



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

RODRIGO COELHO PIERRE LIRA

RECONSTRUIR UM PASSADO, PROPOR UMA PRESENÇA: UMA ANÁLISE DE
ÉDIPO REI, DE PIER PAOLO PASOLINI

FORTALEZA

2022

RODRIGO COELHO PIERRE LIRA

RECONSTRUIR UM PASSADO, PROPOR UMA PRESENÇA: UMA ANÁLISE DE
ÉDIPO REI (1967), DE PIER PAOLO PASOLINI

Monografia apresentada ao Curso de Cinema e Audiovisual, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, para a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Daniela Duarte Dumaresq

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L745r Lira, Rodrigo Coelho Pierre.
Reconstruir um passado, propor uma presença : uma análise de Édipo Rei (1967), de Pier Paolo Pasolini /
Rodrigo Coelho Pierre Lira. – 2022.
86 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e
Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2022.
Orientação: Profa. Dra. Daniela Duarte Dumaresq.

1. Aby Warburg. 2. Análise fílmica. 3. Antiguidade clássica. 4. Montagem cinematográfica. 5. Pier
Paolo Pasolini. I. Título.

CDD 791.4

RODRIGO COELHO PIERRE LIRA

RECONSTRUIR UM PASSADO, PROPOR UMA PRESENÇA: UMA ANÁLISE DE
ÉDIPO REI (1967), DE PIER PAOLO PASOLINI

Pier Paolo Pasolini

Monografia apresentada ao Curso de Cinema e Audiovisual, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, para a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Aprovada em: 15/07/2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Daniela Duarte Dumaresq (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^ª. Dr^ª. Gabriela Frota Reinaldo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^ª. Dr^ª. Maria Inês Dieuzeide Santos Souza
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Aos meus pais, Silvana e Eduardo, e ao meu
irmão, Paulo Eduardo.

AGRADECIMENTOS

À Prof^ª. Dr^ª. Daniela Duarte Dumaresq, pela excelente orientação prestada, pela disponibilidade e generosidade em partilhar seu conhecimento, que muito contribuiu para o avanço da pesquisa.

À Prof^ª. Dr^ª. Gabriela Frota Reinaldo e à Prof^ª. Dr^ª. Maria Inês Dieuzeide Santos Souza, professoras participantes da banca examinadora, pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões, tanto como participantes da banca quanto ao longo de minha caminhada na graduação.

À Universidade Federal do Ceará, precioso espaço de educação, essencial para a qualidade de minha formação acadêmica e profissional.

Aos professores do curso de Cinema e Audiovisual, por todo o conhecimento compartilhado ao longo de minha graduação, pelo comprometimento com a difusão do saber e pela ajuda em momentos difíceis.

Aos meus pais, Silvana e Eduardo, e ao meu irmão, Paulo Eduardo, pelo apoio constante, por sempre me incentivarem a persistir com meus estudos e pelo amor, torcida e ensinamentos.

À Priscilla, minha companheira, pelo carinho, atenção e inspiração, pela companhia na vida e nos estudos.

À Pier Paolo Pasolini, por nos ter legado uma obra artística de tanta força e inteligência, verdadeiros “vagalumes” em tempos de dificuldades. Em 2022, celebramos o centenário de seu nascimento, e por muito tempo sua poesia ainda se fará necessária.

Somos Édipo e de um modo eterno
A longa e tríplice besta somos, tudo
o que seremos e que temos sido,
Nos aniquilaria ver a ingente
forma de nosso ser; piedosamente
Deus nos depara sucessão e esquecimento.

(Jorge Luís Borges)

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é realizar uma análise do filme *Édipo Rei* (1967), dirigido por Pier Paolo Pasolini, uma releitura do mito de Édipo, melhor conhecido pela peça homônima de Sófocles. Por meio desta obra, buscaremos estudar a sobrevivência de obras da antiguidade na modernidade e entender o porquê de um texto produzido há milênios permanecer a estimular a imaginação humana e a influenciar cineastas modernos como Pasolini. De início, nos deteremos na introdução à produção poética do artista italiano, apresentando a influência que a poesia exerceu em sua obra cinematográfica. A partir disso, veremos como a prevalência de questões relacionadas à mitologia e à antiguidade são fundamentais para a compreensão da arte de Pasolini, tanto a sua produção literária quanto a do cinema. De modo a melhor compreender tais questões, serão discutidos os conceitos *nachleben* e *pathosformel*, elaborados pelo historiador da arte alemão Aby Warburg, sendo proposto um diálogo entre a obra desses dois pensadores. Em seguida, nos aprofundaremos no conceito de montagem presente na teoria e prática tanto de Pasolini quanto de Warburg, de modo a observar como tais técnicas possibilitam a revelação das sobrevivências de materiais da antiguidade nos tempos presentes, aproximando esses dois artistas das concepções dialéticas de montagem de outros pensadores como Sergei Eisenstein e Walter Benjamin. Entenderemos também que é a montagem o principal elo da relação do cinema com outras formas de expressões, como as artes visuais e a literatura, o que torna a arte cinematográfica um fazer múltiplo e “impuro”. Por fim, nos deteremos na análise do filme *Édipo Rei* (1967), de forma a identificar como os conceitos trabalhados ao longo da monografia são perceptíveis na linguagem cinematográfica construída por Pasolini. Ele concebe não uma adaptação tradicional, mas uma releitura muito particular, menos da peça de Sófocles e mais da mitologia em si que cerca a figura de Édipo. Com isso, iremos compreender que artistas como Pasolini não absorvem elementos clássicos da antiguidade apenas para reproduzi-los, mas para transformá-los.

Palavras-chaves: Aby Warburg; análise fílmica; antiguidade clássica; montagem cinematográfica; Pier Paolo Pasolini.

ABSTRACT

The intent of this research is to produce a filmic analysis of *Oedipus Rex* (1967), directed by Pier Paolo Pasolini, a reinterpretation of Oedipus' myth, better known by the namesake play written by Sophocles. Through this film, we'll study the survival of works of art from the antiquity in modern times. We have the objective of understanding why a text written millenniums ago still remains potent to the human imagination and to influence modern filmmakers like Pasolini. We'll start our study with an introduction to the poetic production of the Italian artist, presenting the influence that poetry had in the development of his cinematographic oeuvre. From that, we'll notice how the prevalence of matters related to mythology and the antiquity are essential to the understanding of Pasolini's art. In a way to better acknowledge these questions, we're going to discuss the concepts *nachleben* and *pathosformel*, formulated by the German art historian Aby Warburg, proposing a dialogue between the works of these two thinkers. Then, we'll deepen into the concept of montage, important for the theory and practice of both Pasolini and Warburg, so that we can observe how montage techniques enable the appearance of the survival of works of art from the antiquity in present times. Also, we're going to approximate these two artists with the dialectical montage conceptions of other authors, like Sergei Eisenstein and Walter Benjamin, understanding that the montage is the fundamental link between cinema and other arts, such as the visual arts and literature. Ultimately, we're going to focus on the filmic analysis of *Oedipus Rex* (1967), in a way to identify how the concepts worked along the research are perceptible in the cinematic language developed by Pasolini. He doesn't conceive a traditional adaptation, rather a very particular rereading, less of Sophocles' play and more of the mythology that surrounds Oedipus' character. With that, we'll comprehend that artists like Pasolini don't absorb classical elements from the antiquity only to reproduce them, but to transform them.

