não segue uma linha dogmática, conforme assinala Fusillo:

A linha que seguimos demonstra, de qualquer modo, como esta definição não implicava de fato qualquer esquematismo ou qualquer esforço associado a uma interpretação marxista da literatura. Pasolini considera o personagem de Ésquilo um ‘instrumento para exprimir cenicamente ideias, conceitos [...] uma ideologia’.  
(FUSILLO, 1996, p. 182).

A linha de análise que foi seguida neste capítulo levou em conta que *Appunti ...* é um filme utópico, feito por Pasolini no calor dos acontecimentos que o faziam imaginar a possibilidade de uma África socialista. Essa utopia, nos *Appunti...*, ampliou a possibilidade estética da linguagem fílmica, pela ideia trágica de que na mudança das sociedades tribais, religiosamente cimentadas, para as sociedades politicamente organizadas encontra-se a transformação das Erínias em Eumênides, que já fora tema da *Oréstia* de Ésquilo. Somente essa associação já justifica a pesquisa feita em relação aos filmes trágico-míticos de Pasolini, tanto mais que podemos perceber o quanto de desrazão está presente na história contemporânea.

Os *Appunti...* constituem importante documento ensaístico a respeito da ideia trágica que Pasolini pretende imprimir também em seus filmes *Medeia* e *Édipo Rei*. Essa é a ideia do trágico como permanência do conflito inconciliável entre razão e desrazão no mundo moderno, assinalada por Pasolini no fragmento abaixo, que abre caminho para a apresentação do filme *Medeia*, feita no subcapítulo 2.3 (*Medeia*):

Todavia, certos elementos do mundo antigo, dificilmente superados, não foram de todo reprimidos, ignorados: foram, ao contrário, adquiridos, reassimilados, e naturalmente modificados. Em outras palavras: o irracional, representado pelas Erínias, não deve ser removido (o que seria impossível), mas simplesmente barrado e dominado pela razão, paixão produtora e fértil. A Maldição se transformando em Bênção. A incerteza existencial da sociedade primitiva permanece como categoria da angústia existencial ou da fantasia na sociedade evoluída<sup>63</sup>. (PASOLINI, 1960, s/p.)

Estetizando não a conciliação, mas a tragicidade do conflito entre o passado mítico e a *pólis*, ou entre natureza e lógos, a trilogia trágica de Pasolini pode ser vista como representação da impossibilidade de conciliação do conflito. Massimo Fusillo assinala esse caráter tragicamente irresolúvel do conflito entre as culturas antigas e modernas, lembrando que Pasolini acabou não filmando a *Oréstia* – e a síntese utópica da sociedade assimiladora do elemento arcaico – e que, ao invés, filmou *Medeia*, que termina com uma mensagem de desesperança, como preâmbulo do que viria a ser *Salò* (FUSILLO, 1996, p. 186).

Os *Appunti...* são um filme objetivo, documental, que retira da obra literária trágica um dos seus mais marcantes episódios e dele cria uma imagem especular, idêntica, *colada* sobre a história da África pós-colonial, mantendo o conteúdo trágico original no que ele tem de metamórfico, pois ao mesmo tempo em que aponta para uma racionalização da África, não deixa de representar esse fenômeno como conflitivo, preservando o traço identitário propriamente africano do imaginário mítico, absorvendo-o e racionalizando-o, para que a África não morra por inteiro. Operando essa *substituição* do processo grego de racionalização dos mitos pelo processo de industrialização que estava ocorrendo na África, Pasolini não perde de vista os sentidos mais profundos do texto esquiliano, quando este se refere a soltar “os freios que até hoje contiveram os homicidas de todos os tipos” (ÉSQUILO, 2003, p. 170).

As ideias pasolinianas que sustentam nossas argumentações encontram-se, por exemplo, no texto teórico de Pasolini *Lettera del traduttore*, publicado como pre-

---

<sup>63</sup> Tuttavia certi elementi del mondo antico, appena superato, non andranno del tutto repressi, ignorati: andranno, piuttosto, acquisiti, riassimilati, e naturalmente modificati. In altre parole: l'irrazionale, rappresentato dalle Erinni, non deve essere rimosso (che poi sarebbe impossibile), ma semplicemente arginato e dominato dalla ragione, passione produtora e fertile. Le Maledizioni si trasformano in Benedizioni. L'incertezza esistenziale della società primitiva permane come categoria dell'angoscia esistenziale o della fantasia nella società evoluta.

fácio à edição da tradução da *Oréstia* feita pelo diretor italiano, texto que assinala a rejeição que este faz da visão classicista e idealista<sup>64</sup> da Antiguidade. Essas duas condições – a realização de cinema autoral e a recusa à interpretação da tragédia clássica segundo uma visão idealista – levam à conceituação do cinema trágico de Pasolini como um gênero de cinema que realiza uma mimesis crítica da tragédia e não uma adaptação.

Pode-se considerar que cada época lê o trágico à sua maneira e que cada uma delas se considera a definitiva e a mais abrangente. A leitura peculiar que Pasolini faz do trágico é apenas a leitura *possível* em uma época e tem como especificidade o fato de não se preocupar em incorporar todas as anteriores. Esta última constatação, entretanto, não é indicativa de que a análise aqui empreendida se baseie numa leitura a-histórica de Pasolini, uma vez que o próprio diretor levou sempre em conta o momento histórico vivido por ele, especificamente na Itália, assim como se voltou para a atribuição de um caráter universal ao fenômeno trágico, uma vez que se refere sempre ao “homem antigo” e ao “homem moderno”, na busca de determinar o que existiria de comum entre eles, sob o aspecto do conflito entre mito e razão.

Pasolini identifica o seu próprio processo criativo com o do tragediógrafo grego, quando este ficcionaliza os conflitos existentes na pólis grega, conforme assinala KITTO:

É como se o espírito Grego, durante este período, começasse a deslocar seu peso de um suporte para outro: da inteligência intuitiva baseada numa reflexão generalizada sobre a experiência humana e exprimindo-se através das da arte e das imagens tradicionais da mitologia, para uma análise consciente da experiência que se servia de novas técnicas intelectuais e era expressa, inevitavelmente, em prosa. É uma mudança que tem algo em comum com o nosso Iluminismo que começou durante o século dezessete; depois disso, na Inglaterra e até a renovação do movimento romântico, a poesia foi ou espirituosa ou lamentosa; na Grécia a poesia importante de grande estilo morre com Eurípides e com Sófocles. Estava ainda para vir a poesia requintada, mas já sem pretender sequer ocupar-se com o que mais importa; isto passou para a esfera dos filósofos. (1990, p. 8)

Desse ponto de vista, é perceptível que a filmagem de uma *Oréstia africana*, não seria simplesmente a identificação de aspectos políticos e históricos nos dois textos, o grego e o pasoliniano, mas estaria inserida numa trilogia trágica, ou seja, segundo o considerado acima, numa estetização de um processo de conhecimento

---

<sup>64</sup> Nietzsche foi o primeiro a chocar o ambiente da filologia clássica europeia com uma abordagem totalmente nova da cultura clássica, mas ele pertencia a uma linhagem filosófica que já havia aberto caminhos.

que proporcionou ao pensamento humano a capacidade de distinguir homem e natureza, ou seja, *lógos*.

Citando Albin Lesky:

[...] a contradição trágica pode se situar no mundo dos deuses, e seus pólos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem. (LESKY, 1990, p. 25)

## 2.3 Medeia

Neste capítulo serão analisadas as interseções entre os elementos propriamente fílmicos criados pelo diretor Pier Paolo Pasolini na sua obra *Medeia*<sup>65</sup> e os signos poéticos utilizados por Eurípides na tragédia de mesmo nome.

Essa operação de identificar signos trágicos numa obra cinematográfica contemporânea buscará fazer uma atualização das categorias definidas por Aristóteles na *Poética*. Considera-se que a contestação da apropriação que Aristóteles fez da tragédia e a definição de uma expressão dialética do trágico resultam de um primeiro ponto de contato entre a obra poética clássica e o filme. Admite-se, entretanto, que, formalmente, alguns elementos indicados por Aristóteles como constitutivos da tragédia estejam presentes na obra cinematográfica analisada.

Cabe estabelecer em que terreno se dará tal comparação, pois essa definição já estará ancorada em características específicas do texto trágico de Eurípides – e de *Medeia*, em particular – como textos não alcançados pelo modelo aristotélico, o que os faz prestar-se sobremaneira ao propósito do diretor Pier Paolo Pasolini, que é o de ressaltar o comportamento trágico do homem moderno, explorando para isso as lacunas deixadas por Eurípides quanto ao caráter trágico de Medeia. Pasolini, possivelmente, terá percebido nos versos de Eurípides a expressão da impossibilidade de qualquer cumplicidade do tragediógrafo grego com o comportamento *bárbaro* da sua personagem – cumplicidade hoje explicitamente explorada por alguns dramaturgos modernos –, ao mesmo tempo que terá pressentido por trás da ambiguidade da personagem o conflito interior de Eurípides diante da questão do estrangeiro habitando

---

<sup>65</sup> MEDEIA. Direção e roteiro: Pier Paolo Pasolini. São Paulo: Versátil.

a *polis*, exagerado no enredo de *Medeia* pela atribuição a ela do caráter *oriental*, imaginariamente situado entre o apavorante e o maravilhoso, conforme descrito por SAID (1990, p. 16): o “despotismo oriental, esplendor oriental, crueldade, sensualidade orientais”. Eurípides, tragediógrafo era, ele mesmo, personagem trágico.

Ou seja, pode-se considerar que o texto clássico euripidiano era um discurso sobre o outro, sobre o estrangeiro, discurso que revelava, entre outros sentimentos, o medo. E também pode-se considerar que esse discurso, longe de ser ingênuo, pretendia tornar-se hegemônico e expressava o exercício do poder por meio do qual a *polis* grega pretendia neutralizar esse medo. Do ponto de vista do cinema de Pasolini, pode-se pensar que, sendo *Medeia* um im-signo do estranho, do outro, ela representa o que está recalcado na psique humana, habitando o lugar no qual se dá o choque entre desejo e medo.

O fato de ser a poesia uma obra da inteligência, conforme assinalado por Ungaretti na citação acima (citado à página 96: UNGARETTI, 1994, p. 28), é o que abre caminho para a intervenção pasoliniana, que se pretende objetiva e não especulativa. Além disso, mudou a concepção dos gregos acerca da tragédia, de uma “inteligência intuitiva” para uma “análise consciente da experiência”, conforme mostrou Kitto.

O filme *Medeia* é obra de imaginação: o material ficcionalizado é descoberto por Pasolini na interseção entre textos míticos, trágicos e épicos. Essa interseção resulta em *Visões de Medeia* (PASOLINI, 2002), que contém tanto as premissas que Pasolini levou em conta para roteirizar *Medeia* quanto testemunham o que foi finalmente aproveitado como conteúdo fílmico e o que permaneceu somente como conteúdo literário.

Fato essencial que ressalta da leitura comparativa das *Visões...* e do texto fílmico é a forma dada por Pasolini ao seu *Medeia*, que rompe com qualquer possibilidade de causalidade entre a tragédia que irá representar na tela, a epopeia dos argonautas e a representação teatral da *Medeia* euripidiana no palco grego. Esse corte é necessário, para que o espectador moderno veja na *Medeia* mítica uma problemática sua e não somente uma adaptação de uma obra clássica. Tal como nos *Appunti ...*, trata-se de criar uma estética que rompa com a valorização do clássico. Caso contrário, não se atingiria, no filme de Pasolini, a mimesis atualizada do tema *Medeia* e seu conteúdo cultural e politicamente moderno.

Também é de ressaltar a escolha do tema de Medeia pelo diretor como propício para que nele seja inserida a estética do cinema, de forma a mimetizar produtivamente o sentimento trágico. Apesar do vínculo a um momento histórico e filosófico eminentemente da Antiguidade, o trágico, esteticamente elaborado por Pasolini, desconstrói a valorização dos conteúdos sacralizados como clássicos através de uma mimesis crítica, e não de uma adaptação, dos sentidos recalcados da tragédia de Eurípides.

Considera-se que, a fim de realizar a operação mimética da tragédia *Medeia*, de Eurípides, para o cinema, Pasolini primeiramente realizou a desconstrução das ideias formadas pelo pensamento moderno acerca das obras trágicas, que as reduz, muitas vezes, a meras peças melodramáticas que apelam para sentimentos de simpatia ou de antipatia. Essa desconstrução se dá nas imagens da segunda parte do filme, as cenas do país de Medeia.

Dessa forma, Pasolini desconstrói visualmente a “presteza, dom de observação e conhecimentos específicos” que o espectador de cinema deve ter, segundo o paradigma da indústria cultural, e a que se referem HORKHEIMER e ADORNO (1985) em *A indústria cultural*. E até mesmo deverão se tornar prescindíveis para o espectador a apreensão dos fatos que desfilam diante dos olhos. Esse processo de desconstrução foi alcançado por Pasolini pela apresentação de imagens não convencionais, dentre as quais terá papel importante o sacrifício humano seguido da comunhão do sangue e do corpo do homem que foi crucificado.

Essas imagens, além da trilha sonora de *Medeia*, são como uma antiliteratura necessária à realização da representação de um texto trágico no cinema, vale dizer, para um texto dramático moderno que desautomatize as leituras – literalmente falando – da peça trágica como texto literário.

A abordagem por Pasolini dos temas escolhidos como significativos realiza uma releitura da tragédia que, saindo da superfície dos conflitos, busca os seus significados míticos. Para isso, são criados pelo diretor italiano signos fílmicos – imagens e sons – que, extrapolando os significados contidos no texto dramático de Eurípides, apontarão para uma nova forma de obra dramática. A entrada em cena desses signos fílmicos possibilitará o preenchimento de lacunas deixadas abertas pelo texto poético, assim como pelas suas sucessivas interpretações.

Uma dessas lacunas é preenchida de forma significativa, na obra de Pasolini, pela ambiguidade da personagem Medeia, já apontada por alguns críticos. Outra

lacuna preenchida esteticamente por Pasolini é o conflito trágico existente no ser humano, representado através da segunda aparição do Centauro, que aponta para uma leitura essencialmente dialética do trágico feita por Pasolini. Também na caracterização da personagem Medeia pasoliniana será trazido para a cena o elemento da natureza, tornado significativo por Pasolini, como representante do que alguns críticos reconheceram como o temperamento da personagem.

Pasolini, em segundo lugar, mostrará ao espectador – apresentará na sala de exibição – que a ambiguidade de Medeia paira como sombra sobre o homem moderno. Essa permanência do elemento mítico na modernidade está representada no filme pelo personagem do Centauro e faz parte das concepções teóricas pasolinianas, como será mostrado adiante.

