



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais
Diversidades e (Des)igualdades
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

A ÁFRICA E O CINEMA TRÁGICO-POÉTICO DE PIER PAOLO PASOLINI: UMA ORÉSTIA AFRICANA

Ulysses Maciel de Oliveira Neto

Universidade Federal do Oeste do Pará

ulysses@ufpa.br

Em *Appunti per un'Orestiade 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, na África moderna, o rito ancestral comum à tradição africana e a Electra.

O filme *Appunti per un'Orestiade africana* insere-se na filmografia pasoliniana entre *Édipo Rei* e *Medeia*: o primeiro foi filmado em 1967, seis anos depois de *Accattone* (1961). Entre 1968/1969 Pasolini filmou os *Appunti...* *Medeia* é de 1970. *Appunti...*, entretanto, é de natureza diferente, pois se trata de um filme conceitual. Nele, Pasolini, coloca em prática e exhibe didaticamente na tela os princípios gerais de sua teoria sobre o cinema de poesia, explicitando a metodologia de retirar do caos os signos fílmicos:

A operação expressiva, ou invenção do escritor, é portanto uma adição de historicidade, ou seja, de realidade, à língua: portanto, o escritor trabalha em relação à língua como sistema linguístico instrumental e como tradição cultural. Seu ato, descrito toponimicamente, é *um*: reelaboração do significado do signo. O signo estava ali, no dicionário, arquivado, pronto para o uso. Em troca, para o autor cinematográfico, o ato, que é fundamentalmente similar, é muito mais complicado. Não existe um dicionário de imagens. Não existe nenhuma imagem arquivada e pronta para o uso. [...] O autor cinematográfico não possui um dicionário, mas uma possibilidade infinita: não pega 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. 17)



Pode-se então falar dos *grandes signos* que se encontram na tragédia grega, como a vontade de superar a sociedade arcaica do sacrifício, e daqueles que, presentes na sociedade moderna na forma de ideologias, devem ser resgatados do seu refúgio inconsciente pela obra de arte. Considerando a grande coerência da obra pasoliniana, sua consciência humanista, sua disposição anticapitalista, antiprogressista e anticonsumista pode-se entender a sua busca, no caos de signos da tragédia, pelas imagens que, re-significadas constituam os *grandes signos* da ideologia atual, os sintomas do mal estar na nossa civilização.

Diante disso, cabe localizar o pensamento pasoliniano em torno da tragédia em geral. *Édipo Rei* e *Accattone*, colocados em relação pelo próprio diretor italiano, caminham, não à toa, de uma forma realista para uma forma simbólica, 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 Eurípides: a da peça mais humanamente – humanisticamente – trágica. Pasolini, entretanto, insistindo na identificação mítica entre homem antigo e homem moderno, indica, através da metodologia exposta nos *Appunti...*, como será realizada 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,



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais
Diversidades e (Des)igualdades
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

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 da 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? (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 *Oréstiaafricana*, *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



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais
Diversidades e (Des)igualdades
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

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 encontro 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. Isto 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'Orestiaide 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, progressista¹. (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:

¹ [...] 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.



[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] Mande-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 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 desempenham 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



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais
Diversidades e (Des)igualdades
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

grega. A partir de então, se desenvolve um diálogo², 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 juízes 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 democraciareal.

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 o nexo.

Transformados em Orestes modernos por Pasolini, os portadores da democracia e dos valores europeus no retorno à África, os estudantes contestam a possibilidade de

²Pasolini - 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 democraciapor 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 quemaltratar 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 sési la civilización europea, moderna, nos haya traído la democracia como se la entiende normalmente. / Pasolini – [...] cuando hablo de "democracia", no entiendo la democraciareal, sino la democraciainformal. Cuando Orestes llega a Atenas, Atenas establece el primer tribunalhumano, es decir, porvez 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 puramenteformal. Después esa formalidad se impregna de democraciareal. / 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 *Appunti 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.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

identificação pretendida pelo diretor italiano. Nesse diálogo ficam claros 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 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 é 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 a ideia de Pasolini de que, na sociedade moderna, a herança paterna grega, que lega aos filhos a culpa pelos crimes de sangue, se traduz em conformismo, na aceitação pelo adolescente da ideologia capitalista. Quanto ao conformismo e quanto à herança paterna, no caso dos estudantes africanos em Roma, 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 coração³. (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 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 romano⁴. (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