Keywords: Aby Warburg; classical antiquity; cinematographic montage; filmic analysis; Pier Paolo Pasolini.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Franco Citti em <i>Os Contos de Canterbury</i> (1972)	29
Figura 2	– Franco Citti, um santo disfarçado	30
Figura 3	– O corpo torturado, entre o fogo e a cruz	30
Figura 4	– O julgamento de Cristo segundo Pedro	31
Figura 5	– Um anjo visita o frade	33
Figura 6	– O inferno segundo Pier Paolo Pasolini	33
Figura 7	– A peregrinação após o expurgo	34
Figura 8	– Pasolini como Chaucer	34
Figura 9	– O visitante em <i>Teorema</i> (1968)	36
Figura 10	– À esquerda, Emilia levita; à direita, Paolo peregrina pelo deserto	37
Figura 11	– Prancha 46 do <i>Atlas Mnemosyne</i> , de Aby Warburg	42
Figura 12	– <i>O Nascimento de São João Batista</i> (1486-1490)	43
Figura 13	– O plano-sequência de <i>A Sequência da Flor de Papel</i> (1969)	45
Figura 14	– Em cima, Lyndon B. Johnson e, embaixo, Che Guevara	45
Figura 15	– Bombas e mísseis invadem a rua	46

Figura 16	– Ninetto Davoli e a dança da flor de papel	46
Figura 17	– À esquerda, a “barbárie”; à direita, a “civilização”	47
Figura 18	– O deserto em <i>Teorema</i> (1968)	48
Figura 19	– Paolo, de burguês a santo	48
Figura 20	– <i>Vista e Planta de Toledo</i> (1610-1614), por El Greco	52
Figura 21	– A filmagem da Paixão de Cristo	54
Figura 22	– <i>O Nascimento de Vênus</i> (1483-1485)	55
Figura 23	– A bandeira da Itália Fascista, em <i>Édipo Rei</i> (1967)	65
Figura 24	– Jocasta olha diretamente para a câmera	65
Figura 25	– Laio, um soldado de Mussolini	66
Figura 26	– Édipo é preparado para a morte	67
Figura 27	– A esfinge	68
Figura 28	– Édipo no Oráculo de Delfos	68
Figura 29	– Tirésias	69
Figura 30	– A saída de Édipo do Oráculo	70
Figura 31	– A subjetiva de Édipo	71

Figura 32 – Édipo luta contra os soldados de Laio	72
Figura 33 – Édipo observa Laio, após assassiná-lo	73
Figura 34 – Édipo, ainda bebê, cobre os seus olhos	74
Figura 35 – Édipo, criança, repete o gestual	74
Figura 36 – Édipo descobre seu olhar (esquerda); Édipo oculta o rosto (direita)	75
Figura 37 – Édipo vaga pelo deserto, cego ao próprio destino	75
Figura 38 – Édipo cobre seus olhos mutilados	76
Figura 39 – Édipo retorna ao local de seu nascimento	77
Figura 40 – Édipo, agora cego, toca uma melodia na flauta	78
Figura 41 – O plano final (esquerda); e um dos primeiros planos (direita)	79

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	RECONSTRUIR UM PASSADO	16
2.1	A Linguagem Poética de Pasolini	17
2.2	As Sobrevivências	26
3	MOVIMENTO E MONTAGEM	39
3.1	Movimentos Dialéticos entre Warburg e Pasolini	39
3.2	Imagem e Palavra: montagem de uma arte impura	51
4	PROPOR UMA PRESENÇA: ANÁLISE FÍLMICA DE ÉDIPO REI	61
4.1	Édipo: a variante pasoliniana	62
4.2	A Poesia de Pasolini em Édipo Rei	70
4.3	As mãos, os olhos: o gesto de Édipo	73
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
	REFERÊNCIAS	83

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa intenta realizar uma análise do filme *Édipo Rei* (1967), dirigido por Pier Paolo Pasolini, uma releitura do mito de Édipo, que se estabelece enquanto cânone na cultura ocidental devido à peça homônima escrita por Sófocles, por volta de 427 A.C.. Com isso, buscaremos compreender a sobrevivência de obras da antiguidade na modernidade e o porquê de um texto produzido há milênios permanecer a estimular a imaginação humana e a influenciar artes como o cinema, invenção social do fim do século XIX. O que há em uma obra como *Édipo Rei* que faz com que um artista moderno, como Pasolini, do século XX, se debruce sobre suas ideias, absorvendo-as de acordo com seus próprios preceitos?

No primeiro capítulo, intitulado *Reconstruir um Passado*, seremos introduzidos à vida e obra de Pasolini, com ênfase no conhecimento de seu percurso enquanto poeta, primeiro ofício exercido pelo artista italiano, ainda quando criança. Procuraremos apresentar, então, a influência que a arte poética possui no restante de sua obra, principalmente em sua produção cinematográfica, por meio de conceitos como o *cinema de poesia*. Com base na análise de sua poética, de seus escritos e de alguns de seus filmes, como *Os Contos de Canterbury* (1972), *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964) e *Teorema* (1968), iremos compreender a prevalência, na arte de Pasolini, de questões relacionadas à mitologia e à antiguidade, que se reflete tanto na realidade histórica quanto na trajetória pessoal, subjetiva, do cineasta.

A partir disso, será proposto um diálogo entre as concepções de Pasolini com o pensamento do historiador da arte alemão Aby Warburg, em especial seus conceitos *nachleben* e *pathosformel*, relativos às sobrevivências que os artefatos da cultura humana possuem ao longo da história. Esse conhecimento será essencial para a compreensão dos fenômenos das releituras da antiguidade para o cinema e os porquês delas permanecerem a estimular tantos artistas, entre os quais Pasolini, que compreende tais reinterpretações de modo muito particular, se distanciando das adaptações literárias convencionais.

Tal conexão será fundamental para toda a monografia, a ser aprofundada nos capítulos seguintes. No segundo, por exemplo, *Movimento e Montagem*, prosseguirá a comparação entre Pasolini e Warburg, com foco nos recursos de *montagem* de seus trabalhos, de modo a observar como tais técnicas possibilitam a revelação das *sobrevivências* de materiais da antiguidade nos tempos presentes, provocando uma perturbação dialética entre distintos aspectos temporais e espaciais da história da arte.

Em Warburg, analisaremos a primazia de tal procedimento na construção de sua obra *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), bem como a relação de seus métodos de criação com os próprios da linguagem cinematográfica. Em correspondência com Pasolini, será realizada uma análise fílmica, com foco na montagem, de filmes do cineasta italiano, como o curta-metragem *A Sequência da Flor de Papel* (1969), seu episódio para o filme de antologia *Amor e Raiva* (1969); *Pocilga* (1969); e *Teorema* (1968).

Ainda nesse capítulo, iremos conhecer as ideias de montagem de outros artistas e teóricos, tais quais Sergei Eisenstein e Walter Benjamin, trabalhando com conceitos como *montagem intelectual* e *imagens dialéticas*, respectivamente. Com isso, alargaremos o diálogo entre Pasolini e Warburg de modo a abarcar outras concepções de montagem, apontando o que as aproxima e o que as diferencia. Nesse movimento, poderemos perceber a multiplicidade de referências artísticas imbuídas no cinema, mais especificamente as relações entre imagem e texto, em um diálogo do cinema com as artes visuais e a literatura.

Por fim, no terceiro capítulo, *Propor uma Presença: Análise Fílmica de Édipo Rei*, nos deteremos na análise da releitura que Pasolini empreende do mito de Édipo. Procuraremos entender como os conceitos trabalhados ao longo da monografia, como os relativos às *sobrevivências* e à *montagem*, são perceptíveis na linguagem cinematográfica construída por Pasolini. Mais do que examinar uma suposta “fidelidade” ao texto original de Sófocles, o foco principal da análise será nos recursos estilísticos utilizados pelo cineasta para desenvolver sua visão particular do mito grego, ainda que os aspectos dramáticos também sejam abordados.

2 RECONSTRUIR UM PASSADO

Para conhecermos a carreira cinematográfica de Pier Paolo Pasolini, devemos, primeiramente, compreender sua trajetória enquanto poeta, visto ter sido esse seu primeiro ofício, ainda quando criança. Por isso, em princípio nos deteremos no Pasolini-poeta, introduzindo seu percurso poético, com as primeiras produções e publicações, bem como seus demais ofícios, como os de jornalista, militante e, é claro, de cineasta. A partir disso, tentaremos compreender como Pasolini tenta associar a linguagem da poesia à linguagem do cinema. Será discutido, então, o conceito *cinema de poesia*, conforme explanado por Pasolini (1982) e Xavier (1993), e como tal pensamento associa Pasolini às características do modernismo cinematográfico.