Esse caráter de permanência, ou seja, de presença atualizada, aponta para uma análise da comparação entre os dois textos pelo ponto de vista da realização de uma mimesis, na qual não se pode deixar de observar o esforço pasoliniano de evitar qualquer resquício de melancolia em relação a um passado perdido, qualquer valorização do clássico. Pasolini realiza uma crítica a respeito da personagem trágica de Medeia, da sua tragicidade.

O que se concluirá neste capítulo, será a forma como o fenômeno trágico foi tratado no filme *Medeia*, diferente da proposta moderna, que pretende traduzir com perfeição a forma proposta por Eurípides. Tal conclusão se dará pela análise das divergências a respeito da obra de Eurípides e do teatro grego, acerca dessas interpretações da forma euripidiana, a fim de explicitar como a proposta de Pasolini acrescenta à compreensão do fenômeno trágico a dimensão dialética que ele encerra.

Segundo Junito Brandão, na sua obra *Teatro grego: Tragédia e comédia* (2002), Eurípides vê a tragédia como *práxis* do homem, operando profunda dicotomia entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens. Para o poeta de Medeia, o *kósmos* trágico não é mais o mito, mas o coração humano (BRANDÃO, 1984, p. 57). A obra de Eurípides prima pela racionalidade, ou seja, pragmaticamente se aproxima da questão política do direito doméstico.

A obra de arte pasoliniana apresentará na tela o inexistente, a *fabula*. Esse conteúdo mítico seguido por Pasolini para formar o enredo, presente apenas parcialmente nos *Diálogos definitivos* do filme, está presente nas *Visões de Medeia* e indica o limite entre o que o diretor pensou em relação ao conteúdo mítico do seu filme

e o que ele realmente colocou em cena. Os três textos formam uma *trilogia* cujo tema é “Medeia”: as *Visões de Medeia*, os *Diálogos definitivos de Medeia*, ambos publicados na coletânea *Medeia* (PASOLINI, 1970a), e o filme *Medeia* (PASOLINI, 1970).

Nas *Visões ...*, inicialmente, é narrada a história de como o pai de Jasão, Aeson, após o nascimento deste, o entrega para ser criado pelo centauro Quiron:

Aeson com a criança, à beira-mar, nas plantas aquáticas etc.  
Ele avista um grupo de construções lacustres, feitas de caniços e de vegetais marinhos. Ele cai, esgotado. Como se a cena fosse vista pelos olhos brilhantes e sem alma do recém-nascido, aparece um Centauro, pisando firme nos seus quatro cascos; seu rosto é de um velho gordo, bom, sábio e bárbaro. Aeson lhe estende a criança, implorando: “Eu lho confio”. Rindo selvagememente, o Centauro pega a criança e, sustentando-a pelas axilas, eleva-a para o céu<sup>66</sup>. (PASOLINI, 2002, p. 35)

A leitura das *Visões...* é produtiva para se alcançar a ideia que norteou Pasolini na apresentação do tema “Medeia”. Não é imprescindível, entretanto, para perceber essa ideia no filme. Trata-se de um texto intermediário, como um épico moderno, uma vez que as relações estabelecidas entre os personagens e os fatos estão em estado “natural”, remetem apenas aos fatos objetiva e didaticamente apresentados. São como um plano-sequência literário. A leitura dessas *Visões...* como texto dramaturgico, entretanto, é fecunda para a produção desta tese. Na medida em que se identifique a origem dos sentidos que serão roteirizados, a *forma* como esse conteúdo será encenado para conduzir o espectador à percepção dos sentidos pretendidos e as escolhas feitas pelo criador da nova obra *Medeia*, será possível verificar o caminho percorrido para a realização de uma mimesis crítica, e não de uma adaptação, do conteúdo trágico canonicamente identificado como “Medeia”.

Pode-se dizer que o filme de Pasolini tem três partes principais, marcadas por dois cortes: o primeiro, as últimas palavras do Centauro para Jasão – “não há deus algum” –; o segundo, na segunda aparição do Centauro. Logo após esta cena, ocorre o encontro entre o texto de Eurípides e o de Pasolini, e o filme passa a seguir o enredo da tragédia, a não ser nas cenas em que Medeia visualiza o sacrifício de Gláucia como uma visão, quando o filme retorna à forma explicitamente mítica.

No início do filme, o personagem Centauro discursa para o espectador e para Jasão, em três fases da vida deste: com cinco anos, com treze e depois adulto. Na

---

<sup>66</sup> Aeson avec l'enfant, le long de la mer, dans les roseaux, etc. Il arrive en vue d'un groupe de constructions lacustres, faites de roseaux et de végétaux marins. Il s'effondre épouvé. Comme se on voyait la scène par les yeux brillants et saine âme du nouveau-né, apparaît un Centaure, bien planté sur les quatre sabots : son visage est celui d'un veillard gras, bon, sage et barbare. Aeson lui tend l'enfant en l'implorant : « je te le confie. » Riant sauvagement, le Centaure prend l'enfant et, le tenant sous les aisselles, le soulève vers le ciel. (Tradução nossa)

primeira cena, o Centauro narra para o menino o mito do velocino de ouro. Na segunda, o Centauro refere-se à passagem do estado de natureza para o lógos, como já foi citado no capítulo anterior (“tudo é santo!”); na terceira aparição do homem-equestre, este ensina o que a civilização aprendeu com a agricultura, vindo a semente renascer, e conclui: “Não há deus nenhum, meu caro”.

O país de Medeia, na segunda parte do filme, tem o papel de tornar a personagem mítica. A linguagem da realidade serve de elemento crítico e esvaziador de qualquer caráter melancólico quanto ao passado e aos seus “valores”: não se trata do bem e do mal, mas de expor a insuficiência da razão de Jasão diante do conhecimento mítico dos ciclos da natureza. Dessa forma, os conteúdos míticos são mime-tizados na forma de um texto crítico, no qual é analisada a lacuna deixada por Eurípides quando omite o caráter mágico de Medeia, substituindo-o pelo “temperamento” da mulher trácia. Pasolini, contrariamente, expõe como “origem” a dimensão mágica de Medeia. Se, por um lado, essa personagem foi inserida por Eurípides no contexto da racionalidade grega, ela está apresentada por Pasolini, na nossa modernidade, como o contraponto irracional.

Pasolini, na primeira parte do filme, expõe, nas palavras do Centauro, a mudança ocorrida no pensamento humano, a diferença entre a narrativa mítica e o pensamento da *pólis* democrática baseado na razão. Na segunda parte, o país de Medeia, descreve o horror do sacrifício, aquilo que a razão recusa e que a sociedade democrática grega temia como ameaça, pois entendia que a realização total da *pólis* estava sujeita a retrocessos, a ameaças. Na parte final, após a segunda aparição do Centauro, o Jasão grego é o signo do excesso de razão e a Corinto em que se dá o desfecho da tragédia é uma *pólis* regrada, simbolizada pela Plaza dei Miracoli, ameaçada pela magia sacrificial de Medeia.

No filme *Medeia*, o *grande signo* são as metamorfoses, quer elas se apresentem como eclosão do terror, como embate entre arcaico e moderno, ou como signos positivos da distinção entre desenvolvimento e progresso, importante na concepção humanista de Pasolini.

A transformação das Erínias em Eumênides, tema da *Oréstia*, de Ésquilo, e dos *Appunti per un'Orestiade africana*, de Pier Paolo Pasolini, como signo do progresso e da razão, aponta agora para a metamorfose do Centauro, ainda mais radical nas *Visões de Medeia* (PASOLINI, 2002) do que na versão filmada, para a metamorfose do velocino de ouro, que de signo da perenidade do poder passa a

objeto sem significado. A própria Medeia, também assume uma dupla imagem quando convivem a Medeia que perdeu o seu significado e a outra, que o recupera:

Enquanto a Medeia real “de Corinto”, terrível, fala da sorte às servas – moderna, ávida de vingança, segura dela, senhora de si e da realidade –, uma outra Medeia observa a cena: uma Medeia trêmula, fremente, fraca, lamuriosa, que, mostrando sem pudor sua angústia atroz e sua ausência de confiança em si mesma, contempla a maneira como as coisas caminham<sup>67</sup>. (PASOLINI, 2002, p. 82)

É como se *Medeia* vivesse em Corinto racionalizada, como uma Eumênide, embora ainda Erínia. Esse signo do conflito entre arcaico e moderno e da sua representação no cinema de Pasolini como conflito perene, tema central desta tese, é pressentido e capturado pelo diretor no texto euripídiano como uma dupla imagem, não como num espelho, mas como gerada por uma máquina de filmar imagens imaginadas.

Dando continuidade ao tema dos *Appunti...* essa imagem de Medeia dupla, assim como é duplo o Centauro, é utilizada por Pasolini para expressar o pensamento dialético a respeito do conflito trágico que habitava o homem antigo e habita o homem moderno.

O texto de Eurípides inicia com Medeia já socializada, diferentemente do filme de Pasolini, que encena a humanização de Medeia e a dessacralização do velcino na chegada a Iolco. O texto euripídiano começa com a cena em que a ama de Medeia lamenta a sorte de sua senhora e atribui a infelicidade dela a Jasão que, faltando traiçoeiramente aos seus próprios filhos e à esposa, iria casar-se com Gláucia, filha de Creonte, rei de Corinto. A criada prossegue, afirmando que Medeia estava desonrosamente ferida na fibra mais sensível do seu coração, que reivindicava a fidelidade prometida por Jasão e invocava os deuses por testemunhas. Também Medeia profere um discurso sobre o comportamento ético esperado de um esposo. A necessidade de vingar-se, ela atribui tanto aos males que o esposo lhe causou, quanto a Creonte, que deu a Jasão a mão da filha e que pretende bani-la da *pólis*.

No enredo pasoliniano, entretanto, quando entra em cena a magia, Medeia faz o caminho inverso da tragédia grega e do pensamento que deseja a racionalidade. Ela retoma valores originais, forças primitivas que se desejava estivessem do-

---

<sup>67</sup> Tandis que la Médée royale “de Corinthe », terrible, parle de la sorte aux servantes – moderne, assoiffée de vengeance, sûre d’elle, maîtresse d’elle-même et de la réalité –, une autre Médée observe la scène : une Médée tremblante, frémissante, veule, larmoyante, qui, montrant son pudeur son angoisse atroce et son absence de confiance en elle, regarde la façon dont vont les choses. (Tradução nossa)

madas com a metamorfose das Erínias em Eumênides – volta a ser guardiã dos valores antigos, dos antigos deuses – movimento que Pasolini, a partir de Medeia, identificará como irreconciliável.

Esse foi o pensamento perigoso que a tragédia clássica, no afã de atingir a meta, recalcou, e o filme *Medeia* explicitou. Não havia como recalcar, depois de Freud, o conflito trágico que o homem carrega dentro de si e que já fora dito para Édipo pela Esfinge pasoliniana, embora não compreendido por este: “há um enigma em tua vida, qual é? É inútil... o abismo para onde me empurras está dentro de ti”. E foi dito pelo Centauro para Jasão, na terceira parte de *Medeia*, quando aparece em sua dupla forma, humana e mítica: “se é uma visão, é você que a produz. É em você que nós somos dois” (PASOLINI, 2002, p. 116).

As interpretações românticas da tragédia também eliminam as imagens que não contribuem para a ação e já partem da Medeia e Jasão humanizados. Caem na tentação de criar uma heroína romântica que se vinga do marido que a traiu, matando os filhos. Como para os românticos a meta não é mais a catarse, o terror e a compaixão, mas a solidariedade apaixonada baseada numa moral, Medeia, mesmo filicida, permanece boa, e fazem dela heroína, vitimizando-a. Kitto faz a seguinte observação acerca do caráter que Eurípides *não* atribui a Medeia (KITTO, 1972, p. 14), que coincide com o caráter que a ela atribuem os adaptadores românticos:

Eurípides podia facilmente tê-la representado como uma boa mulher, mas apaixonada, que apenas mergulha no horror quando é aguilhada pelo insulto mortal e pela injúria. Não tinha necessidade de remexer no passado dela, como o faz – com a exceção de ser este o ponto principal.

A linha que Pasolini traça, entretanto, não transforma Medeia em heroína romântica e nem a vitimiza. Ao invés de abandonar o que não contribuiria para a ação – o caráter erínico de Medeia, sua defesa dos valores antigos e sua aliança com as forças divinas mais arcaicas, aquelas ligadas à natureza – o diretor italiano aponta, primeiramente, para a mitologia que, no mundo moderno, identifica as mulheres vitimizadas com a Medeia “trêmula, fremente, fraca, lamuriosa” descrita acima. E representa poeticamente no seu filme não a solução para a condição da mulher na sociedade, como pretendem indicar, arrogantemente, as adaptações românticas, mas uma representação poética da angústia moderna, segundo uma realidade mítica do passado. Pouco sentido teria representar no palco hoje uma metamorfose de tal porte, a transformação da mulher em Erínia, mas identificando a Medeia antiga com a mitologia que hoje define a condição da mulher como contraponto ao exagerado pragmatismo masculino, Pasolini faz de Medeia personagem universal e faz da

sua metamorfose ao inverso – metamorfose que, afinal, está contida nas entrelinhas da tragédia eurípidiana – uma questão política representável de forma bela num meio de expressão industrial.