³Esta 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 quiete 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

⁴[...] 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.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais
Diversidades e (Des)igualdades
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

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, 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, 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 ‘subjetivas’. 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.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais
Diversidades e (Des)igualdades
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

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 sentidopolítico da *Oréstia* “conseguiram, semdúvida, desconcertarmuitosleitores da *Lettera del traduttore*, publicada comoprefácio à tradução da *Oréstia* por Pasolini, sobretudoporque, em 1960, dominava ainda uma visão classicista e idealista da Antiguidade” (FUSILLO, 1996, p. 182). No filme*Appunti ...*, efetivamente, Pasolini posicionou-se de formacontudentecontra 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 mostrarcenas 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 tragédiasão as constantes eternas e absolutas que religam essas imagenscandescentes de atualidadecom as imagens fantásticas da tragédiagrega” (PASOLINI, 1969).

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



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais
Diversidades e (Des)igualdades
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

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'. (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 foram 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:

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 evoluída⁵. (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

⁵Tuttavia 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 produttrice 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.



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: “Nada mais é possível doravante”. É o preâmbulo do que viria a ser *Salò* (1996, p. 186).

Os *Appunti...* são um filme objetivo, documental, queretira da obra literária trágica dos seus mais marcantes episódios e dele cria uma imagem specular, idêntica, *colada* sobre a história da África pós-colonial, mantendo o conteúdo trágico original no que ele tem de metamórfico, pois ao mesmo tempo que aponta para uma racionalização da África, não deixa de representá-lo como conflitivo, preservando o traço identitário propriamente africano do imaginário mítico, absorvendo-o e racionalizando-o, para que não ocorra na África o genocídio cultural apontado por Pasolini como o caminho do progresso. 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 no texto teórico de Pasolini *Lettera del traduttore*, publicado como prefácio à edição da tradução da *Oréstia* feita pelo diretor italiano, texto que assinala a rejeição que este faz da visão classicista e idealista 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



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais
Diversidades e (Des)igualdades
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

“homemantigo” e ao “homemmoderno”, na busca de determinar o que existiria de comumentreeles, sob o aspecto do conflitoentremito e razão.

Pasolini identifica o seu próprio processo criativo com o do trágico 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-se de um suporte para outro: da inteligência intuitiva baseada numa reflexão generalizada sobre a experiência humana e exprimindo-se através 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 por vir a poesia requintada, mas já se pretendia 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 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. (1990, p. 25)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANEVACCI, M. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

ÉSQUILO. *As suplicantes e Prometeu acorrentado*. Trad.: Napoleão Lopes Filho. Petrópolis: Vozes, 1967.

_____. *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.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais
Diversidades e (Des)igualdades
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

- FUSILLO, M. *La Grecia secondo Pasolini*. Firenze: La Nuova Italia, 1996.
- 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.
- _____. *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.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- LUNA, S. *Arqueologia da tragédia*. João Pessoa: Ideias, 2005.
- MORAVIA, A. La ideologia de Pasolini. In: *Pier Paolo Pasolini, un poeta d'opposizione*. Milano: Fondo Pier Paolo Pasolini/ Skira editore, 1995.
- PASOLINI, P.P. Lettera del traduttore. In: *L'Orestiade di Eschilo tradotta da Pier Paolo Pasolini*. Bologna: Cinemateca del Comune di Bologna, 1960. Disponível em: <http://www.pasolini.net/teatro_orestiade_traduzPPP.htm>. Acesso em: 9/9/2006.
- _____. *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: cine de poesía contra cine de prosa / [traducción, Joaquín Jordá]* Editor: Barcelona : Anagrama, 1970.
- _____. *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.
- PONTES, P.; BUARQUE, C. *Gota d'água*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

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/>.

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.

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.