Também será abordada a importância do realismo na arte de Pasolini, tanto na poesia como no cinema, e o trato muito particular com que o cineasta-poeta trabalha a questão em sua obra. Em relação ao cinema, será discutido o conceito pasoliniano de *semiologia da realidade*, de acordo com Lahud (1988) e também Xavier (1993), em diálogo com proposições a respeito do conceito, por André Bazin, de *montagem proibida*. No diálogo com a poesia, serão apresentadas as proposições de Amoroso (2012) e Sterzi (2016) acerca da obra literária de Pasolini.

Entenderemos que a arte de Pasolini é muito fundamentada na busca por uma estética que ponha em choque a realidade histórica e os processos subjetivos inconscientes, o que se reflete também no seu interesse pelas realidades do mito, da infância e de uma "pré-história". Como introdução ao seu cinema, será abordado o filme *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964), com uma breve análise embasada por Xavier (1993) e Viganò (2014).

Com isso, introduziremos, em seguida, os conceitos, formulados por Aby Warburg, de *nachleben* e *pathosformel*, relativos, respectivamente, à "pós-vida" das imagens e às suas transmissões históricas. Será proposto, então, um diálogo entre os pensamentos de Warburg e de Pasolini, central para toda a pesquisa. Para embasar tal discurso, serão discutidos os escritos de Warburg (2015), Didi-Huberman (2013), Michaud (2007), entre outros.

Na articulação com a obra cinematográfica de Pasolini, será apresentada a adaptação *Os Contos de Canterbury* (1972), inspirada em *Os Contos da Cantuária*, obra medieval de Geoffrey Chaucer. Em seguida, será empreendida uma análise desse filme, bem como de outros trabalhos de Pasolini, tais quais *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964) e *Teorema* (1968).

O foco da análise será a assimilação de Pasolini, por meio dos recursos próprios da linguagem cinematográfica, sobre figuras místicas tais quais Deus, Diabo, santos, anjos, entre outras, de forma a explorar as múltiplas relações entre simbologias sagradas e profanas em sua obra, retratadas por meio de registros alegóricos que ressaltam a *sobrevivência* de símbolos antigos no tempo presente, criando um emaranhamento espaço-temporal.

2.1 A Linguagem Poética de Pasolini

*Eu sou uma força do Passado.
Só na tradição consiste meu amor.
Venho dos escombros, das igrejas,
dos retábulos, das aldeias
abandonadas nos Apeninos ou Pré-Alpes,
onde viveram meus irmãos.
Vago pela Tuscolana feito um louco,
pela Appia como um cão sem dono.
Ou vejo os crepúsculos, as manhãs
sobre Roma, a Ciociaria, o mundo,
como os primeiros atos da Pós-História,
aos quais assisto, por privilégio de registro,
da borda extrema de uma era soterrada.*

(Pier Paolo Pasolini)

Nascido em Bologna, Itália, no ano de 1922, filho de uma mãe professora, Susanna, e um pai tenente, Carlo, Pasolini revela-se logo um prodígio, poeta precoce, a escrever suas primeiras poesias aos 7 anos de idade (PASOLINI, 1982). Ao longo da vida, tal ofício é mantido concomitante ao de cineasta, nunca separados. Na verdade, Pasolini busca uma aproximação entre a linguagem da poesia e a do cinema, pois "a partir de 1960, Pasolini descobre no cinema um meio expressivo que se revelará extraordinariamente adaptado às suas investigações estilísticas e à sua necessidade de comunicação visual imediata." (*ibid.*, p. 13).

Para além das aproximações estéticas entre uma linguagem e outra, Pasolini expressa seu gosto pelas letras ao adaptar, ao longo de sua carreira, diversas obras consideradas canônicas, nos entregando interpretações muito particulares da vida de Cristo, em *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964); da era medieval, em *Os Contos de Canterbury*

(1972) e *Decameron* (1971); da antiguidade do Oriente Médio com *As Mil e Uma Noites* (1974); e da antiguidade clássica, em *Medéia* (1969) e *Édipo Rei* (1967), cuja análise será o foco desta monografia.

Sua primeira publicação de poesia data de 1942, uma obra escrita toda em dialeto friulano, referente à língua falada na região de Friul, onde Pasolini passou sua infância e início da juventude (NAZÁRIO, 2007, p. 22). Ele se muda para Roma, com a mãe, em 1950, fato que muito influencia o artista devido ao seu contato com a realidade do proletariado das periferias da cidade, uma realidade diferente da que conhecia no mundo rural (*ibid.*, p. 30). Na década seguinte, Pasolini vê a publicação de seus dois romances, *Ragazzi di Vita* (1955) e *Una Vita Violenta* (1959), e, em 1957, com seu livro de poesias *As Cinzas de Gramsci* (1957), a Pasolini é concedido o prêmio Viareggio, primeiro reconhecimento oficial ao seu talento artístico (ALBANESE, 1981, p. 18), que viria a se somar a diversos prêmios em festivais de cinema internacionais na década de 1960, quando estreou na direção com *Accattone*¹ (1961).

Seu ofício de poeta, entretanto, permanece com o de cineasta, assim como o de dramaturgo, militante político e jornalista. Artista transversal, permanece em trânsito incessante entre linguagens, algo que marcará seu estilo cinematográfico. Compreensível, portanto, que, enquanto cineasta e também teórico do cinema, Pasolini irá buscar o que ele chama de *cinema de poesia*. De acordo com Xavier (1993), em seu artigo *O Cinema Moderno Segundo Pasolini*:

O universo em que se movem a teoria e a prática de Pasolini é o do cinema narrativo-dramático, terreno em que ele procura trabalhar a emergência do poético como uma dimensão derivada de duas operações que vê mutuamente associadas: a da invenção da linguagem pela qual o filme chama a atenção sobre si e a da montagem das estratégias de subjetivação da imagem (XAVIER, 1993, p. 106).

Tal característica representa as ideias de Pasolini quanto ao modernismo cinematográfico, movimento do qual é um dos expoentes. À época, o cinema industrial já havia domesticado a linguagem cinematográfica, preso a uma narratividade transparente. Encontrar meios de escapar a tal tradicionalismo era um objetivo comum de Pasolini e de vários outros cineastas contemporâneos a ele, tais como Glauber Rocha, Bernardo Bertolucci e Michelangelo Antonioni. No caso de Pasolini, sua inquietação era encontrar:

uma descrição formal-estilística capaz de distinguir o moderno do clássico. Na observação de traços como o plano-sequência, a marca autoral-subjetiva ou o

¹ A palavra, em italiano, se refere a mendigo, pedinte, mas pode ser utilizada no sentido pejorativo para designar marginalizados de um modo geral, como o é o protagonista do filme, interpretado por Franco Citti.

comportamento 'mais solto', mais ousado, da câmara nos filmes dos novos cineastas, a diferença de sua teoria proveio da base linguístico-literária de sua reflexão, toda centrada na questão da narrativa, não na questão do específico filmico. Assim, ele pôde desenvolver um terceiro caminho. Este, de um lado, se mostrou distinto da proclamação realista de um Bazin (...). De outro lado, se mostrou distinto da opção pela vanguarda no estilo underground feita por Noel Burch, onde a atenção se volta para a chamada 'dialética das formas' (...) (*ibid.*, 1993, p. 102).

A vanguarda *underground* a que Xavier (1993) se refere é a da produção norte-americana de cineastas como Maya Deren e Stan Brakhage, entre outros, que primavam por uma liberdade formal que os aproximava do cinema abstrato. No pólo oposto está o desejo por realismo de André Bazin, e o interesse dele por técnicas cinematográficas que ampliassem o sentido de realidade do espectador, como o plano-sequência e a profundidade de campo. Para Bazin (2014), o cinema é uma invenção cujo maior poder é dar a ver a realidade, e quem o faz deve estar atento a um aprofundamento do substrato real do material a ser filmado.