Nesse sentido, serão feitas as alusões a seguir, uma ao filme *Comizi d'amore* e a outra a propósito da polêmica travada por Pasolini com outros intelectuais italianos, principalmente com Italo Calvino, em torno das suas interpretações e manifestações públicas sobre o massacre de Circeo<sup>68</sup>. O filme *Comizi...*, embora não tenha sido material recolhido a fim de servir de base para o filme *Medeia*, constitui importante documentação sobre a questão da sexualidade como a entende Pasolini e toca o tema da *Medeia* descrita por Eurípides:

[nós, as mulheres]	
De início, temos de comprar por alto preço	[260]
o esposo e dar, assim, um dono a nosso corpo	
– mal ainda mais doloroso que o primeiro.	
Mas o maior dilema é se ele será mau	
ou bom, pois é vergonha para nós, mulheres,	
deixar o esposo (e não podemos rejeitá-lo).	[265]
Depois, entrando em novas leis e novos hábitos,	
temos de adivinhar para poder saber,	
sem termos aprendido em casa, como havemos	
de conviver com aquele que partilhará	
o nosso leito.	[270]
(EURÍPIDES, 2003, p. 28)	

O direito invocado por *Medeia* não é o direito da *pólis*, o das “novas leis” que ela, como estrangeira, desconhece, mas o direito referente aos valores antigos que ela trouxe consigo e que ainda importam para ela. O fato é que a lei dos homens não atende ao direito como *Medeia* o entende. No filme, ela recebe do seu avô, num sonho, o chamado para retornar às antigas crenças a fim de não deixar impunes “os inimigos” que a ofenderam, estendendo ao avô a ofensa e o ódio. Esse caráter de vingadora do seu *guénos*, e não apenas de si, é o que define seu caráter erínico e identifica sua metamorfose com uma metamorfose ao reverso das *Eumênides* em *Erínias*, como, afinal ficara explícito em *Eumênides*: “soltaremos os freios que até

---

<sup>68</sup> O massacre de Circeo, ocorrido em 29 de setembro de 1975 (a pouco mais de um mês antes do assassinato de Pasolini) foi como ficou conhecido o sequestro, tortura e morte de duas jovens (Donatella Colasanti, de 17 anos, e Rosaria Lopez, de 19) provenientes de famílias pobres de uma região popular de Roma. Os autores do crime (Andrea Ghira, Angello Izzo e Giovanni Guido) eram jovens da classe alta de Roma, sendo que Ghira se declarava neofascista atuante. A notícia circulou nas páginas da *cronaca nera* por algum tempo e mobilizou a opinião pública romana, tanto que é considerada como parte da história da Itália. Rosaria e Donatella foram encontradas no porta-malas de um automóvel. Rosaria já estava morta, mas Donatella sobreviveu. Esse episódio serve de pretexto para se ressaltar a tomada de posição de Pasolini quanto à violência latente nas transformações sociais. Nesse caso, Pasolini expôs, numa *Carta luterana*, dirigida a Italo Calvino, como a produção desenfreada de mercadorias destruiu tanto as tradições burguesas quanto as várias culturas populares. O episódio remete também ao filme *Comizi d'amore*, no qual Pasolini apresenta documentalmente a convivência da Itália Meridional com a Setentrional e as suas respectivas culturas. A eficácia de citar esse episódio deve-se ao conteúdo dramático que Pasolini atribui a ele, saindo do senso comum.

hoje contiveram os homicidas de todos os tipos” (ÉSQUILLO, 2003, p. 170). Medeia não faz justiça, no sentido ocidental. Ela representa um retrocesso civilizatório.

O massacre de Circeo ocorre cinco anos depois da realização de *Medeia*. Seus significados, se montarmos os planos-sequência que o episódio produziu, conduzirão a memória às palavras finais de Medeia no filme, dirigidas a Jasão: “não, pare de insistir ainda, é inútil, nada mais é possível doravante”. Como afirma Massimo FUSILLO:

Afinal, Pasolini não havia filmado uma *Oréstia*, ao invés disso, a última obra inspirada no mito grego seria *Medeia*, na qual o conflito entre as duas culturas não é resolvido, e parece tragicamente inevitável, como o grito de Medeia no final 'Nada mais é possível, doravante'. A utopia de uma sociedade que assimila, sublima e transforma o elemento arcaico, esplendidamente expressa pela metamorfose das Erínias nas Eumênides, parecia então sempre mais distante [...] (FUSILLO, 1996, p. 186).

Na discussão com Italo Calvino, exposta numa *Lettera luterana* (publicada no *Corriere della Sera* de 29/10/1975), Pasolini assinala a transformação da sociedade italiana para um modelo capitalista consumista como causa de graves conflitos:

Mudou o `modo de produção` (enorme quantidade, bens supérfluos, função edonista). Mas a produção não produz só mercadorias, produz também relações sociais, humanidade. O `novo modo de produção` produziu conseqüentemente uma nova humanidade, ou seja, uma `nova cultura`, modificando antropologicamente o homem. Tal `nova cultura` destruiu cinicamente (genocídio) a cultura precedente: da tradição burguesa às várias culturas populares<sup>69</sup>. (PAGINE CORSARE: *Lettera luterana a Italo Calvino*)

O que motivou essa resposta de Pasolini foi a opinião anteriormente exposta por Calvino, que encontra culpados na burguesia, no neofascismo e até na violência nazista. Para Pasolini estes são apenas bodes expiatórios, que não explicam o acontecido e nem mesmo os outros crimes violentos contra mulheres ocorridos na mesma época. Se a montagem das cenas isoladas – os planos-sequência – fosse feita quarenta dias depois, seriam incluídas as imagens do assassinato de Pasolini para torná-la ainda mais significativa.

Não se trata, portanto, de vitimizar Medeia para inocentá-la, ou de culpar Jasão ou Creonte. A nova cultura e a transformação antropológica do homem atingem toda a sociedade e é isto que se encontra, como signo trágico, nas entrelinhas das

---

<sup>69</sup> È cambiato il "modo di produzione" (enorme quantità, beni superflui, funzione edonistica). Ma la produzione non produce solo merce, produce insieme rapporti sociali, umanità. Il "nuovo modo di produzione" ha prodotto quindi una nuova umanità, ossia una "nuova cultura" modificando antropologicamente l'uomo (nella fattispecie l'italiano). Tale "nuova cultura ha distrutto cinicamente (genocidio) le culture precedenti: da quella tradizionale borghese, alle varie culture particolaristiche e pluralistiche popolari.

tragédias e, poeticamente, no cinema pasoliniano. O trágico rejeita o bode expiatório.

No fim das contas, as discussões se encontram. A argumentação de Calvino a respeito do massacre de Circeo é também romântica, pois se refere a imagens cristalizadas, cujo conteúdo não expande a discussão, mas mantém tudo como está. São meras identificações literais, pouco objetivas, pois não levam em conta as mitologias em jogo e não tornam significativos o tremor de Medeia na cena descrita acima, mas apenas o furor dos agressores, e a força transformadora que o trágico contém permanece recalcada.

A fim de reforçar o entendimento de que a *Medeia* de Pasolini está inserida em uma concepção de cinema e não é uma obra isolada, pensemos em quanta mitologia está presente também na *Medeia* de Lars Von Trier e na sua recriação crítica, *Dogville*. Essas obras pretendem fazer representações trágicas de Medeia e apontam para um final em que o ódio da estrangeira renasce realisticamente, como deve ser no mito, illogicamente, como força da natureza e do elemento feminino mítico, Erínia contra Eumênide.

Na dramaturgia brasileira, houve uma tendência para se criar textos metafóricos e foram escritos alguns textos dramáticos que apelavam para a personagem Medeia, como *Além do rio* (Agostinho OLAVO, 1957), que apresenta uma adaptação dessa personagem como heroína romântica.

A peça de Olavo é uma adaptação do enredo euripídiano que somente leva em conta a *traição de Jasão* e o caráter da personagem Medeia como *mulher traída e irada devido ao ciúme*, diluindo a preocupação principal de Eurípides – a oposição primordial homem x *pólis* – numa relação fatalista entre o oprimido (bom) e o opressor (mau), e apontando para uma ideia de *injustiça* baseada na vitimização da mulher, caráter que não é, definitivamente, o da Medeia euripídiana.

Uma outra *ressurreição*, positivamente realizada, foi a apresentação de *Gota d'água* (2008) no teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. O caráter de Medeia está representado em Joana pela sua ira contra a atitude de Jasão e contra a expulsão dela própria e dos seus filhos da comunidade, imposta por Creonte, e também pela sua ligação com entidades religiosas, o que leva Creonte a atribuir-lhe poderes mágicos e a temê-la por isso. O conflito instinto X razão, entretanto, não fica limitado aos caracteres homem traidor X mulher traída, uma vez que entra em cena um ter-

ceiro elemento, a ideologia burguesa de Creonte, também causadora do desfecho trágico.

Dessa forma, o que pairava como o direito dos homens na Medeia de Eurípidés é metamorfoseado em ideologia burguesa em *Gota d'água*, dramaticamente apresentada por uma encenação épica-brechtiana no momento em que Jasão senta na cadeira de Creonte para ser doutrinado por ele<sup>70</sup>. Em contrapartida, Creonte, a figura do burguês, e o próprio Jasão fazem o papel dos bodes expiatórios – ao gosto do público – para que o assassinato das crianças não cause repulsa e revolta. Caso contrário, a distância do pensamento moderno em relação aos rituais antigos, seria motivo para um julgamento ético, ainda que o ato de Joana se justificasse pela traição de Jasão.

Na peça de Eurípidés, o coro de mulheres se encarrega de ressaltar durante todo o tempo que Medeia estava revoltada pela traição de Jasão, a quem ajudara a conquistar o poder perene dos reis conferido pelo velocino, ademais um objeto sagrado, concebido pelo próprio Zeus. Jasão traíra um compromisso *sagrado* com Medeia e ofendera o seu *guénos*. Medeia, então, como sacerdotisa do Sol, apresenta-se como a cumpridora de uma justiça e uma vontade divinas. Medeia, para o público grego, já representava um retrocesso a uma idade de trevas, na qual não era a lei humana que condenava crimes de sangue.

Para o público brasileiro do século XXI, entretanto, a justiça divina ou a perenidade do poder dos reis nada significam. Os elementos mitológicos, essenciais para a compreensão da tragédia no século V, devem ser substituídos, modernamente, por elementos correspondentes, no enredo, que não desfigurem o caráter original da trama. Elementos como o banimento de Medeia, imposto por Creonte, devem ter seu correspondente para a sociedade que assiste o espetáculo hoje, não mais com o peso atribuído à impossibilidade – eminentemente *política* – de se viver fora da *pólis*, mas com o peso da injustiça social, elemento bastante perceptível pelo cidadão da metrópole moderna. O que fica patente na peça, portanto, é que o ato de Joana representa simbolicamente a luta dela contra o poder de Creonte e não é somente o crime de uma personagem vingativa por natureza, pela sua natureza mítica. Nesse

---

<sup>70</sup> Embora não seja cabível falar de intenções autorais, a não ser das explícitas, é possível associar Creonte com a figura mítica do Centauro, o educador de Jasão. Apesar do caráter bondoso atribuído por Pasolini a este ser mitológico, os centauros eram muitas vezes criaturas maléficas.

sentido, é o tratamento épico do enredo que causa o efeito trágico, desviando os olhares do significado superficial do ato para uma simbologia da luta contra o poder.

Quando escreveram *Gota d'água*, Chico Buarque e Paulo Pontes encontraram mais próximo deles, nos rituais da umbanda, o material mítico de que necessitavam para a sua metamorfose de Medeia em Joana. Esta, num transe, anuncia a morte dos filhos e a vingança:

JOANA  
 Me mato, mato e me vingo,  
 me vingo, me mato e mato  
 (Joana está caída no chão)  
 CORINA  
 Me ajuda aqui co'a coitada  
 (QUATRO VIZINHAS CARREGAM JOANA PRO FUNDO, ENQUANTO CORINA VAI DANDO UM PASSE DE UMBANDA E CANTANDO)

Nesse ponto, a título de comparação, cabe caracterizar os dois textos dramáticos brasileiros como formas de representação moderna da tragédia que não processam uma mimesis crítica substitutiva dos conteúdos míticos originários pelos mitos modernos. Em *Gota d'água*, o que prepondera é o temperamento iracundo de Joana/Medeia, uma metáfora da revolta apontada como estratégia política contra a exploração econômica do modelo capitalista da ditadura militar – situação política brasileira da época –, associando os personagens principais aos oprimidos e opressores da sociedade. A traição de Jasão é abordada como elemento detonador da reação de Joana contra um personagem caracterizado como um vilão romântico, devidamente identificado pelo público como *antipático* por ambicionar fama, dinheiro, prestígio. Opondo-se a esse caráter negativo está Joana, *simpática* devido à sua condição de oprimida, uma vez que a peça se volta para um público da classe média brasileira cujo fator identificatório e coesivo era a condição de *oprimido*.

Contrariamente, no filme de Pasolini havia necessidade de se trazer para o enredo uma ação que desencadeasse a vingança de Medeia, mas não contra *opressores* metaforicamente representados, e sim contra um personagem cujo caráter era do *herói* ambicioso e materialista: o caráter do herói moderno, exageradamente humano.

Embora o Jasão de Chico Buarque e Paulo Pontes não tenha de início um caráter ruim, mas que se torna mau pela convivência com Creonte e com a perspectiva falsa de que usufruiria os dividendos trazidos pela indústria fonográfica, e que Joana também não seja um caráter marcadamente bom, a apresentação deles para o público por meio dos atributos de simpatia e antipatia atenua o peso trágico-político do enredo.

No texto *Além do rio*, de Agostinho Olavo, a oposição representada é entre negros e brancos. Olavo considera-se autor de *teatro negro*, sendo que não há uma delimitação que justifique a magia da personagem feminina como *magia de negros*, uma vez que o candomblé, modernamente, também é religião de pessoas *brancas*. O que essa representação encerra, afinal, na sua base acrítica, é uma possibilidade de resolução dos conflitos, desde que seja aplicada a eles uma espécie de *justiça* que o senso comum constrói segundo o paradigma romântico de *simpatia/antipatia*. Pode-se concluir também que o texto de Olavo, embora com graus muito diferentes de articulação com as problemáticas sociais a que visa questionar, prima por encontrar formas verossímeis de apresentar seu conteúdo, quando, conforme afirma KITTO (1972), a inverossimilhança com que Eurípides constrói o enredo de *Medeia* permite que irrompa a violência absurda e o trágico.

Após essa breve análise das economias dramáticas dos dois textos brasileiros, considerados, no contexto desta tese, como identificados com as tentativas de adaptação que conduzem às representações romanescas modernas, pode-se passar a apontar que elementos estão presentes no texto euripídiano e que serão objeto da mimesis crítica pasoliniana. Para identificar esses elementos, nos valeremos da análise feita por KITTO (idem). Segundo esse autor,

A tragédia de um herói como Ájax é o fato de uma tal força ser anulada por uma tal fraqueza; de Medeia, que um tal caráter sequer exista. [...] Mas o ponto principal da tragédia de Medeia não é o fato de que o *thymós* poder ser mais forte do que *boulémata*, a paixão mais forte do que a razão, podendo assim constituir um agente mais destrutivo. Mas destrutivo para quem? Destrutivo para as crianças, Gláucia, Creonte, Jasão e para a paz de Medeia – mas não para a sua vida; em resumo, destrutivo para a sociedade em sentido amplo. (KITTO, 1972, p. 21).

Para Pasolini, o que deve ser apropriado do texto euripídiano e mimetizado não são as consequências da maior força da paixão em relação à razão, pois este é o ponto de vista da conservação da *pólis*, apesar dos seus conflitos. O que Pasolini expressa é justamente o que essa preservação implica em infelicidade e angústia para o homem. Eurípides prioriza a *pólis*, enquanto Pasolini prioriza o homem.