Esse também era um interesse de Pasolini, que buscava fazer, com seus filmes, a chamada *semiologia da realidade*. Segundo Xavier:

No cinema, espécie de real mortificado, pode-se observar com grande nitidez a 'linguagem da ação', as formas de presença e intervenção no mundo, o tecido social que é necessário ler, criticamente. A linguagem da ação define um aspecto dessa 'semiologia da realidade' (XAVIER, 1993, p. 105).

Lahud (1988) elabora, ainda, a respeito dessa abordagem de Pasolini em relação às diferenças entre os atos da escrita e o de filmar:

Através da abordagem semiológica, reconheceu de saída que essa passagem significava, acima de tudo, uma verdadeira troca de 'línguas': especificamente, a troca de um sistema de signos abstratos e convencionais por outro, bem mais concreto e analógico, cujas unidades significantes básicas são os próprios objetos da realidade que podem entrar na composição de um plano (...) (LAHUD, 1988, p. 187).

Sendo alguém que já trabalhava há anos com a linguagem literária, Pasolini também procurava compreender o cinema por meio da escrita, inquieto que era com as possibilidades oferecidas pela arte cinematográfica. Para Pasolini, de acordo com Lahud (1988): "A diferença semiológica primordial entre as línguas orais-escritas e as línguas audiovisuais seria, em suma, (...) que umas *traduzem* a realidade por *evocação*, as outras por *reprodução*." (*ibid.*, 1988, p. 187-188).

Para o autor italiano, o grande diferencial da arte cinematográfica, em comparação a todas as outras que a antecederam, era a sua "(...) maior homologia com a linguagem própria

da realidade, a sua mais fiel, imediata e concreta tradução possível." (*ibid.*, 1988, p. 188). Entretanto, tal desejo por uma representação do real não se caracteriza por uma crença ingênua em um registro objetivo do cinema. Para o cineasta:

(..) o cinema traz o mundo para dentro de si, mas este não se põe como substância transparente que o olhar atravessa em busca do sentido; constitui, ao contrário, um tecido de linguagens (...). O mundo, desde o início, se dá como uma linguagem a decifrar, e ser moderno não implica num gesto de recusa da montagem em nome do real *em duração* na tela (XAVIER, 1993, p. 102).

É nesse ponto em que Pasolini se distancia radicalmente de Bazin e dos postulados a respeito da *montagem proibida*. O cineasta se apropria da longa tradição do neorealismo italiano a partir de suas próprias referências, em um movimento dialético, rejeitando tanto uma “exacerbação subjetivista (...) de uma montagem que se quer intransitiva, alheia ao mundo” como também o “radicalismo do plano-sequência” (*ibid.*, p. 103). Dumaresq (2009) afirma que a teoria proposta por Bazin:

(...) confronta a decupagem clássica e os experimentos formais russos, contra os quais defende uma ontologia da imagem. Para tanto, ele lança mão de três conceitos-chave: realismo físico, autenticidade da imagem e crença na imagem. Desde que respeite essas características, o cinema pode construir um mundo imaginário (DUMARESQ, 2009, p. 67).

Entretanto, o realismo em Bazin não pressupõe um abandono das técnicas da montagem. O cinema pode se utilizar dela, porém para a obtenção de efeitos específicos, que intensificariam a presença da realidade na imagem fílmica:

(...) a montagem não seria proibida, mas pautada pelo respeito à coisa posta diante da máquina. Ou seja, a autenticidade do material filmado é balizada por sua relação com o material-vida capturado. Os truques podem acontecer, desde que feitos diante da câmera. (...) Assim, o que não pode faltar ao filme é a imagem essencial que condense e mostre os elementos de tensão da cena. Para Bazin, é importante que a matéria-prima do filme seja ao mesmo tempo autêntica e cinematográfica (*ibid.*, p. 68).

Disso, podemos concluir que Bazin não é a favor de um cinema meramente contemplativo da realidade, que não apresente as forças concretas e conflituosas que agem no meio social. Entretanto, a intrusão da montagem nas imagens captadas pela câmera não deve trazer elementos que as dissociem do real.

O pensamento de Pasolini se aproxima do de Bazin devido ao interesse pelo cinema enquanto um dispositivo capaz de reproduzir a realidade. Porém, se distanciam quanto

às modalidades de montagem que julgam “aceitáveis”, as de Pasolini muito mais propensas aos artifícios disruptivos da montagem cinematográfica.

Pasolini deseja assimilar a realidade social, porém sem esquecer seus processos subjetivos inconscientes: utiliza a arte cinematográfica como um processo de conhecimento do mundo e de si. Para Pasolini, “(...) a própria subjetividade se torna uma questão política, estética e crítica.” (AMOROSO, 2020, p. 484), ou seja, um movimento de abertura à alteridade e à diferença, produzindo daí uma síntese dialética.

Tal aspiração a uma apreensão do mundo pelo cinema, entretanto, não se limitava a reproduzir um realismo social do presente. O interesse de Pasolini pela história era amplo, e não podemos perder de vista sua formação enquanto marxista, leitor de Antonio Gramsci e militante do Partido Comunista Italiano, instituição com a qual entrou em diversos conflitos, que culminaram em sua expulsão no ano de 1949 (NAZÁRIO, 2007, p. 29).

Amoroso (2012), em seu artigo *Pasolini e a Poesia*, comenta a respeito do interesse que a personagem de Cabíria, protagonista de *Noites de Cabíria* (1957), exercia sobre o então roteirista² Pasolini: a capacidade que ela tinha de trazer consigo tanto uma “realidade *real*” quanto uma “realidade *estilizada*”. Nas palavras do próprio Pasolini: “(...) a coexistência da pura invenção com um apriorístico estilístico; de poesia com poeticidade. O problema era alcançar o amálgama: elevar um pouco o ambiente em direção de Cabíria e abaixar consideravelmente Cabíria em direção ao ambiente.” (PASOLINI, 1991 apud AMOROSO, 2012, p. 4).

Para Amoroso (2012), a busca por tal amálgama entre uma “realidade *real*” e uma “estilizada” norteia a obra poética de Pasolini: elevar a realidade social em torno de uma fabulação, mas também não deixar a fabulação perder contato com o mundo. É algo que também se faz presente na obra cinematográfica do artista: ao recorrer ao mito grego, por exemplo, em obras como *Édipo Rei*, Pasolini aproxima a dimensão simbólica da narrativa à sociedade italiana de sua época, em especial no prólogo e no epílogo do filme, a serem aprofundados no terceiro capítulo desta monografia. Ainda de acordo com Amoroso (2012), as tendências de Pasolini em mesclar realidade social com fabulação imaginativa remetem à influência que o conceito de “mistura de estilos”, de Eric Auerbach, exerceu sobre o artista (AMOROSO, 2012, p. 4). Partem da procura de Pasolini por uma “(...) historicidade poética: expõe a linguagem a uma necessária vitalidade, obrigando-a a se manter em diálogo estreito

² Pasolini tem seu primeiro crédito como roteirista com o filme *A Mulher do Rio* (1954), dirigido por Mario Soldati. Acumula trabalhos na função até 1961, quando estreia na direção com *Accattone*, tendo colaborado principalmente com os diretores Mauro Bolognini e Federico Fellini, com quem contribuiu como roteirista em *Noites de Cabíria* (1957) e *A Doce Vida* (1960).

com a História e a vida social italianas, bem como com a história das formas poético-literárias." (AMOROSO, 2012, p. 7). Importante frisar que a pesquisadora estuda Pasolini no contexto de sua produção literária, porém são muitos os pontos de contato com o que Pasolini viria a apresentar em sua carreira no cinema.

Se, no cinema, Pasolini elabora, em dado momento de sua carreira, um retorno à realidade mítica, em sua poesia ele também tentava recuperar formas de criações poéticas esquecidas, tais como as épicas, populares e dramáticas, subjugadas em detrimento da lírica, Amoroso (2012) questiona: “(...) é possível reutilizar tais formas, evitando poses heróicas ou os mitos de fundação?” (*ibid.*, p. 7-8). É uma reflexão que cabe para o Pasolini-cineasta, quando ele volta seu olhar para a adaptação de obras da antiguidade: como renovar estruturas passadas e produzir com ela novos significados?

De acordo com o próprio: “a tradição deverá ser atravessada pelo fio da antitradução, uma tradição que é estudada a partir dos novos poetas.” (PASOLINI, 1993 apud AMOROSO, 2012, p. 14). Amoroso (2012) prossegue, concluindo que “dessa sobreposição de estratos históricos - do poeta romântico passando pela figura ímpar do pensador italiano para chegar ao poeta contemporâneo - configura-se o realismo especial de Pasolini.” (*ibid.*, p. 18). Essa busca por tais estratos históricos, refletidos em formas artísticas sintéticas e dialéticas, é essencial para compreender a trajetória de Pasolini enquanto artista. Amoroso (1993), em seu artigo a respeito da atuação de Pasolini como crítico literário, discorre sobre o que Pasolini considerava como exemplo de uma “boa narração” na literatura:

(...) uma 'adesão total à vida', necessária para a boa narração e, ao mesmo tempo, uma adesão à outra classe (uma adesão ao outro, na verdade). A associação desse narrador pasoliniano ao narrador benjaminiano é quase automática. Enquanto a experiência é sentida como vínculo, como necessidade, há a grande narrativa (AMOROSO, 1993, p. 54).

Prosseguindo ainda a essa aproximação entre Pasolini e Benjamin, Amoroso (1993) afirma que “(...) o narrador 'primitivo ou oral', como ele [Benjamin] os denomina, corre o risco de desaparecer pela perda do vínculo da necessidade que o ligava ao seu mundo originário.” (*ibid.*, 1993, p. 54). Pasolini procura, pois, uma reconexão a esse estado de narratividade dito primitivo, uma:

(...) força da matéria pré-linguística que é ou não captada pelo escritor, em dependência de um pacto de origem ter sido ou não assumido por ele. A comunhão com todos os homens faz parte desse pacto e é a experiência que norteia o escritor (*ibid.*, 1993, p. 50).

A perda do sentido de tal pacto, quando o artista não mais o sente como necessário, é o que, tanto para Pasolini como para Benjamin, torna inviável o ato de narrar (*ibid.*, p. 50). Os narradores que mantêm viva a conexão com esse passado arcaico podem ser divididos em dois grupos: os “mistificadores”, como Dante e Borges, que capturam a “força cósmica” do pré-linguístico e a reabsorvem em seus universos narrativos; e os “*puro affabulatore*”, cujo melhor exemplo seria o narrador de *As Mil e Uma Noites*, aquele que simplesmente inventa histórias (*ibid.*, p. 55). Os primeiros podem ser considerados como expoentes de uma fabulação condensada, enquanto os outros de uma fabulação expansiva.

O que Pasolini explorava em seu ofício de crítico literário ilumina sua própria trajetória artística, pois indica o que o autor considera como uma obra de relevância. Para ele, um dos deveres da crítica era “(...) iluminar racionalmente o modo de transformação do pré-linguístico, do pré-literário.” (*ibid.*, p. 56). De acordo com Amoroso (1993), há duas palavras que norteiam a crítica literária de Pasolini: *sinceridade* e *visionário*. A sinceridade trata de:

(...) um trabalho de mergulho no inconsciente obrigatório para todo escritor, trabalho este que inclui necessariamente o interesse pelo outro, o que muitas vezes aparece em Pasolini como interesse pela outra classe social, o que é terminologia marxista. (...) O que dá um sincero projeto literário, que é o objeto inicial de quase todas as resenhas do crítico, é um trabalho do consciente sobre o inconsciente. Assim, ao utilizar repetidamente 'sinceridade' como qualificador do bom narrador, do bom poeta e da boa obra, Pasolini aposta também na literatura como reveladora do desconhecido, a grande aventura humana (*ibid.*, p. 57).

O outro termo, visionário, se refere à atitude que o escritor deve manter perante sua arte. Não são, afinal, duas noções que podem perfeitamente se adequar ao próprio Pasolini, enquanto um sincero visionário? Sua obra cinematográfica é reflexo desse desejo por um mergulho no inconsciente, que revela os elementos recalcados pela história e que perpassa também pela alteridade, conhecimento do outro e do mundo.

Ainda a respeito da análise da produção poética de Pasolini, enquanto luz que pode ser jogada em sua produção cinematográfica, de modo a termos uma compreensão mais complexa do artista, Sterzi (2016) afirma que:

É, a poesia, para ele, uma arte das origens, que participa do mito e da infância, e também uma arte do corpo, da realidade mais primeira; no entanto, qualquer acesso a essas formas da origem, que para o poeta são desde sempre já formas da palavra (...) só se dá de forma mediada, através da própria linguagem, de um trabalho em seu interior, no máximo engendrando ficções de imediatez (que logo se expõem, no entanto, como ficções, como fábulas) (...) (STERZI, 2016, p. 43-44).

Considerando o desejo de Pasolini por um *cinema de poesia*, podemos entender que sua apropriação da linguagem cinematográfica também partia para uma descoberta do que é originário, que corresponde às realidades do mito e da infância. Entretanto, essa busca não se fazia enquanto movimento conservador, de resgate a uma espécie de “pureza” perdida, mas um esforço com ênfase nos processos de construção de linguagem, na exposição de uma mediação que por si só já transforma essa realidade primitiva.

Essa atitude de Pasolini pode ser entendida como reflexo de seu interesse por filologia, disciplina definida pela “atuação paradoxal (...) entre a *reconstrução de um passado* e a *proposição de uma presença (...)*” (*ibid.*, p. 44). “A singularidade de Pasolini como poeta esteve, em grande parte, em conceber *a poesia como operação filológica.*” (*ibid.*, p. 43), algo que pode ser observado na prevalência, em suas primeiras poesias, do dialeto friulano da sua cidade natal, e, no cinema, pelo seu interesse em reinterpretar materiais da antiguidade. Ainda Sterzi (2016):

Na verdade, o que acontece com Pasolini é a criação de uma franja em que língua ‘natural’ e língua literária, pré-história e história, se tornam indiferenciáveis, e é a partir dessa franja, ou nessa franja, zona para sempre obscura e misteriosa, que ele instala seu laboratório de escritor e, mais amplamente, de intelectual e artista. Décadas depois, quando retornar ao mito messiânico bíblico ou, por outro lado, ao mito trágico grego, será ainda aí a sua localização ambivalente (*ibid.*, p. 51).

Essa regressão ao espírito de uma pré-história, antes de uma normatização civilizatória, é um dos traços mais profundos da produção artística de Pasolini. O olhar do artista para a história, para tempos distantes de seu próprio nascimento, não configura uma atitude intransitiva, mas uma tentativa de recuperar tradições e interpretá-las à sua expressão pessoal, que também era reflexo de sua época e cultura.

Em seu ensaio *Cinema de Poesia*, Pasolini (1982) afirma que o estilo dos poetas é marcado pela “(...) pré-gramaticalidade dos signos falados (...)”, enquanto que o dos cineastas, por terem como base de trabalho as imagens e não as palavras, são marcados pela “(...) pré-gramaticalidade dos objetos (...)” (PASOLINI, 1982, p. 140). A base de trabalho de ambos é distinta: o cinema se apoia nas imagens, enquanto que a poesia, nas palavras. Para o autor:

(...) 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 amadurecido - a comunicação visual, que é a base da linguagem cinematográfica, é, pelo contrário, extremamente rude, quase animal (*ibid.*, p. 138).

O escritor trabalha com uma língua já fixada em uma tradição cultural, e dela ele retira o material a ser transformado em sua arte. Se comparada, a linguagem cinematográfica, por ser muito mais recente que a da poesia, possui uma historicidade ainda pouco desenvolvida, rudimentar, o que, na verdade, é um atrativo para o cineasta italiano. Essas diferenças fundamentais, entretanto, não impedem que a poesia e o cinema possam se influenciar, e o ponto de convergência entre ambas é justamente essa afinidade por uma “pré-gramaticalidade”.