Ainda segundo Kitto, a *diké*, a ordem natural, desempenha papel reduzido no pensamento de Eurípides, que apresenta as paixões ou loucuras como sendo uma fonte constante de miséria para a humanidade. Afirma KITTO (op. cit, p. 24):

[...] a *diké*, a ordem natural é desafiada na tragédia clássica de Sófocles, e deverá sempre se afirmar de forma natural, por isso toda a ação – as pessoas e o que fazem – deve parecer natural. Mas a *diké* desempenha papel reduzido no pensamento de Eurípides, que apresenta as paixões ou loucuras como sendo uma fonte constante de miséria e esboça logicamente personagens extremas e faz enredos esquemáticos. Enquanto Sófocles concebe suas tragédias segundo um universo ordenado, Eurípides retrata paixões, instintos cegos, loucuras.

Esse é o material que Pasolini foi buscar em Eurípides, a desrazão, o incontável, pois isso aponta para forças míticas presentes no interior do homem, forças que desencadeiam a violência como forma de comportamento e levam às atitudes e aos acontecimentos trágicos.

Prossegue KITTO (op. cit., p. 25-26):

[...] a menos que vejamos Medeia como vítima trágica de si mesma, tentaremos simpatizar com ela e perderemos tempo a arquitetar emoções acerca das pobres crianças. [...] Eurípides nos apresenta sua concepção trágica de que as paixões e a ausência de razão às quais a humanidade está sujeita são o seu maior flagelo; a situação não é senão o cenário para irromper o absurdo. Eurípides não busca que a situação seja esclarecedora, mas que a sua paixão deva ser, por mais extrema que seja a sua forma, fundamental e familiar. Se Medeia é, nesse sentido, verdadeira, não objetaremos que não é verossímil.

O ponto mais importante dessa citação de Kitto, para associarmos elementos euripidianos e pasolinianos, é a questão da simpatia e das emoções. Pasolini exagera o caráter heróico trágico de Medeia, evitando dessa forma a queda na forma romanesca, que aponta para a conciliação e a conseqüente destruição do caráter trágico de personagens e ações. Na segunda parte da citação encontram-se o absurdo e a inverossimilhança, fatores que no filme de Pasolini causam a impossibilidade de simpatia por Medeia, por Jasão ou pelas crianças. Para o homem moderno, espectador de cinema, o inverossímil é que Medeia, afinal, não seja punida pela lei dos homens ou eticamente condenada, o que constitui matéria bruta para a mimesis crítica pasoliniana, que é não literal. Contrariamente se dá em relação ao conteúdo das duas peças brasileiras acima brevemente comentadas, se bem que considerando as diferenças quanto aos enredos.

A propósito, cabe citar Lessing (no seu *Laocoonte*, 1998), a fim de caracterizar que essa preocupação de não confundir os gêneros tragédia e romance já deveria estar presente em Aristóteles:

Aristóteles afirma que Agatón inventou todo o enredo. Agatón não o teria feito, a não ser que estivesse escrevendo drama de tipo essencialmente romântico, dependente da surpresa e da novidade, e que não pretendesse dizer nada de muito importante.

Também constitui terreno fértil para a caracterização da personagem buscada por Pasolini a ausência de *hamartia*<sup>71</sup>, cuja presença retiraria o caráter proposital das ações da Medeia, no filme, como a mulher que age impulsionada pela paixão. Embora conhecendo a razão que a condenará, ela a despreza, pois lhe atribui menos im-

---

<sup>71</sup> Na *Poética* de Aristóteles, a *hamartía* aparece como falta, erro, em diversos lugares (60 b 15 & 18; 54 b 34; 53 a 10; 53 a 16). Segundo VERNANT (2005, p. 22): [...] a culpabilidade trágica se estabelece entre a antiga concepção religiosa de erro-polução, de *hamartía*, doença do espírito, delírio enviado pelos deuses que necessariamente engendra o crime, e a concepção nova em que o culpado, *hamartón*, e sobretudo *adikôn*, é definido como aquele que, sem ser coagido, deliberadamente decidiu cometer um delito.

portância do que à “justiça cara a deus”. A definição deste caráter e da impossibilidade de uma definição aristotélica de Medeia está também em KITTO (op. cit., p. 20):

Medeia é uma figura trágica, mas vimos que não se trata de uma heroína trágica aristotélica, na verdade, está possessa de uma *natureza* trágica apaixonada, absolutamente incontrolável tanto no amor quanto no ódio, o que a torna dramática, mas não é *hamartía*: é a mulher por inteiro. [Medeia] é trágica à medida que as suas paixões são mais fortes que a sua razão. [...] no entanto, não é uma heroína trágica, tal como temos compreendido o termo até agora. É demasiado extrema, demasiado simples. *Não há aqui o estudo de um caráter*, [...] porquanto a caracterização está, de qualquer modo, concentrada na paixão dominadora e a situação é manejada de forma a *estimular ao máximo este fato*. (Grifos meus)

Pasolini não se preocupa em explicar a personagem de Medeia, seu comportamento ambíguo, mas em expressar *esteticamente* as possibilidades apenas entrevistas no texto de Eurípides. Segundo Kitto, o que é essencial na tragédia de Eurípides é que sempre vemos Medeia da mesma forma, ou seja, ela não é caracterizada como o típico herói aristotélico, que teria uma natureza como a nossa, mas tendendo para o bem, e que depois arruina-se por alguma *hamartía*.

A análise que Kitto nos apresenta acerca do caráter do Jasão euripídiano é propícia para nos indicar o quanto esse personagem continha na sua origem a matéria bruta buscada por Pasolini para alcançar seus objetivos: “é impossível encontrar nele algo que não seja mesquinho; não porque Eurípides esteja satirizando alguém por meio dele, [...] mas pela mesma razão, seja ela qual for, que faz da sua Medeia uma personagem tão extrema” (KITTO, op. cit., p. 14).

Pasolini ressalta o indicado por KITTO (op. cit., p.14): o fato de Medeia nunca ser diferente do que ela realmente sempre foi constitui parte essencial dessa tragédia e isso pode ser verificado no texto euripídiano. De fato, quando se inicia a ação, Eurípides já atribui o comportamento enraivecido de Medeia à traição de Jasão, ou seja, Eurípides caracteriza Medeia segundo o seu temperamento, objetivamente representado na peça, tocando apenas *en passant* na sua condição de estrangeira, provavelmente devido à naturalidade com que se viam estrangeiros como bárbaros: a condição de estrangeira de Medeia já trazia em si as consequências trágicas inerentes.

Na segunda parte do filme, quando, por algumas cenas, passa-se a seguir a tragédia de Eurípides, também fica explícito que o comportamento de Medeia se deve à traição de Jasão. Podemos dizer, então, que a Medeia de Eurípides sempre foi grega, porque o conflito que ela encerra é um conflito representado a partir de uma “análise consciente da experiência”, conforme Kitto. Nesse ponto Pasolini preenche também uma lacuna deixada aberta por Eurípides: a Medeia de Eurípides age im-

pulsionada pelo seu temperamento, que sempre foi irascível. A Medeia de Pasolini age – e isso fica bem claro pela introdução do signo da música bárbara e dos soldados na visão do sacrifício de Gláucia – por uma “justiça cara a deus” e para vingar-se “dos inimigos”. A preparação do sacrifício de Gláucia apresenta várias semelhanças com o sacrifício do jovem no país de Medeia: a música bárbara, o *visus* de Medeia, os soldados, as mulheres pintando as escadas.

Pasolini associa forma e conteúdo, pois traz para sua Medeia o mito – as cenas do país de Medeia e a narrativa épica do Centauro – e a magia como signos e presença no enredo da instância irracional do homem que ele pretende mimetizar como conflito. O sacrifício de Gláucia, então, não é uma mera vingança contra uma atitude eticamente errada de Jasão, do ponto de vista da *diké*, mas uma questão de origem, da origem de Medeia sacerdotisa e controladora das forças da natureza. Segundo Junito Brandão, “Medeia não é apenas a esposa sanguinária e vingativa, mas uma figura que personifica as forças cegas e irracionais da natureza” (BRANDÃO, 1984, p. 70).

Na *Medeia* de Pasolini, o discurso do Centauro, o sacrifício humano, o roubo do velocino de ouro e a viagem de Jasão e Medeia preenchem essa lacuna deixada por Eurípides: o caráter de Medeia como algo que tem raízes na dimensão mágica do ser humano. Ou seja, Pasolini *substitui* o que em Eurípides é apenas “temperamento” por um fenômeno ligado à natureza que a razão não suprimiu totalmente, que é o método e o objetivo da mimesis dialética pasoliniana. Não à toa Pasolini faz Medeia afirmar aos descrentes argonautas: “você não procuraram o centro”.

No terceiro diálogo entre o Centauro e Jasão, o primeiro ensina que o significado do mito e dos rituais “para o homem antigo são experiências concretas que o compreendem até em seu existir corporal e cotidiano” (Pasolini, 2002, p. 110).

Em seguida, o Centauro diz a Jasão que ele deverá ir até o tio dele, Pélias, para recuperar seu reino e que para isso o tio imporá a ele “uma empresa heróica”: recuperar o velocino de ouro (PASOLINI, 2002, p. 120). Segundo Canevacci, a recuperação do velocino é a exemplificação de uma racionalidade predatória em relação ao objetivo que reduz o sagrado a fato positivo (CANEVACCI, p. 185).

Prossegue o Centauro: “para isso você terá de ir a um país distante, além-mar, onde você vivenciará um mundo que está longe do uso da nossa divina razão. O que ela, infelizmente, não pode prever são os erros a que conduzirá você. E quem sabe quantos serão.” Finalmente, a personagem diz para Jasão que aquilo que o

homem entendeu quando viu a semente que perde sua forma sob a terra para depois renascer foi a lição definitiva: a ressurreição. Para Jasão adulto, entretanto, esse renascimento dos grãos é vazio de sentido, prossegue o Centauro, “como uma lembrança distante que não te diz mais respeito. Com efeito: não há deus algum”. (PASOLINI, 2002, p. 111).

Imediatamente depois dessa fala do Centauro, há um corte para a imagem de duas cabras pastando, já no país de Medeia. O papel da montagem para Pasolini fica ainda mais claro nesse momento. Esse contraste entre as imagens do Centauro falando para Jasão e as imagens realistas, em plano-sequência, do país de Medeia é o signo fílmico criado por Pasolini para apresentar o conflito trágico que oporá Medeia e Jasão. Pasolini denuncia, de imediato, que nós, espectadores modernos, não alcançaremos a dimensão mítica contida na personagem Medeia: nós somos Jasão.

Essa identificação espectador / Jasão só pode ser alcançada se os signos postos em ação no texto fílmico se sobrepuserem aos signos *esperados* pelo espectador. As imagens projetadas do país de Medeia são desconcertantes para o espectador, talvez por serem realistas demais. A imitação da vida imposta pelo cinema sonoro não pode ser vista nestas imagens de Pasolini porque o que está representado nelas é a vida de uma sociedade mítica. Mais uma vez pode-se fazer referência às palavras dirigidas do Centauro, quando ele menciona para Jasão o país onde este encontrará o velocino de ouro: “lá você encontrará uma vida muito realista, porque não há nada como os míticos, para serem realistas, e não há nada como os realistas para serem míticos” (PASOLINI, 2002, p. 120). As imagens desse país, projetadas na tela pelo filme de Pasolini, apenas confirmam as palavras do Centauro.

O discurso do Centauro Quiron, o educador do Jasão argonauta, no início do filme, consagra o herói mitológico, narrando os mitos da criação do mundo, um discurso épico sobre deuses e monstros. Neste ponto do enredo, em que Jasão ainda é criança, o texto das *Visões...* é bastante lírico, confundindo o ponto de vista da criança com a narrativa ingênua do Centauro. Também é descritivo, ao mesmo tempo em que narrativo, ambientado em um cenário ingênuo, bucólico, elemento visual que faz parte do texto das *Visões...*, aparentemente para provocar no leitor a criação de imagens mentais das cenas que não serão mostradas na tela. O Centauro se deixa embriagar pelo vinho e, numa passagem do enredo, pergunta para Jasão se este o está achando “muito poético”.

Posteriormente, os ensinamentos do Centauro são dirigidos a um herói não mais épico, uma vez que o Centauro, ao final da sequência, assume definitivamente sua forma apenas humana de Novo Centauro:

Como se fosse *visto pelos olhos de Jasão*, o Centauro é cada vez mais prosaico e normal: e cada vez mais cultivado e inteligente. Ele prossegue com as suas lições de história da religião, continuando a racionalizá-las e a desmistificá-las. Jasão escuta, de forma alguma admirado ou indignado, mas naturalmente inclinado a tudo isso<sup>72</sup>. (PASOLINI, 2002, p. 40)

Tanto assim que, após o primeiro discurso do Centauro, no qual Jasão é “iniciado” para que possa empreender em condições vantajosas a sua viagem de iniciação à Cólquida, ele inicia Jasão nos conhecimentos necessários a um herói trágico moderno e lhe ensina que o homem não está mais imerso na natureza, mas sim que a representa. O país de Medeia, por sua vez, não separa natureza e misticismo, que o Centauro separa em seu primeiro discurso.

O Centauro não existe no texto euripídiano. A introdução dele, por Pasolini, na trama do filme, desvia intencional e poeticamente o conflito para outro signo original, pasoliniano, do qual advêm novos sentidos, explicitando o conflito – trágico – entre um passado mítico e a civilização política, que Eurípides mantém nas entrelinhas. O Centauro representa o imaginário mítico que persiste na *polis* e que aparece claramente quando Creonte alude ao medo que lhe causa a fama de feiticeira que acompanha Medeia. O Centauro pasoliniano dá materialidade corpórea à noção de trágico que o filme contém, segundo o conflito entre natureza e cultura, causa e consequência da ambiguidade que se revela na dupla imagem centáurica que inicia a terceira parte do filme.

Se nas *Visões ...* pode-se identificar o personagem Centauro com o Quiron da mitologia, o mais justo dos centauros, isto se deve à cena (citada acima) em que Aeson lhe confia o filho. Na versão filmada ele perde seu nome próprio e passa simplesmente a ser o personagem Centauro, híbrido de homem e cavalo e que possui também a duplicidade de imagem: Centauro e homem.

Tais elementos, presentes separadamente em cada um dos três textos, e que constantemente dialogam entre si, criam uma unidade lógica que torna produtivo pensar-se a *Medeia* pasoliniana como trilogia. Esse conjunto lógico constitui um ma-

---

<sup>72</sup> Comme vu par les yeux de Jason, le Centaure est de plus en plus prosaïque et normal : et de plus en plus cultivé et intelligent. Il poursuit ses leçons d'histoire de la religion, en continuant de les rationaliser et de les démythifier. Jason écoute, aucunement étonné ni indigné, mais naturellement enclin à tout cela.

terial riquíssimo para o estudo das relações entre literatura e cinema e das relações entre o texto trágico de Eurípides e a atualização mimética dos seus sentidos. O personagem Centauro ocupa um lugar privilegiado nessa estrutura dialógica.

O Centauro que aparece na versão fílmica da *Medeia* pasoliniana não tem um nome mitológico, o que aumenta ainda mais seu simbolismo. Dessa forma, a presença central dele nos dois momentos iniciais da primeira e da terceira partes do filme causa seu efeito por duas vertentes: primeiramente a própria imagem do Centauro, ser mítico, inexistente, somente possível de aparecer numa representação artística, um *ser* estético, carregado de simbolismo. Esse efeito também se realiza mimeticamente pela apresentação do Centauro na tela, nas primeiras cenas da versão filmada: o tom historiográfico, didático, informativo, de início, e depois filosófico, conclusivo.

O Centauro conduz, nos três textos que compõem a trilogia pasoliniana sobre *Medeia*, os dois conjuntos de signos que se complementam, como uma oposição sem resultado, sem vitória de uns sobre os outros: os signos mitológicos e da natureza; os signos da razão e da modernidade; os signos épicos e os trágicos. Signo mitológico do instinto e da razão, do homem e do animal, o personagem Centauro é a mimesis atualizadora do mito. O seu encontro com a mimesis atualizada da mulher *Medeia* é a síntese buscada por Pasolini para expressar o trágico que permanece na modernidade.

O enredo de *Medeia* contém uma ideia de presença do estrangeiro que não pode, evidentemente, ser retirada das recriações dessa tragédia, quaisquer que sejam elas. A percepção atual do mito do estrangeiro, sua diferença em relação à forma como a personagem *Medeia* é constituída na tragédia de Eurípides e na viagem dos Argonautas à Cólquida, e as suas possibilidades ficcionais estão presentes em uma infinidade de obras.

Pasolini vai buscar na *Medeia* de Eurípides os signos da estrangeiridade e os encontra no choque entre a magia sacrificial de *Medeia* e a lógica regrada dos coríntios:

[MEDEIA para o coro]:  
 Melhor seria estar três vezes em combates,  
 Com escudo e tudo, que parir uma só vez!  
 Mas uma só linguagem não é adequada  
 a vós e a mim. Aqui tendes cidadania,  
 o lar paterno e mais doçuras desta vida,  
 e a convivência com os amigos. Estou só,  
 proscrita, vítima dos ultrajes de um marido  
 que, como presa, me arrastou a terra estranha,

sem mãe e sem irmãos, sem um parente só  
 que recebesse a âncora por mim lançada  
 na ânsia de me proteger da tempestade.  
 [...]
 se, todavia, vê lesados os direitos  
 do leito conjugal, ela se torna, então,  
 de todas as criaturas a mais sanguinária!  
 [CORIFEU]:  
 Eu te obedecerei, Medeia; punirás  
 o teu marido justamente. Não estranho  
 o pranto que derramas por teu infortúnio.

Para efeito, especificamente, desta análise do caráter de Medeia do ponto de vista da *diké*<sup>73</sup>, serão considerados, além do filme de Pasolini, dois filmes de Lars Von Trier: a *Medeia* (produzido para a televisão italiana em 1988) e *Dogville* (2003).

No filme de Pasolini, por exemplo, existem como que três países: o país do Centauro, o país de Medeia e o país de Jasão, Corinto, que seria o país da razão, mas que para Pasolini é o país do conflito entre razão e sentimento, razão e intuição, tanto que as primeiras cenas em Corinto colocam nesse país a figura dupla do Centauro. Jasão chega como estrangeiro ao país de Medeia, mas chega como emissário de uma cultura dominante e expansionista, chega para realizar uma tarefa iluminista, como define Canevacci em *Antropologia da comunicação visual*.

Varia então a forma como o estrangeiro é tratado. Se, para Eurípides, Medeia era bárbara, e ele representa isso pela postura de Creonte diante da estrangeira, entre temerosa e odiosa, para os dois diretores modernos Medeia é antes um signo de uma diferença impossível de ser vencida e sua condição de estrangeira é até mesmo o elemento conflituoso que se torna o *leitmotiv* dos enredos de Lars Von Trier e Pasolini.

A Medeia de Eurípides é grega até o momento em que irrompe seu temperamento; a Medeia de Pasolini é sempre bárbara, embora se desconhecendo – “uma ânfora cheia de conhecimento que não me pertence” –, mas a origem não se perde: “ainda sou a mesma”.

As personagens de Van Trier – Medeia e a Grace, de *Dogville* – dialogam entre si, pois ambas se baseiam, esteticamente, em um distanciamento com o público, de modo a criar uma ilusão que proporcione uma percepção *natural* do que é impossível de ser *natural* no cinema, ou seja, os mitos que ele encerra na sua narrativa, uma vez que *algo* deve ser dado, *a priori*, à articulação do enredo que não esteja

---

<sup>73</sup> Na tragédia grega todo herói é tomado pela *hybris* em face do equilíbrio realizado pela cidade. No caso dos filmes abordados, encontram-se o mito da justiça norte-americana (*Dogville*) e o mito grego da justiça e da ordem opostos à ação dos heróis, ou seja, *diké* oposta a *hybris*.

visualmente presente na tela<sup>74</sup>. Essa é a forma mítica que se apresenta nessas duas obras de Lars Von Trier, ao abordarem a temática da estrangeira em fuga, perseguida por um crime cometido em sua terra e acolhida por um outro povo que ela, afinal, por vingança e valendo-se de poderes ligados à sua origem, extingue pelo fogo, aniquilando uma cidade e uma linhagem.

Vale lembrar que o filme *Medeia* de Van Trier aproxima-se, inicialmente, mais do texto euripídico do que a *Medeia* de Pasolini. Na sua *Medeia*, Van Trier é mais racional, como Eurípides, ao localizar o conflito no coração do homem e não no mito. Sendo impossível conhecer o caminho que o cineasta dinamarquês intelectualmente trilhou para alcançar *Dogville*, é possível, porém, a partir da mitologia que envolve o cenário da cidade, os personagens e o cenário, formar um conhecimento acerca do modo como as mitologias antigas e modernas se encontram, são mimetizadas e compreendidas, uma vez que não se trata de uma adaptação. A cena do 4 de julho, entre Grace e Thomas, no banco da praça de *Dogville*, é o embate entre razão e sentimento: é como os dois Jasões, o de Lars Von Trier e o de Pasolini, vivendo de forma angustiada o embate entre sentimentos incontrolláveis e desconhecidos e o desejo racional do poder. Seria necessário um Centauro mítico que anunciasse para Thomas: “contra todos os seus cálculos, você ama Medeia”, embora isso não fosse suficiente para evitar a *tragédia*. Medeia e sua correspondente Grace são, nos três filmes, mais poderosas do que Jasão ou Creonte ou Thomas pai e Thomas filho, e isso causa a sua perdição.

Lars Von Trier, como Eurípides, também não expõe claramente os detalhes da fuga de Grace, e inicia a sua narrativa já com a fugitiva – perseguida pelo pai por faltas cometidas por ela no seu país de origem e pela recusa dos poderes paternos – acolhida como estrangeira na terra do homem que a protege e que depois a explora e trai. Von Trier também se aproxima mais de Eurípides, afastando-se de Pasolini, ao destacar o papel de Egeu (no seu *Medeia*). Sendo então o cinema arte visual, o que, imagetivamente, contribui para essa ilusão?

O que é mimetizado, de forma crítica, nos filmes *Dogville* e no seu prosseguimento, *Manderlay* (2005), é o moderno mito da democracia – uma *ordem natural*,

---

<sup>74</sup> Essa estratégia dos elementos invisíveis, mas postos *a priori* como presença no enredo, é evidente na trilogia *Medeia*, de Pasolini: eles são os elementos líricos e épicos, ou seja, não-trágicos, presentes nas *Visões de Medeia*, mas propositalmente excluídos do roteiro final de *Medeia*.

uma mimesis da *diké* –, mimesis feita como contraponto a uma condição do estrangeiro mal aceito. Compreende-se como *estrangeiro* qualquer ser humano ou qualquer ideia que seja diferente do paradigma explicitado na forma do mito da democracia e da ética. Em ambos os filmes, o conflito é inconciliável e representável apenas pela entrada em cena de mitos ancestrais, explicitamente apontados por Lars Von Trier em *Manderlay* e implicitamente em *Dogville*.

No filme *Manderlay*, ao racionalismo de Grace, o pai dela opõe um mito da sexualidade feminina, segundo o qual a mulher, embora se expressasse através de um discurso assexuado, busca uma forma selvagem romântica de sexualidade, em que ela se imagina perseguida por homens selvagens empunhando tochas acesas, o que corresponde à última cena do filme. O conflito, então, deixa de ser entre razão e sentimento, como aponta Pasolini, e passa a ser entre civilização e barbárie. Em *Dogville*, Grace, posta pelo pai (oculto na escuridão de um automóvel) diante do dilema de reconhecer ou não a existência das diferenças entre ela e o povo de Dogville, conclui pela destruição da cidade e do povo, mortos todos, os filhos antes da mãe, e a cidade (“que não faria falta ao mundo”) é destruída pelo fogo, para o bem da humanidade<sup>75</sup>.

É o caráter mítico de Grace, no sentido aristotélico:

Caráter é o que revela certa decisão ou, em caso de dúvida, o fim preferido ou evitado; por isso não têm caráter os discursos do indivíduo em que, de qualquer modo, se não revele o fim para que tende ou o qual revele. Pensamento é aquilo em que a pessoa demonstra que algo é ou não é, ou enuncia uma sentença geral. (ARISTÓTELES, 1984, p. 247; [1430 b 12]).

Nesse sentido, o caráter de Grace é formado por suas ações e dentro de uma racionalidade, mas além da neutralidade, que só está expressa na voz do narrador e nos títulos dos capítulos. Esta é a forma com que Lars Von Trier *naturaliza* a permanência do mito na modernidade.

Eurípides, ao retirar, como quer Junito Brandão na citação acima, o caráter mítico de Medeia, e ao atribuir-lhe um caráter humanamente iracundo, mudança que Pasolini recusa, leva o conflito para o domínio familiar, eliminando as oposições *logos* x mito. Essa diferença de atribuição de uma origem a Medeia fica patente nas releituras de Lars Von Trier e Pasolini: o primeiro, racional, fazendo uma interpretação literal da *Medeia* de Eurípides; o segundo mimetizando o conflito entre civilização mítica e *pólis*, a fim de resgatar o que de mítico persiste como falta no homem

---

<sup>75</sup> Ver, a respeito, a citação de KITTO (1990, p. 24) sobre a *diké*, na página 124 desta tese.

moderno. Nesse sentido pode-se falar de uma *mimetização* feita por Pasolini e de uma transposição literal feita por Lars Von Trier. E também se pode dizer que após realizar *Medeia* segundo Eurípides, o diretor dinamarquês realizou a sua mímesis do mito em *Dogville* e *Manderlay*.

## CONCLUSÃO

O objeto desta tese foi a reflexão sobre a criação artística, especificamente de certo tipo de cinema que pretende expressar fatos e materiais encontrados no cotidiano, mas também os recolhidos imaginária e arqueologicamente de um conjunto sistematizado de mitos. Este tipo de cinema, no seu ponto extremo, quer representar materiais mais e mais arcaicos – *mythos* –, embora, no decorrer da tese, se tenha constatado que o limite dessa possibilidade se expande ou se contrai, num processo semelhante ao da poesia, quando pretende expandir os sentidos dicionarizados das palavras.

Dizemos arqueologicamente, porque, desde tempos antigos, os que lidam com mitos não têm acesso direto às narrativas originárias, orais, de autoria coletiva e sem datação possível. Cabe desenterrar os pedaços aqui e ali, como fez Hesíodo. Esse método de constituição de um discurso mitológico é o que Pasolini apresenta pela voz e pela imagem do Centauro, na primeira parte de *Medeia*.

A abordagem da obra cinematográfica trágico-mítica de Pasolini esbarra de antemão numa dupla dificuldade. Tal obra se entrelaça de forma inseparável com a poesia do diretor italiano, o que abre um campo de estudo que nos pareceu amplo demais para o espaço de uma tese de doutoramento que pretendia abordar as relações entre cinema e tragédia. De qualquer forma, sempre que foi possível, se fez esse relacionamento, a fim de projetar para o futuro este estudo. O próprio Pasolini adverte sobre a relação entre os filmes e os poemas que eram escritos paralelamente com as filmagens. Na publicação citada exaustivamente nesta tese, *Medée* (PASOLINI, 2002), encontram-se os poemas escritos durante a filmagem. Num deles (*Prece sob encomenda*), escreve Pasolini:

Deus, e agora?  
 Para quem eu vou jogar os grãos por sobre meu ombro esquerdo?  
 Eu posso desmembrar um morto  
 E enterrar os pedaços nos campos?  
 Em sonho, os mortos me aparecem como mascarados ou ratos?  
 E depois, eu provo o terror de que o sol, talvez, um dia ou outro,  
 Não ressurgisse, ou que a erva cessa de brotar?  
 E que eu vivo nessa angústia incessante?<sup>76</sup> (PASOLINI, 2002, p. 132)

---

<sup>76</sup> *Prière sur commande*. Dieu, et maintenant?/À qui vais-je jeter les graines par-dessus mon épaule gauche ?/Puis-je démembrer un mort/et en enterrer les morceaux dans les champs ?/En rêve, les morts m'apparaissent-ils comme masques ou rats ?/Et puis, est-ce que j'éprouve la terreur que le soleil, peut-être, un jour ou l'autre./ ne ressurgisse pas, ou bien que l'herbe cesse de pousser ? (Grifo no original)

Sem *explicar* o sentido das imagens de *Medeia*, o poema trata da angústia de que fala Pasolini na *Lettera del traduttore*, texto também muito referido na tese, e faz preciosas referências ao importante monólogo do Centauro no início de *Medeia*. Principalmente, o poema toca numa contradição explorada por Pasolini, ou seja, a indefinição dos limites entre humanismo e arcaísmo, que percorre também o texto da tese, nunca resolvida, como não deveria ser, mas também nem sempre bem iluminada como seria pela introdução dos poemas. Por fim, o poema narra a experiência angustiosa do homem dessacralizado, mas ainda marcado pelo sagrado, tema caro a Pasolini, tanto em relação à ingenuidade quanto ao genocídio cultural.