No cinema, entretanto, tal característica linguística foi suavizada pelos processos de domesticação institucional. A arte cinematográfica, fundamentalmente próxima da poesia, sofre uma violentação, que a aproxima das convenções narrativas da prosa, “(...) mas com esta (...), tem apenas em comum o aspecto exterior - os processos lógicos e ilustrativos - enquanto lhe falta um elemento essencial da linguagem da prosa: a racionalidade. O seu fundamento é o subfilme mítico e infantil (...)” (*ibid.*, p. 141), que também são qualidades do fazer poético.

Dessa aproximação entre as duas artes, podemos citar como exemplo a releitura que Pasolini empreende da história de Cristo, em seu filme *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964). Narrativamente, observa-se uma fidelidade aos eventos presentes na história bíblica, mas o que garante originalidade a esse filme, mesmo tendo como base a história mais conhecida do mundo ocidental, é o modo como Pasolini a filma e monta. Se utiliza de diversos recursos característicos do modernismo cinematográfico, tais como a câmera na mão e o zoom, e monta seus planos abusando de cortes abruptos e descontínuos.

A estética de Pasolini realça a câmera e a montagem, traço marcante do modernismo cinematográfico (XAVIER, 1993): elas não estão “invisíveis” ao espectador, pois suas intervenções se fazem presentes de modo radical. O cineasta busca um modo revolucionário de fazer cinema, ao contar uma história que, para ele, também era revolucionária, trazendo uma nova representação de uma narrativa canonizada na cultura. Traz, portanto, a tradição iluminada pela antitradição (PASOLINI, 1993 apud AMOROSO, 2012).

Para Viganò (2014), no filme, ao alternar “(...) diversas modalidades expressivas (câmera na mão e remissões ‘altas’ à pintura quatrocentista), o cineasta consegue penetrar de maneira realista na matéria tratada, detendo-se, como leigo, nos aspectos mais perturbadores e crus do sagrado (...)” (VIGANÒ, 2005 apud VIGANÒ, 2014, p. 107). O autor cita a representação realista presente em *O Evangelho Segundo São Mateus*, e podemos aqui retomar o conceito de *semiologia da realidade*, tão caro a Pasolini.

Se faz muito presente, nesse momento inicial da carreira cinematográfica de Pasolini, a influência do neorealismo italiano de diretores como Roberto Rossellini, o que pode ser observado desde a seleção de não-atores para interpretar os personagens bíblicos, até as escolhas de locação. Entretanto, já existe um radicalismo frente a essa proposta, expressa nas “modalidades expressivas” que ressaltam e perturbam o elemento sagrado. Com esse choque entre diferentes estéticas e modelos de representação, entre uma realidade histórica e uma subjetividade particular, Pasolini solidifica um estilo e uma filosofia de cinema que será aprofundada no decorrer de sua carreira.

A seguir vamos propor um diálogo entre os pensamentos do cineasta italiano e do historiador da arte alemão Aby Warburg. O interesse de Pasolini por uma regressão à épocas imemoriais e “pré-históricas”, de modo a revelar no presente a atualização de suas formas e símbolos, é algo que o aproxima de Warburg e da noção de *sobrevivência*, a ser introduzida posteriormente por meio dos conceitos de *nachleben* e *pathosformel*. Também será realizada a análise fílmica de alguns trabalhos de Pasolini, como *Os Contos de Canterbury* (1972) e *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964), realizando uma ponte entre o Pasolini-poeta e o Pasolini-cineasta.

2.2 As Sobrevivências

*Não sou o poeta da bondade apenas, não declino
de ser o poeta da maldade também.*

(Walt Whitman)

Para se entender a absorção de motivos da antiguidade em épocas e artes futuras, recurso a que Pasolini recorre com insistência na sua produção artística, é essencial falar no pensamento do historiador da arte alemão Aby Warburg, mais especificamente de seus conceitos de *nachleben* e *pathosformel*, associados ao seus estudos das obras de arte renascentistas. De acordo com Teixeira (2010), uma das questões mais caras a Warburg é a da *pós-vida*³ (ou *sobrevivência*) de elementos da antiguidade clássica na arte renascentista, “(...) mais precisamente os modos com que certos motivos característicos da arte e literatura pagãs foram retomados nos séculos XV e XVI (...), não necessariamente como tópicos figurativas, mas como forças psíquicas ativadas pela memória cultural.” (TEIXEIRA, 2010, p. 136).

³ Importante ressaltar que não há um consenso quanto à tradução do conceito *nachleben*. A depender do autor, podemos ler como *pós-vida*, *sobrevivência*, *continuidade*, *vida póstuma*, entre outras traduções. No caso desta monografia, iremos trabalhar majoritariamente com o termo *sobrevivência* e também *pós-vida*.

Antes tomada como um exemplo de um ideário apolíneo, racional e cristão, a partir de Warburg o Renascimento passa a ser entendido “(...) como um período de transição, marcado por uma atmosfera de aturdimento psíquico e conflitos intelectuais.” (*ibid.*, p. 137). A arte renascentista, logo, é representativa:

(...) da coexistência de duas concepções de mundo distintas, entendidas, todavia, como pólos não necessariamente antagônicos: a visão de mundo pagã, associada à cultura greco-latina tão admirada na Renascença, e a visão de mundo cristã, arraigada entre os italianos dos séculos XIV, XV e XVI (*ibid.*, p. 137).

Essa busca por entender dicotomias a partir de uma relação de complementaridade e não de oposições excludentes é muito importante para o pensamento de Warburg. Uma dicotomia particularmente cara a ele é aquela estabelecida entre o *apolíneo* e o *dionisíaco*, em que este “(...) representaria o desequilíbrio e o excesso (*hybris*) (...), enquanto o apolíneo remeteria à harmonia das formas, ao equilíbrio (...)” (*ibid.*, p. 139-140).

Para Warburg, ambos os elementos coexistem na arte renascentista e seus estudos enfatizam o elemento dionisíaco desta cultura, em que “(...) as energias psíquicas conservadas da Antiguidade constituíam forças estéticas motivadoras das representações pictóricas e esculturais, numa efetiva pós vida das *Pathosformeln* antigas (...)” (*ibid.*, p. 140).

Podemos entender *Nachleben*, portanto, como um conceito associado à ideia da *sobrevivência*, enquanto as *pathosformeln* são as fórmulas passionais deslocadas pelas mais diversas épocas que permitem tal sobrevivência. Ainda para Teixeira (2010), “a própria noção de ‘fórmula’ sugere a necessária dimensão repetitiva do fenômeno (...), com ênfase nos processos de transmissão (...) das imagens primordiais que condensam tais energias.” (*ibid.*, p. 142-143).

Para Didi-Huberman (2013), a ideia de *nachleben* refere-se a uma *temporalidade*, enquanto a de *pathosformel* à *corporeidade*, não como um simples traço físico e externo, mas como expressão de uma carga afetiva. Os elementos simbólicos da cultura se revelam, logo, como “(...) um ser do passado que não para de sobreviver (...)”, cujo “(...) retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica do que Nietzsche chamou de inatual ou intempestivo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 29). Tais elementos são historicamente recalcados, porém passíveis de serem analisados pela “(...) falha na consciência, a incorreção na lógica, o contrassenso da argumentação que, a cada vez, abrem na atualidade de um fato histórico a brecha de suas sobrevivências.” (*ibid.*, p. 48). Desse modo, o autor enxerga em Warburg uma nova modalidade de análise da história da arte, um

“(...) modelo fantasmal da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, ‘sobrevivências’, remanências, reparações das formas.” (*ibid.*, p. 25).

Em seu livro *A Sobrevivência dos Vagalumes*, Didi-Huberman (2011) considera o pensamento de Pasolini próximo da noção de sobrevivência. Ainda que o cineasta italiano não faça referência direta a Warburg, por meio de sua interlocução com o antropólogo italiano Ernesto De Martino:

(...) Pasolini sabia, poética e visualmente, o que sobrevivência queria dizer. Ele sabia do caráter indestrutível, aí transmitido, lá invisível, mas latente, mais além ressurgente, das imagens em perpétua metamorfose. É o que aparece em seus filmes, mesmo os mais ‘contemporâneos’ (...) e, vale dizer, em todos os seus filmes mitológicos, religiosos ou ‘medievais’ (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 62-63).