A leitura dos poemas, e o seu relacionamento com a análise dos filmes, nunca com a intenção de explicar, abriria espaço para um estudo crítico da contradição que permeia toda a obra de Pasolini, percebida nesta comparação entre filmes e tragédias gregas. No âmbito desta tese, um texto argumentativo baseado em documentos escritos ou fílmicos, foi atingido o limite em relação a essas contradições. Cabe nesta Conclusão, apenas, apontar o que foi alcançado e as lacunas que persistiram, à espera de um estudo que, no cruzamento entre a obra fílmica pasoliniana e a sua poesia, encontre a expressão cinematográfica do mito moderno.

Nesta tese, o encontro do cinema trágico-mítico de Pasolini com o mito moderno foi buscado através do que se chamou de *grandes signos*. Houve necessidade disso, a partir da leitura da *Lettera del traduttore* e da definição que Pasolini aponta nesse documento de que sua busca, no tocante à tragédia grega, seria estabelecer uma conexão entre a incerteza em que vivia o homem antigo – ligada ao passado de sacrifícios e de vinganças sangrentas de crimes familiares – e a angústia do homem moderno, preso a uma sociedade racionalizada ao extremo, mas que assiste, aqui e ali, à eclosão do irracional.

Em linhas gerais, há um recurso inicial do diretor aos signos da ingenuidade – os cristãos primitivos, o dialeto, o sottoproletariado romano, a sociedade arcaica africana –, elementos que seriam o contraponto pretendido à racionalidade excessiva da sociedade ocidental moderna, sob o signo do consumismo exacerbado. Somente nesses ingênuos, resquícios de uma religiosidade primitiva perdida, estariam os signos trágicos apropriados para estabelecer a conexão entre religiosidade arcaica e a moderna razão.

Esse é o quadro delineado nos *Appunti...* Neste filme, a África seria o cenário ideal para a síntese projetada por Pasolini, em que caberiam a metamorfose das

Erínias, como fato positivo, e o materialismo moderno, fato negativo expressado pelo desenvolvimento baseado no consumismo. Existe entretanto uma lacuna sutil, expressa com clareza na segunda entrevista com os estudantes africanos, nos *Appunti...* quando Pasolini lhes pergunta se eles, saídos da sociedade africana para estudar na Europa, se sentem como Orestes, personagem que aprendeu, na sua viagem a Atenas, os princípios da democracia grega. As respostas dos estudantes se perdem numa questão acerca de qual mundo seria melhor – o africano ou o europeu – e do que haveria de bom e de ruim no mundo de origem. Nas entrelinhas, pode-se ler: o primitivo não deseja permanecer primitivo, o que aponta para a existência de um mito moderno que dê conta de novas relações humanas, de uma nova cultura.

Um único estudante afirma que o ideal seria que eles, ao voltarem para a África, promovessem a síntese entre o aprendizado da Europa e o pensamento mítico original. Pasolini instiga, então, a resposta que desejava ouvir, sobre o genocídio cultural provocado pelo consumismo e sobre a convivência entre o arcaico e o moderno:

[...] se o modo para não se deixar alienar pela civilização de consumo, ocidental, moderna, poderia ser buscado no fato de serem africanos, ou seja, de opor ao modo de conhecimento ocidental um ânimo original que faça com que aquilo que vocês aprendem não sejam noções consumistas mas pessoais, reais<sup>77</sup>.

Essa é a imagem de uma das contradições encontradas. A mudança ficcionalizada por Ésquilo nas *Eumênides* tem na realidade duas vertentes. Uma, positiva, é a democratização, o sufrágio, o tribunal humano. A contrapartida negativa a isso seria a dessacralização e a falta de freios para “os punhais dos assassinos”, assinalada até mesmo no texto esquiliano. Mas Pasolini acredita ser possível a convivência das duas formas mediante a intervenção de um discurso acerca das experiências reais pessoais e sociais, ou seja, *mythos*. As referências a esse discurso que associa de forma lírica razão e magia são várias. Citamos duas. A primeira, no segundo monólogo do Centauro, no filme *Medeia* (PASOLINI, 1969, p. 110):

[...] para o homem antigo, os mitos e os rituais são experiências concretas, que o cercam e o envolvem a todo o momento, inclusive na sua experiência corporal e cotidiana. Para ele, a realidade é uma unidade de tal forma perfeita que a emoção que ele experimenta diante, digamos, do silêncio de um céu de verão equivale inteira-

---

<sup>77</sup> [...] si el modo para no dejarse alienar por la civilización de consumo, occidental, moderna, podría también procurárselo el hecho de ser africanos, o sea, de oponer al modo de conocimiento occidental... un ánimo original... que hace que lo que vosotros aprendéis... no sean nociones consumistas sino personales, reales. (Esta citação foi retirada das legendas feitas para o filme *Appunti per un'Orestiade africana* feitas por um grupo de alunos do curso sobre o trágico ministrado na UERJ pela professora Carlinda Fragale, no ano de 2007.)

mente à experiência pessoal mais íntima de um homem moderno<sup>78</sup>. (PASOLINI, 2002, p. 110)

A segunda, o poema *Chá e maçãs*: “[...] processos e fatos vividos que não correspondem/ à nossa espera racional: e então luz elétrica, / asfalto, casas quadradas, etc. [...] / Que maravilhoso acontecimento, ainda assim, / a descoberta (enquanto é recente) de uma consciência/ racionalmente orientada” (PASOLINI, 2002, p. 150).

A última pergunta feita por Pasolini aos estudantes africanos fica sem resposta. Como não se alienar e ceder ao consumismo, sendo um africano na Europa, e usufruir do humanismo ocidental? Pasolini declara-se favorável ao progresso, mas opositor do desenvolvimento, embora reconheça, dialeticamente, que as mudanças no sentido do progresso sempre trarão consequências no sentido do desenvolvimento. A falta de resposta corresponde à trajetória que vai dos *Appunti...*, humanista e racional, e chega à desilusão de *Medeia*.

Pode-se afirmar, com toda a certeza, que Pasolini não pleiteava ingenuamente um retorno à sociedade arcaica, mas apenas uma presença do que nela existia de positivamente irracional, a fim de opor isso ao consumismo desenfreado. A representação dessa lacuna, instituída entre o humanismo positivo e o medo negativo do retorno do sacrifício, merece uma pesquisa mitológica na literatura e na poesia de Pasolini.

O filme *Comizi d'amore* é onde essa contradição é mais explícita. A Itália meridional é mostrada, ao mesmo tempo, como lugar da ingenuidade e lugar do preconceito contra o divórcio como fator de eclosão da violência contra as mulheres. Violência que culminará no episódio do massacre de Circeo, fato da *cronaca nera* romana, que suscitará a *Lettera luterana a Italo Calvino*, na qual Pasolini se aproxima da definição da síntese. Quando afirma que a mudança do capitalismo na direção do consumismo sem freios não muda apenas a economia, mas toda a sociedade, pois afeta todas as classes, proletários e burgueses, mas que essa mudança, pela sua violência, causa um desnível entre o que é vivido e o que é pensado. Tudo aquilo que é vivido, os fatos do cotidiano, e que está em desacordo com as regras daquela sociedade, é recalcado na forma de tabu, mas não deixa de ser objeto de desejos.

---

<sup>78</sup> [...] pour l'homme antique, les mythes et les rituels sont des expériences concrètes, qui l'entourent et l'englobent à tout moment, y compris dans son existence corporelle et quotidienne. Pour lui, la réalité est une unité tellement parfaite que l'émotion qu'il éprouve devant, mettons, le silence d'un ciel d'été équivaut en tout point à l'expérience intérieure la plus personnelle, la plus intime, d'un homme moderne,

Dessa forma, pode-se enxergar, por trás da camada literal do texto euripídico, um outro, que escapa à racionalidade. O cotidiano de Corinto, paradigma da *pólis*, rejeita o sacrifício e rejeita o filicídio, na forma da lei. O que permanece como tendendo ao sacrifício, o caráter arcaico de Medeia, ou o instinto parricida e incestuoso de Édipo, transmitido por herança, segundo o mito, a partir do momento em que é proibido por ser prejudicial à nova organização da *pólis*, passa ao estado de tabu, proibido, interdito, discurso reprimido. Uma vez trazido para a tela do cinema, expõe-se o recalçamento do mito, a que é necessário se proceder a fim de implantar a sociedade humanizada, materialista e democrática.

A fim de preencher a lacuna, deveria haver a representação no cinema desse mito – dessa ideologia moderna – em que racionalismo produtivo resultasse em conforto sem consumismo exagerado, em que o irracionalismo positivo arcaico resultasse em produção artística. Esse era o projeto de filmagem da *Oréstia africana*, ambientado na África de 1960, quando a maioria dos países africanos caminhava para a independência e a industrialização. Os *Appunti...* indicam o que seria a *Oréstia*, a sociedade perfeita, na qual o irracional estaria domado pela razão. Essa sociedade teria traços socialistas, embora *troppo poetica* para ser comparada com as experiências já em andamento no Leste da Europa.

Essa metamorfose cujas regras determinam a montagem dos planos-sequência dos *Appunti...* a fim de criar significados que manterão coerente a nova sociedade africana, tanto pode ser decifrada e exposta na obra de arte de forma jornalística, quanto pode ser objeto de uma crítica. No caso do cinema trágico-mítico de Pasolini essa crítica é exercida pela exposição do que está recalçado – a natureza de Medeia, feminina e arcaica; a culpa paterna que recai sobre Édipo sem apelação – resultando em uma obra de arte política, porque provoca uma reflexão sobre a *pólis*, ou seja, sobre o Estado moderno, que incita à formação de significados ainda não abrangidos pela mitologia moderna.

A outra contradição é quanto ao caos de onde o autor do cinema de poesia retiraria as imagens, jamais puras ou em estado bruto pois, no instante em que tal imagem é percebida e recolhida, agimos, colando sobre ela nosso pensamento, nossa ideologia, nosso conceito. O cinema de Pasolini também não atinge a imagem arcaica, onírica, a não ser pela imaginação. Pode-se mesmo dizer que essa metamorfose se expressa melhor por: imaginação sobre o mito / cinema de poesia.

As imagens insignificantes, imagens em plano-sequência, são imagens tomadas de diferentes ângulos, por diferentes observadores. É importante notar que, para Pasolini, não há matéria bruta. Essa reflexão, de que as imagens do caos nunca serão capturadas em estado de pureza, e que sempre serão objeto, de antemão, de uma ideologia, conduz a uma outra: afinal, pouco importaria esse estado de pureza das imagens, pois essas imagens primitivas, como as que Freud aponta no superego, seriam incompreensíveis e inapreensíveis. Somente quando verbalizadas ou *imaginadas* tais imagens passam a ser apreensíveis e então tornadas significativas para os fruidores da obra de arte.

Ao apropriar-se da imagem mítica ela já havia sucumbido ao *lógos*. Em relação à tragédia, este processo ocorreu e foi bem descrito por Proust. Nesse sentido, o cinema trágico-mítico de Pasolini, numa síntese com a contradição da teoria do cinema de poesia, apoia-se na imaginação do mito e nos indícios dele, apenas perceptíveis nos relatos da época registrados – Hesíodo – ou no corpo da tragédia, para criar sua ficção. Essas são as fontes do cinema de poesia. O cinema de Pasolini visa suas metas, a racionalidade da linguagem, a objetividade dos signos, mas seu olhar carregado de pensamento não elimina o que não é essencial para a meta, pois é esse material que irá constituir a síntese.

A poesia do cinema estaria então na forma de se imaginar e se ficcionalizar os resquícios perceptíveis do mito. E isso liga o cinema de poesia à atualidade, porque tais resquícios são perceptíveis em nós, modernos, nas nossas angústias, fúrias e ingenuidades, à disposição para serem significativamente montados num filme, como planos-sequência que são.

Expandindo a análise proustiana, a cegueira da ilusão de ótica é um momento apenas. Segue-se a aquisição do conhecimento e, concomitantemente ao vislumbre do caos no qual subsiste o tabu, *lógos* interfere, pois esta é a forma como se constituem os discursos, seja pelo caminho da ciência, seja pelo caminho da arte. O cinema de Pasolini conduz esse processo, essa síntese mediada por *lógos*, pelo caminho da poesia, de um cinema de poesia.

Sempre na trajetória que recua na explicação e no desvendamento vai-se esbarrar no tabu, numa proibição, pois este é incompreensível, é a fronteira do arcaico. Existe uma proibição quanto ao desvendamento do arcaico contido no tabu. É como se perguntássemos: o que é proibido? É o nunca visto, ou não seria proibido. Essa consciência da impossibilidade de se desvendar tudo, a consciência desse limite

para o conhecimento, só pode conduzir a uma arte cerebral. Não se trata então de expressar o que está em estado puro na essência do autor, mas de construir um discurso que seja lógico, pois constituído por palavras e por imagens sintaticamente organizadas, um discurso intencional e conscientemente elaborado num dado sentido.

O limite entre o irracional que se deseja e aquele indesejável está representado nas imagens tomadas pela câmara objetiva – realista – que enquadra realisticamente as imagens do sacrifício no país de Medeia. Tais imagens são suportáveis para nós, modernos, e ninguém na plateia condena Medeia nesse momento. Até mesmo as cenas amorosas entre Jocasta e Édipo são vistas naturalmente. Mas as imagens do massacre de Circeo, ou as da morte de Pasolini, são condenáveis. E as de Salò são insuportáveis. Não se trata apenas de graus de violência ou de irracionalidade que determinam essas diferentes reações do público, mas a forma como os mesmos signos, imagens por si insignificantes, são tornados significativos. O país de Medeia é um cenário arcaico; a história de Édipo já é por demais conhecida; Circeo e a morte de Pasolini estiveram na *cronaca nera*; Salò, além de seguir o esquema de Sade, associa submissão e Estado. A língua do autor prima, nesses casos, pela objetividade.

À parte isso, existe a definição de Pasolini quanto à objetividade do cinema, que, realmente, tem dois aspectos. Um deles é quanto a imagens objetivas, ou seja, tudo que aparece na tela existiu diante da câmara. Outro é a linguagem, a fábula, pois esta deve criar sentidos precisos e não ambíguos. É por isso que Pasolini elogia a objetividade e a operacionalidade da língua de Ésquilo, empenhada em alcançar o sentido pretendido, que o fim dos tempos arcaicos seria representado pela metamorfose das Erínias.

Cinema de poesia, portanto, nada tem a ver com cinema lírico, expressão de sentimentos cambiantes que expressam o íntimo do autor. Ainda quando é poético, o Centauro é muito objetivo naquilo que diz para Jasão – sua língua se dirige a um objeto – no que o acompanha a *língua* da câmara. Se somente os míticos são realistas e somente os realistas são míticos, nada como a língua do personagem para expressar a realidade mítica de Medeia, na segunda parte do filme. A língua de Édipo também está a serviço do seu destino de herdeiro dos Labdácidas, assim como a de Accattone, a serviço do seu destino de personagem da *borgata*. Esses dois personagens caminham para frente, como é o destino.