Ainda nessa associação entre Pasolini e Warburg, em seu artigo *Pasolini Renascentista*, Soares (2016) analisa especificamente a adaptação do artista italiano para *Os Contos de Cantuária*, obra medieval do século XIV escrita por Geoffrey Chaucer, que resulta no filme *Os Contos de Canterbury* (1972), segunda parte da “trilogia da vida”⁴ pasoliniana. De acordo com o pesquisador, o filme “(...) reforça aquela noção complexa e abrangente de Renascimento que Warburg já havia proposto, capaz de assombrar ou genealogizar a história da arte (...)” (SOARES, 2016, p. 73). Afirma, também, que “é preciso, ao contrário, encarar a sofisticação pasoliniana do ponto de vista genealógico, com uma intensidade diferente do olhar, não apenas para o próprio Pasolini, mas também para cada um desses seus remetentes.” (*ibid.*, p. 74).

Importante ressaltar o conceito de genealogia, enquanto um elemento de conexão entre as sensibilidades de Pasolini e Warburg. O que ambos fazem, cada qual com suas ferramentas, não é uma tradução literal e essencialista de um dado elemento simbólico, mas um estudo que visa compreender suas partículas formativas, a gênese e posterior inserção cultural de um dado fenômeno, que passa da manifestação inconsciente para uma consciente.

Outro ponto a frisar dessa citação é a noção que Soares (2016) traz de “remetente”. É uma definição notável, pois o que Pasolini estabelece com o autor do material que adapta, seja ele Chaucer, Sófocles, ou São Mateus, é mais uma correspondência que uma comunicação unilateral. É uma conversa transversal entre autores distintos, que viveram em diferentes épocas e contextos sociais. Sobre o filme de Pasolini, Soares (2016) afirma:

⁴ O primeiro filme é *Decameron* (1971), inspirado no *Decamerão* (1348-1353), obra medieval de Giovanni Boccaccio; e a terceira e última parte, *As Mil e uma Noites* (1974), inspirado no clássico homônimo da literatura árabe.

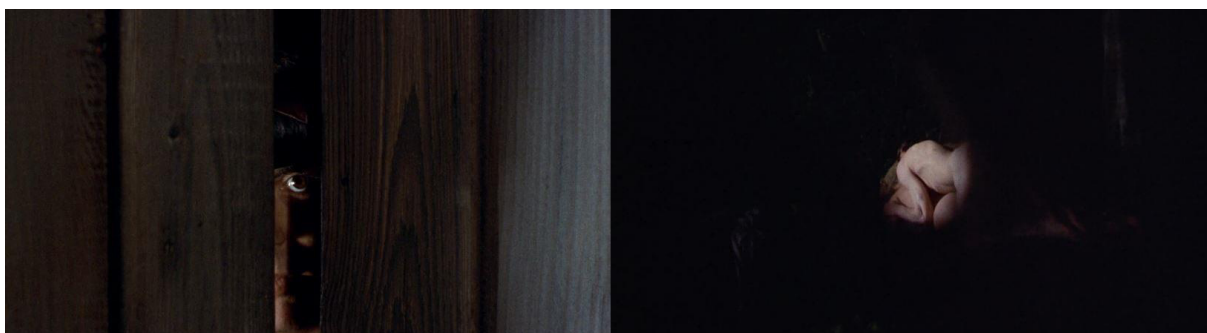
A analogia topográfica com o tempo é irresistível: de dentro da terra, por sob camadas de tempo, o Chaucer de Pasolini desloca mitemas por entre camadas ainda mais profundas, entre a Irlanda e a Grécia, e o deslocamento aparece num filme italiano de quase meio século que relemos hoje, contra outras determinações e promessas, vindas de tão diferentes profundidades (*ibid.*, p. 81).

O que o autor define nesse trecho é justamente a expressão dos traços das *pathosformeln* no trabalho de Pasolini, deslocamentos de origem simbólica por diferentes épocas e lugares. A essência dos mitemas permanece na mesma medida em que é modificada nesse choque entre diferentes instâncias. Para Soares (2016), a narrativa pasoliniana dos *Contos da Cantuária* revela um “(...) conflito selvagem entre forças míticas, próprio ao jogo anacrônico de imagens no sentido arcaico (...)” (*ibid.*, p. 84).

Essa definição de “jogo anacrônico de imagens”, que o autor traz no âmbito da narrativa, em uma análise entre o filme e o texto original de Chaucer, também pode ser percebida enquanto artifício de montagem cinematográfica da estética de Pasolini. Lembremos também que essa revelação do que é “arcaico”, de “conflito entre forças míticas”, é traço da produção poética de Pasolini e que se faz muito presente em sua produção cinematográfica.

Em um dos episódios de *Os Contos de Canterbury* (1972), o ator Franco Citti⁵ interpreta um coletor de dívidas chantagista, que ganha a vida perseguindo e subornando pessoas que cometem “pecados de luxúria”. Nos planos abaixo, ele observa um ato sexual, pelas frestas de uma porta, tal qual um *voyeur*:

Figura 1 - Franco Citti em *Os Contos de Canterbury* (1972).



Fonte: *Os Contos de Canterbury* (1972)

Ele chega até mesmo a andar disfarçado por entre os membros do clero, de modo a descobrir novos pecadores. Em um dado plano, ele olha diretamente para a câmera,

⁵ Ator habitual de Pasolini, que o revelou em *Accattone* (1961), aparecendo, no total, em oito filmes do diretor.

tornando o espectador cúmplice de seus atos, mas também como se fôssemos vigiados, assim como ele o faz com os “impuros”.

Figura 2 - Franco Citti, um santo disfarçado.



Fonte: *Os Contos de Canterbury* (1972)

Em seguida, esse mesmo personagem, até então silencioso e agora disfarçado de um vendedor de comidas, observa a execução de um herege nos campos de um palácio, em meio a um grande público. Ele assiste à tortura com um certo fascínio e até mesmo prazer:

Figura 3 - O corpo torturado, entre o fogo e a cruz.



Fonte: *Os Contos de Canterbury* (1972)

Nota-se que Pasolini, em todas essas cenas, cria uma relação de intimidade entre o personagem e o espectador, seja nos fazendo ser percebidos pelo seu olhar, seja ao assumir seu próprio ponto de vista. No decorrer do episódio, somos revelados que Franco Citti está a interpretar, na verdade, o próprio diabo.

Ao colocar o espectador para assumir sua perspectiva, Pasolini nos deixa em uma posição de incômodo, pois nos impele a uma identificação com a figura que representa o mal na cultura do ocidente. Também apresenta esse personagem regozijado com um ritual de execução, promovido pela Igreja sob o pretexto de uma defesa de hábitos cristãos e em concordância com Deus. Assim, Pasolini aproxima duas forças mitológicas e ancestrais opostas, retirando-as da obscuridade por meio de uma operação dialética, que é materializada na concretude da encenação fílmica.

Em *Os Contos de Canterbury* (1972), não há uma separação entre o mundo divino e o mundo terreno. Os dois são apresentados em uma imbricação, com os contextos

“diabólicos” convivendo com os “sacros” em um mesmo plano, como a sequência da tortura demonstra. Os elementos místicos são materializados dentro da dinâmica da realidade, gerando um efeito de instabilidade que invade a própria forma do filme. Tal operação também encontra semelhanças com o pensamento de Aby Warburg, como expresso em seu *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), obra que será estudada com maior profundidade no capítulo posterior e que objetivava acentuar “(...) a função polar do ato artístico, que oscila entre uma imaginação (...) e uma racionalidade (...)” (WARBURG, 2018, p. 218).