O cinema de poesia tentará a síntese, tentará criar o significado, mostrando que *lógos* não atende a todo o pensamento humano e que *mythos* dará conta do que não é objeto da lei. *Mythos* não impedirá que ecloda a parte irracional, herança dos tempos arcaicos, como a lei também não impede. A síntese é a história e o cinema de poesia pretende desalienar o homem no caminho da história, criando significados para os fatos, como numa montagem de planos-sequência, ou seja, criando mitos. Como esses mitos irão além do cotidiano dos fatos, escaparão à literalidade, serão como a poesia, buscando novos significados para as palavras, por isso cinema de poesia.

O cinema de prosa permanece no cotidiano, não faz as montagens, se perde nos reconhecimentos e no acaso, por isso foi conceitualmente chamado, nesta tese, de romanesco. Ele assume características que Fusillo aponta na passagem da tragédia clássica, já na época tardia de Eurípides, ao romance grego. O cinema trágico-mítico de Pasolini, embora resultante de uma preocupação social, não pretende eliminar os conflitos. Isso é tarefa – impossível – da ciência e não da arte.

São significativas as imagens de Édipo, em *Édipo Rei*, de Pasolini, tratando de eliminar do seu caminho tudo que pudesse ser mítico – o oráculo, a esfinge, a herança do pai – a fim de cumprir seu destino incestuoso. A dessacralização também é um signo muito caro a Pasolini. Tomado pela dúvida, que no filme de Pasolini assume grandes proporções, devido ao episódio que gera o vergonhoso epíteto de Filho da Fortuna, Édipo torna-se por demais racional e caminha, dessacralizado e descrente em direção à Pitonisa para que esta lhe diga a verdade. Édipo e Accattone se dessacralizam durante suas histórias filmadas. Perdem seus significados míticos, como o velocino de ouro, objeto mitológico que também perde o seu, longe da terra de origem. O velocino se torna apenas uma pele de carneiro, Édipo e Accattone se tornam apenas homens.

Como se pode ver, a conexão feita por Pasolini entre Antiguidade e modernidade se faz com um objetivo: criar obras de arte que expressem de forma poética a ação dos homens modernos, explicáveis no campo racional, mas somente se, juntamente com a razão, forem consideradas as forças irracionais que permanecem atuantes sob um aspecto de *forças desconhecidas*, quando, na verdade, são inseparáveis da síntese de mito e razão que é o homem moderno.

O que Pasolini critica no consumismo desenfreado é que toda a estrutura criada na sociedade destrói – ou, tragicamente, recalca – os significados míticos, pro-

duzindo sobre eles apenas estranhamento. Somente os significados construídos a partir das imagens do passado e tornados significantes, tornados operacionais, poderão produzir a síntese desejada.

Mesmo quando essa síntese se delineia inalcançável, num percurso que começa com os *Appunti...* e chega até *Medeia* e *Salò*, cabe buscar os significados do fracasso. Ainda que esses significados, ao invés de alcançarem a síntese desejada, alcancem a desesperança. A meta será sempre o significado do presente, até mesmo como recusa da nostalgia dos clássicos e de um estado perdido de pureza.

Quanto às fontes, foram privilegiados os textos teóricos abordando a forma de fazer cinema, escritos pelo próprio diretor. Estes fornecem material que foi julgado quase suficiente para se proceder à análise crítica pretendida na tese, mas enfraqueceu a presença como instrumentos de análise de outras disciplinas a que se lança mão no estudo das questões literárias. Essas disciplinas aparecem apenas pontualmente, como a antropologia de René Girard, para dar conta da noção de terror; a inevitável alusão ao conceito freudiano de superego, pois este permeia as próprias ideias de Pasolini acerca do cinema; e a citação de Adorno e Horkheimer que dialoga com a citação de Pasolini das *Lettere luterane*, feita no início do Capítulo 2. Essa constitui, talvez, a maior peculiaridade da tese e uma aventura por caminhos pouco trilhados.

Uma outra incursão por terrenos alheios ao cinema propriamente dito foi a citação da frase de Marcel Proust sobre a omissão que a tragédia grega faria das imagens que não contribuem diretamente para a sua meta, que se mostrou rica em imagens no momento da análise das obras fílmicas. Este parêntese na discussão específica sobre o cinema trágico merece uma explicação. O olho carregado de pensamento (*lógos*) impede que a tragédia enxergue o mito (imagens que não concorrem para a ação). O olho trágico recalca a imagem do mito e mostra um conflito humanizado (as imagens que podem tornar inteligível a meta). No palco grego não estão deuses estão homens representando deuses, deuses humanizados com quem os espectadores podem se identificar. Na fábula, por sua vez, o realismo do mito, o seu caráter de narrativa verdadeira, é sobreposto pelo pensamento, conhecedor da meta racional da tragédia, *lógos* sobrepondo-se a *mythos*. Esse trecho proustiano é ainda mais útil para a discussão desta tese, porque alude a mais um aspecto da contradição e síntese pasoliniana. Sendo um humanista, Pasolini pretende reunir numa

obra fílmica os elementos opostos no palco grego, homens sacralizados e deuses humanizados.

Também na comparação entre cinema pasoliniano e cinema neo-realista a frase de Proust é esclarecedora. O segundo visa sempre à esterilização do conflito, atribuindo a ele uma causa superestrutural, vencida sempre pelo herói. Particularmente no caso de *Accattone* e *Édipo Rei*, contrariando a visão proustiana, o signo é o homem e o seu destino inelutável e a ingenuidade dos dois heróis, cegos quanto à inevitável herança da culpa paterna. No caso de *Édipo*, salvo da morte e desconhecendo a verdade, ele caminha inocentemente sem saber que nada enxergava da verdade. *Accattone* encarna a alienação, falta-lhe o conhecimento das convenções sociais, tipicamente, como falta a todos os seus companheiros de *borgata*.

*Édipo* já chega humanizado no enredo da tragédia, rei, cidadão *político*. A *Pitonisa* é uma personagem do palco, tornada demasiadamente humana pelo uso da máscara. *Tirésias* é um eco do mito que se opõe ao poder despótico de *Édipo*. O coro realista, de que fala Pasolini, que anuncia para o herói a herança dos crimes cometidos pelo pai, não alude ao mito.

O cinema trágico-mítico de Pasolini, motivado pela convicção do autor de que o mito é realista e se apresenta na sociedade moderna na forma de angústia motivada pelo constante recalçamento do apelo mítico que sempre ameaça a aliança inevitável e absoluta com a razão que o homem é convocado a assumir ao se tornar adulto, provoca, mediante inúmeros recursos inerentes ao meio cinema, a formação de significados compreensíveis para o homem moderno dos mitos arcaicos que afloram na forma de medo de retorno ao arcaico, à sociedade do sacrifício.

Esse cinema recusa também as respostas românticas à angústia do homem moderno, pelo que estas contêm de aceitação da mitologia moderna como algo *natural* e imutável. Massimo Fusillo, em sua obra *Naissance du roman* (1989, p. 31) comenta a posição de Eurípides na cultura grega, apontando inicialmente a sua relação com o romance grego: “a obra de Eurípides, ponto nevrálgico da cultura ocidental, influenciou de maneira decisiva o romance grego”. Em seguida, descreve as características da tragédia euripídiana que indicariam uma tendência para o romance: “[...] esta forma de tragédia que reduz a distância entre o mito e a realidade, introduzindo no universo heróico elementos da vida cotidiana [...]”, para afinal concluir: “Não é, então, por acaso, se eles [a tragédia de Eurípides e o romance grego] têm

igualmente [como diferenciação em relação à tragédia clássica] a dimensão do cotidiano, a temática amorosa e o reino do acaso<sup>79</sup>”.

A dimensão do cotidiano é o que motiva o Jasão de *Gota d'água*, a mera ambição. Serve como identificação com o público moderno, como expressão compreensível de um enredo que, ademais, pode ser objeto das mais diversas formas adaptativas. O que se discutiu, entretanto, nesta tese, foram as características do cinema pasoliniano em seu diálogo com a tragédia. Uma discussão que envolveu em muitos momentos o cotidiano, mas em que este não superou a criação dos significados, ou seja, a manutenção da discussão no âmbito da possibilidade de expressão artística da tragédia hoje. Vale lembrar, a esse respeito, o que Naldini comenta a respeito da preocupação de Pasolini sobre a questão social ser o mais importante nas suas intenções de artista.

Esses traços distintivos, ao mesmo tempo em que apontam a peculiaridade do tratamento pasoliniano da tragédia, indicam também, de forma eficaz, a trivialidade da abordagem que concebe filmes que, a título de adaptação, realizam uma esterilização da força transformadora da tragédia, adaptando os personagens Medeia, ou Jasão ou Édipo aos temas românticos modernos. Prossegue Fusillo (idem, p. 32), apontando as características que, em *Helena*, *Iphigênia em Tauride* e *Orestes*, de Eurípides, foram consideradas romanescas: “[...] os personagens se consagram à busca narcísica de sua salvação individual [...], em um entrelaçamento de acasos imprevisíveis, que multiplicam efeitos de surpresa e cenas de reconhecimento”<sup>80</sup>.

Segundo Fusillo, como visto acima, a tragédia passa por modificações que desviam o foco das suas preocupações “do que mais importava”, como afirma Kitto (citado acima), que passou a ser preocupação da filosofia.

Essa angústia contém uma relação entre passado e presente – entre Antiguidade e sociedade moderna ocidental – pois Pasolini traça um paralelo entre dois momentos históricos, a formação conflituosa da *pólis* e o desenvolvimento do capitalismo na direção de um crescimento desenfreado do consumismo, fenômeno que o

---

<sup>79</sup> L'oeuvre d'Euripide, point névralgique de la culture occidentale, a influencé de façon décisive le roman grec : cette forme de tragédie, que réduit la distance entre mythe et la réalité en introduisant dans l'univers héroïque des éléments de la vie quotidienne, que donne un relief nouveau à l'émotion e au pathétique en analysant l'éros comme une expérience soustraite aux pouvoirs de la raison [...] Ce n'est donc pas un hasard s'ils ont également pour traits distinctifs la dimension du quotidien, la thématique amoureuse et le règne du hasard.

<sup>80</sup> [...] les personnages s'y consacrent à la recherche narcissique de leur salut individuel, [...] dans un enchevêtrement de hasards imprévisibles, qui multiplient effets de surprise et scènes de reconnaissance.

diretor italiano chama de genocídio. Trata-se, na verdade, afirma Pasolini, da destruição de culturas.

Ocasionalmente há, entretanto, em que essas imagens serão representadas no cinema *como se estivessem em estado bruto*, como na segunda parte do filme *Medeia*. Nesse caso, segundo a técnica do Discurso Indireto Livre Cinematográfico, o que se busca é colocar o espectador diante da língua da realidade, conceito pasoliniano segundo o qual o espectador lê a realidade no discurso porque o realizador do filme oculta-se por trás da técnica e se expressa segundo a linguagem do personagem. Tais imagens são tão naturalistas que o espectador praticamente ignora que elas são altamente elaboradas por uma linguagem cinematográfica ou seja, uma forma de levar ao leitor imagens que em algum momento do processo eram caóticas mas que foram tornadas significativas pelo diretor de cinema de poesia.

Por outro lado, no seu texto *Cinema de poesia*, o diretor italiano afirma que aquele que realiza um filme não busca as imagens significativas que constituirão o filme num rol limitado de imagens. Essas imagens serão encontradas pelo realizador num conjunto infinito e caótico. Infinito porque qualquer coisa pode ser imaginada. Caótico porque, como no superego, essas imagens, destituídas ainda de uma forma linguisticamente organizada, não são significativas.

Os três filmes selecionados para serem analisados nesta tese encontram, na tragédia grega, o rol de imagens. Tais imagens serão tanto mais significativas quanto estiverem recalcadas no texto da tragédia, uma vez que, representadas através de uma mimesis crítica – em oposição à mera adaptação – aparecerão agora na forma de imagem de cinema, tornadas significativas para o espectador. O filme trágico-mítico constitui uma síntese, na qual se encontram dialeticamente representados o medo do retorno ao terror arcaico representado através do sofrimento dos heróis Medeia, Édipo e do povo africano.

Tanto mais estiverem recalcadas as imagens oriundas da tragédia, tanto mais serão significativas, pois pretendendo representar o mito atual pela identificação deste com o mito arcaico, o recalçamento e a sua forma explicitarão o conflito criado pelo próprio recalçamento.

Trata-se da representação na obra de arte de fatos políticos, o que faz do cinema trágico-mítico pasoliniano um cinema engajado, que apresenta uma interpretação do mundo moderno segundo seus mitos e relaciona estes com os mitos arcaicos que a tragédia grega recalçou. A imagem que recobre a tese aqui apresen-

tada e que é o tema central da *Oréstia* e dos *Appunti...* é a da metamorfose das Erínias em Eumênides, que para Pasolini constitui um signo da síntese que ele pretende demonstrar como verdadeira, ou seja, de que o recalçamento do terror representado pelas Erínias pode ainda ser representado na obra de arte, e mais ainda na obra cinematográfica. Por isso essa imagem assume nesta tese um papel central e deveria por isso ser considerada como um conceito que se repetiu e que foi denominado de *grande signo*.

A análise das obras se desenvolveu segundo a presença dessa metamorfose como um *grande signo* e se considerou que nas obras específicas analisadas – *Appunti...*, *Édipo* e *Medeia* – assim como naquelas que foram apresentadas como subsidiárias às análises centrais, estavam sempre presentes esses *grandes signos* de forma peculiar, segundo os enredos.

A imagem da metamorfose das Erínias em Eumênides, entretanto, se desdobra em muitas outras, nos outros dois filmes trágicos e até mesmo nos filmes subsidiários que auxiliaram na análise. Essa imagem, apresentada por Ésquilo em *Eumênides*, terceira parte da *Oréstia*, representa para Pasolini, contraditoriamente, o progresso, na forma da humanização, da institucionalização da justiça das leis, da democracia, na forma do tribunal em que todos os votos têm o mesmo peso. O voto de Atená vale mais, entretanto, tanto que absolve Orestes, matricida. Por outro lado, observa Pasolini, esta metamorfose não representa o fim do terror, e as Erínias permanecerão como algo recalçado que será o irracional do homem. Fugindo, pois, à meta da tragédia, que era recalçar o medo da volta do terror, Pasolini realiza sua mimesis crítica e marca os heróis com caracteres onde têm parte as origens míticas das suas ações, o assassinato dos filhos para *Medeia* e o de Laio por *Édipo*.

A ação de *Édipo* matando Laio é que representa maior carga de maldição, o que conduz à citação do início do capítulo 2, em que Pasolini aponta como problemática a predestinação dos filhos a pagar a culpa dos pais, que percorre os mitos arcaicos, com o mito da entrada na idade adulta, quando o homem aceita a razão e o próprio inelutável destino.

Em *Salò* o espectador moderno repete a experiência vivida pelo homem grego de ficar atônito diante de algo que lhe é apresentado e que ele nunca vivenciou, jamais vivenciará, mas que certamente faz parte do seu cotidiano como imaginário, como mito.

O cinema de Pasolini, portanto, tem um objetivo político e crítico claro: representar, de forma dialética, a racionalização da vida humana moderna diante da persistência da instância mítica não totalmente superada.

O cinema romanesco, por seu lado, se autocaracteriza, inicialmente, como *indústria de entretenimento*, podendo ser analisado, portanto, pelos conceitos adorni- anos sobre a indústria cultural.

Essa diferenciação pode ser também analisada segundo duas formas de abordagem das obras clássicas pelo cinema: as adaptações, características do cinema romanesco, e outra crítica, característica do cinema de Pier Paolo Pasolini.

Colocados numa equação comparativa, essas duas formas de representação dos fenômenos humanos conduzirão à definição de mimesis crítica e de síntese, princípios básicos e diferenciadores do cinema pasoliniano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.W; HORKHEIMER, M. [1947] O conceito de esclarecimento. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 17-46.

ADORNO, T.W; HORKHEIMER, M. [1947] A indústria cultural. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 99-138.

AJELLO, N. *O escritor e o poder*. Uma visão panorâmica da literatura italiana neste século. Trad.: Múcio Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena, 2003. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.com>>. Acesso em: 1/11/2008.

ARISTÓTELES. Poética. In: *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 19-54.

ARISTOTE. *Métaphysique*. Paris: J. Vrin, 1991.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARTHES, R. Rhétorique de l'image. *Communications*, n. 4, p. 40-51, 1964.

BAUZÁ, H. El Matadero: Estampa de un sacrificio ritual. *Crítica Literaria Latinoamericana*, v. 25, n. 51, p. 191-198, 1. sem. 2000.

BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad.: Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, W. (org) *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2001. p. 188-215.

\_\_\_\_\_. L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres*. T. 3. Paris: Gallimard, 2000. p. 269-316.

\_\_\_\_\_. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999. Tradução, prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva.

\_\_\_\_\_. Teoria da semelhança. In: \_\_\_\_\_. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992. p. 34-57.

BOHLER, O. *Pier Paolo Pasolini et l'Antiquité*. Aix-en-Provence: Institut de l'image, 1997.

BRANDÃO, J. *Mitologia grega*. 3 v. Petrópolis: Vozes, 2007.

BRANDÃO, J. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 2 v. Petrópolis, Vozes, 2000.

BRANDÃO, R. de O. Três momentos da retórica antiga. In: \_\_\_\_\_. (org) *A poética clássica*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 14-27.

BRAUDEL, F. *Memórias do Mediterrâneo*. Rio de Janeiro: Multinova, 2001.

BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias acerca do sublime e do belo*. São Paulo: Papirus, 1993.

CANEVACCI, M. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

\_\_\_\_\_. *Antropologia do cinema: Do mito à indústria cultural*. Trad.: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COUTINHO, E.F.; CARVALHAL, T.F. *Literatura comparada: Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ÉSQUILO. *As suplicantes e Prometeu acorrentado*. Trad.: Napoleão Lopes Filho. Petrópolis: Vozes, 1967.

\_\_\_\_\_. *Prometeu acorrentado*. In: KURY, A. da S. (org.) *Ésquilo: Prometeu acorrentado; Sófocles: Ajax; Eurípides: Alceste*. 5. ed. Trad. Adriano da Silva Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 7-65.

\_\_\_\_\_. *Eumênides*. In: KURY, A.G. (org. e trad.) *Oréstia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p 145-194.

EURÍPIDES. *Medeia. Hipólito. As troianas*. Trad., apres.: Mário da Silva Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FIESCHI, J.-A. Pier Paolo Pasolini. "Edipo Rè". *Cahiers du cinéma*, n. 195, p. 12-16, nov. 1967. Entrevista.

FERRETTI, G.C. Introdução. In: PASOLINI, P.P. *Caos – Crônicas políticas*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 7-23.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: *Le belle bandiere – Dialoghi 1960-1965*. Roma: Editori Riunit, 1996. p. 11-17.

FREUD, S. [1923] Le moi et le ça. In: *Essais de psychanalyse*. Paris: Payot, 1968. Edição eletrônica realizada a partir da edição acima.

FUSILLO, M. *La Grecia secondo Pasolini*. Firenze: La Nuova Italia, 1996.

\_\_\_\_\_. *Naissance du roman*. Paris: Du Seuil, 1989.

GIRARD, R. *La violence et la sacré*. Paris, Grasset, 1972.

\_\_\_\_\_. *La violencia e lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1995.

GOETHE, J.W. von. *Companheiros de viagem: Goethe e Schiller*. Apresentação, seleção, tradução e notas de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GONÇALVES, A.J. *Laokoon revisitado*. Relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: EDUSP, 1994.

HAUSER, A. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1969.

HEIDERMANN, W. (org.) *Clássicos da teoria da tradução: Antologia bilíngue*. Florianópolis: UFSC-Núcleo de tradução, 2001.

HÖLDERLIN. *Antigone de Sophocle*. Trad. Philippe Lacoue-Labarthe. Paris: Christian Bourgois (ed.), 1998.

ISER, W. Epílogo. In: *O Fictício e o imaginário*. Perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. p. 341-363.

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

KITTO, H.D.F. *Tragédia grega*. Estudo literário. 2 v. Coimbra: Armênio Amado, 1972.

KURY, A. da S. (org.) *Ésquilo: Prometeu acorrentado; Sófocles: Ajax; Eurípides: Alceste*. 5. ed. Trad. Adriano da Silva Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. *Sófocles. A trilogia tebana: Édipo rei; Édipo em Colono; Antígona*. Tradução do grego, introdução e notas Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

LAGES, S. K. *Walter Benjamin – Tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

LES CAHIERS MARCEL PROUST. V. 3: *Morceaux choisis de Marcel Proust*. 39. ed. Paris: Gallimard, 1947.

LESKY, A. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LESSING, G.E. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Trad.: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIBREREMO. Mantido pelo Centro Sociale Occupato Autogestito TerraTerra. Portal voltado para o compartilhamento e livre circulação de material de estudo universitário. Disponível em: <HTTP://www.libreremo.org.>. Acesso em: 1/11/2008.

LUNA, S. *Arqueologia da tragédia*. João Pessoa: Ideias, 2005.

MAUSS, M.; HUBERT, H. Essai sur la nature et la fonction du sacrifice. In: *Mélanges d'histoire des religions*. 2. ed. Paris: Félix Alcan, 1929. p. 1-130.

MERHAUT, V. *Michael Cacoyannis*. Belmont, CA: Gale Group, 2001. Disponível em: <[HTTP://www.filmreference.com/Directors](http://www.filmreference.com/Directors)>. Acesso em: 4/1/2008.

MORAVIA, A. La ideologia de Pasolini. In: *Pier Paolo Pasolini, un poeta d'opposizione*. Milano: Fondo Pier Paolo Pasolini/ Skira editore, 1995.

MOST, G.W. Mimesis. In: *Routledge Encyclopaedia of Philosophy*. Version 1.0. London: Routledge. (CD ROM)

MURRAY, G. Ésquilo como poeta das ideias. In: *ÉSQUILO. As suplicantes e Prometeu acorrentado*. Trad.: Napoleão Lopes Filho. Petrópolis: Vozes, 1967. p. 13-33.

NALDINI, N. *Pasolini, biographie*. Trad. do italiano: René de Ceccatty. Paris: Gallimard, 1991. Edição italiana: *Pasolini, una vita*. Roma: Giulio Einaudi, 1989.

NIETZSCHE, F.W. *A origem da tragédia*. São Paulo: Moraes, 1984.

NIETZSCHE, F.W. [1887] *A genealogia da moral*. Rio de Janeiro: Simões, 1953.

NITRINI, S. *Literatura comparada: História, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.

NUÑEZ, C.F.P.; PEREIRA, V.H.A. O teatro e o gênero dramático. In: JOBIM, J.L. Introdução aos estudos literários. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 69-133.

OLAVO, A. *Além do rio – Medeia*. In NASCIMENTO, A. Rio de Janeiro: Teatro experimental do negro, 1961. p. 71-81.

PASOLINI, P.P. *Pier Paolo Pasolini et l'Antiquité*. Aix-en-Provence: Institut de l'image, 1997.

\_\_\_\_\_. Lettera del traduttore. In: *L'Orestide di Eschilo tradotta da Pier Paolo Pasolini*. Bologna: Cinemateca del Comune di Bologna, 1960. Disponível em: <[http://www.pasolini.net/teatro\\_orestiade\\_traduzPPP.htm](http://www.pasolini.net/teatro_orestiade_traduzPPP.htm)>. Acesso em: 9/9/2006.

\_\_\_\_\_. *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: cine de poesia contra cine de prosa* / [traducción, Joaquín Jordá] Editor: Barcelona : Anagrama, 1970.

\_\_\_\_\_. *Scritti corsari*. Milão: Garzanti, 1975.

\_\_\_\_\_. *Affabulazione. Pilade*. Milão: Garzanti, 1977.

\_\_\_\_\_. *El Evangelio según Mateo*. Barcelona: Aymá, 1965. Volume preparado por G. Gambetti.

\_\_\_\_\_. *Empirismo eretico*. Milão: Garzanti, 1972.

\_\_\_\_\_. *Empirismo hereje*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

\_\_\_\_\_. *Caos. Crônicas políticas*. Introdução e organização: Gian Carlo Ferreti. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1982a.

\_\_\_\_\_. *Lettere luterane*. Roma: Einaudi, 1980. ISBN: 8806180096

\_\_\_\_\_. *Médée*. Trad.: Christophe Mileschi. Paris: Arléa, 2002.

\_\_\_\_\_. *Oedipus Rex*. A film by Pier Paolo Pasolini. New York: Simon and Schuster, 1971.

\_\_\_\_\_. Observações sobre o plano-sequência. In: GEADA, E. (org.) *Estéticas do cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1985, p. 71-76. \_\_\_\_\_. Osservazioni sulla piano-sequenza. In: \_\_\_\_\_. *Empirismo eretico*. Milão: Garzanti, 1972, p. 241.

\_\_\_\_\_. [1963] *O pai selvagem*. Trad. Silvana S. Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. 1. ed. italiana: *Padre selvaggio*. Torino: Giulio Einaudi, 1975.

PAGINE CORSARE. Curadoria: Angela Molteni. Vida e obra de Pier Paolo Pasolini. Disponível em: <http://www.pasolini.net/>. Acesso em: 1/3/2009.

PINERI, R. Métamorphoses du centaure: La poétique de l'ambiguïté chez Pier Paolo Pasolini. In: BOHLER, O. *Pier Paolo Pasolini et l'Antiquité*. Aix-en-Provence: Institut de l'image, 1997.

PONTES, P.; BUARQUE, C. *Gota d'água*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

PORTER, M. De uma reunião com Pasolini. In: \_\_\_\_\_. (org.) *El Evangelio según Mateo*. Barcelona: Aymá, 1965.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido – O caminho de Guermantes*. Porto Alegre: Globo, 7. ed., 1983.

\_\_\_\_\_. *Morceaux choisis de Marcel Proust*. 39. ed. Paris: Gallimard, 1947. (Les cahiers Marcel Proust, v. 3).

ROBBE-GRILLET, A. *L'année dernière a Marienbad*. Paris: Minuit, 1961.

\_\_\_\_\_. *Glissements progressifs du plaisir*. Paris: Minuit, 1974.

\_\_\_\_\_. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1961. ISBN: 2-7073-0311-9.

SAID, E.W. Introdução. In: *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALLES, C. *Les bas-fonds de l'Antiquité*. Paris: Robert Laffont, 1982.

SELIGMANN-SILVA, M. Introdução / intradução: *Mimesis*, tradução, enárgueia e a tradição da *ut pictura poesis*. In: LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 7-72.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TASSONE, A. *Antonioni*. Paris: Flammarion, s/d.

TINAZZI, G.; ADELIO, F. *Rossellini, Antonioni, Buñuel*. Venice: Marsilio, 1973.

VERNANT, J.-P. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: DIFEL/USP.

\_\_\_\_\_. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

### **Apresentação teatral**

GOTA d'água. Direção: João Fonseca. Texto: Chico Buarque e Paulo Pontes (1975). Duração: 150 min. Baseada na tragédia Medeia, de Eurípedes. Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro: 2008.

### **Filmografia**

APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA. Direção, fotografia e narração: Pier Paolo Pasolini. 1970. Produção: Gian Vittorio Baldi e IDI Cinematografica (Roma). Filmado em 1968-69. Duração: 63 min. Dados disponíveis em: <http://www.pasolini.net/>.

AS TROIANAS. Direção: Michael Cacoyannis. 1971. Duração: 105 min. Produção: Grécia, Inglaterra, EUA.

ÉDIPO REI. Direção e roteiro: Pier Paolo Pasolini. 1967. Produção: Arco Film (Roma). Produtor: Alfredo Bini. Filmado em abril-junho 1967. Duração: 104 min. 1º Prêmio Festival de Veneza, 1967. Baseado em *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*, de Sófocles.

IL VANGELO SECONDO MATTEO. Direção e roteiro: Pier Paolo Pasolini. 1964. Produção: Arco Film (Roma) / Lux Compagnie Cinématographique de France (Paris). Produtor: Alfredo Bini; filmado em abril-junho 1964. Duração: 137 min.

MEDEIA. Direção: Lars Von Trier. Dinamarca, 1988. Duração: 75 min. Produzido para a TV.

MEDEIA. Direção e roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produção: San Marco SpA (Roma), Le Films Number One (Paris) e Janus Film und Fernsehen (Frankfurt). Produtores: Franco Rossellini; Marina Cicogna. Filmado em maio-agosto 1969. Duração: 110 min.

**Obras de referência**

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6023: informação e documentação: referências: elaboração*. Rio de Janeiro, 2002a. 24 p.

BRANDÃO, J. DE S. *Dicionário mítico-etimológico*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000. 2. v.

LALANDE, A. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: PUF, 1968.

ROUTLEDGE Encyclopaedia of Philosophy. Version 1.0. London: Routledge.