Em uma cena de *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964), há uma construção cênica semelhante à cena da execução em *Os Contos de Canterbury* (1972): Pedro, após negar Cristo, observa o julgamento dele, em meio a uma plateia. A câmera nunca se põe perto de Jesus e, ao invés disso, o filma com distância, em planos gerais trêmulos, de longa duração, adotando a perspectiva de Pedro e dos demais cúmplices da barbárie:

Figura 4 - O julgamento de Cristo segundo Pedro.



Fonte: *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964)

Pasolini nos força a assumir uma perspectiva que não é apenas desconfortável, mas dissonante das interpretações convencionais da vida de Cristo: é mais fácil nos colocarmos ao lado de quem foi a vítima, do que também nos enxergar enquanto algozes. Com isso, podemos perceber que a absorção de motivos ancestrais por artistas de outras épocas não é feita de modo linear e transparente, com cada representação possuindo sua particularidade. No caso de *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964) por Pasolini, podemos nos perguntar o por quê de um artista marxista e ateu, que entrou em diversos conflitos com as instituições católicas, ter se interessado em adaptar com tanta fidelidade a vida de Cristo.

Para tentar entender esse gesto, é preciso ir, logo, ao particular: interessa a Pasolini menos o cristianismo institucionalizado contemporâneo a ele, e mais um Cristo primitivo e revolucionário. Primitividade e revolução, dois traços importantes para a compreensão da obra artística pasoliniana: o primitivo como desejo por uma descoberta

genealógica (da língua, da história), e o revolucionário como o visionamento do passado nas formas do presente, aspirando a sua transformação.

Isso é expresso em *O Evangelho* desde as predileções de Pasolini quanto à escolha dos atores e das locações. Para Reyes (2017):

Trabalhar com atores não profissionais, segundo o cineasta, daria maior autenticidade às histórias que pretendia contar. Para realizar *O Evangelho* segundo São Mateus, Pasolini escolheu atores nas ruas de vilarejos do sul da Itália onde o filme seria gravado. Sua leitura era que estas figuras humanas lembravam os corpos e os semblantes daqueles que haviam vivido na Palestina há dois mil anos (REYES, 2017, p. 10).

Retornar a esses corpos e semblantes ancestrais é também um gesto político, pois destaca o aspecto popular e marginal da figura de Cristo, ele mesmo visto pela sociedade de sua época como um *accattone*, um desajustado. De acordo com Pampaloni (2017), no filme, “(...) todas as dimensões divinas no sentido pleno da palavra foram removidas. Certamente, o Cristo de Pasolini, para Pasolini, não é Jesus Cristo, Filho de Deus, encarnado para nos salvar.”; entretanto, seria um filme capaz de agradar também a teístas devido a uma abordagem “(...) fina e delicada, (...) respeitosa em acompanhar o ritmo do texto de Mateus (...)” (PAMPALONI, 2017, p. 24). Por outro lado, é uma obra aberta a apreciação também de ateístas devido ao potencial social engajado com que Pasolini reveste a figura de Cristo, “(...) um revolucionário, uma vítima do sistema que não tolera aqueles que vão contra.” (*ibid.*, p. 25). Para o próprio diretor italiano, a respeito de *O Evangelho*:

Eu quero fazer uma obra de poesia. Não é uma obra religiosa no sentido usual do termo, nem uma obra de alguma forma ideológica. Em palavras muito pobres e simples: eu não acredito que Cristo é o filho de Deus, porque eu não sou um crente — pelo menos na consciência. Mas eu acredito que Cristo é divino: eu penso, isto é, que nele a humanidade é tão elevada, rigorosa, um ideal para ir além dos termos comuns da humanidade. Por isso eu digo “poesia”: um instrumento irracional para expressar os meus sentimentos irracionais em relação a Cristo (PASOLINI, 2014 apud PAMPALONI, 2017, p. 24).

Podemos perceber, portanto, que Pasolini é atraído pelo potencial humanista de Cristo, compreendendo que o aspecto transcendente provém da materialidade social. É também uma narrativa que se adequa às formulações do *cinema de poesia* pasoliniano, que procura uma síntese entre a realidade social objetiva e os elementos inconscientes próprios da subjetividade do autor (XAVIER, 1993).

Para Viganò (2014), Pasolini, ao entrar em contato com a dimensão do sagrado, “(...) profana conscientemente a tradição cinematográfica da vida de Cristo, despindo-a de

adornos edificantes e liberando-a da iconografia devocionista." (VIGANÒ, 2005 apud VIGANÒ, 2014, p. 107). Coexistem no filme os aspectos sagrados e profanos do mito bíblico, um conflito entre forças apolíneas e dionisiacas, tal qual existia também na arte renascentista como estudada por Warburg.

A dimensão conflituosa, e por vezes complementar, entre o posicionamento sagrado e o profano está presente nas cenas de *Os Contos de Canterbury* (1972) analisadas anteriormente, mas é extrapolada no episódio final da obra. Nela, um frade corrupto é visitado por um anjo e levado por ele ao inferno:

Figura 5 - Um anjo visita o frade.



Fonte: *Os Contos de Canterbury* (1972)

A paisagem do inferno segundo Pasolini é uma superfície rochosa, concreta e natural, permeada por uma série de situações antinaturais, como humanos sendo fornicados por bestas e bestas que defecam frades, além de personagens pitorescos, como demônios zombeteiros. Mais uma vez, convivem as dimensões do sacro e do perverso, por vezes dentro de uma mesma imagem:

Figura 6 - O inferno segundo Pier Paolo Pasolini.



Fonte: *Os Contos de Canterbury* (1972)

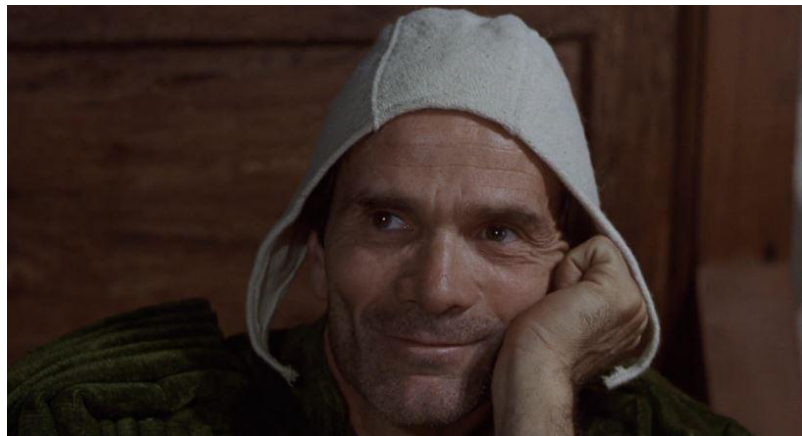
Logo após essa sequência “demoníaca”, Pasolini nos transporta para um ambiente oposto: agora estamos diante de uma peregrinação em frente a uma catedral, em que fiéis se ajoelham, rezam e se arrependem de seus muitos pecados. Essa é a última cena de *Os Contos de Canterbury* (1972), que se encerra ao retomar a figura do próprio Geoffrey Chaucer, que aparece como personagem no decorrer do filme. Ele é interpretado pelo próprio Pasolini, que contempla sua criação com um sorriso que parece oscilar do infantil ao sarcástico:

Figura 7 - A peregrinação após o expurgo.



Fonte: *Os Contos de Canterbury* (1972)

Figura 8 - Pasolini como Chaucer.



Fonte: *Os Contos de Canterbury* (1972)

Podemos recapitular o que Amoroso (2012) comenta a respeito da relação de Pasolini com a protagonista de *Noites de Cabíria* (1957), sobre o jogo entre uma “realidade real” e outra “realidade estilizada”: pelo seu desejo em utilizar o cinema enquanto uma ferramenta de *semiologia do real* (Lahud, 1988), Pasolini nunca abandona o figurativo, o que não o impede de abarcar também os aspectos delirantes da alegoria. Na obra do cineasta italiano, os elementos apolíneos e dionisíacos presentes em nossa memória cultural são retirados da dimensão do reprimido e do recalcado, encontrando a divindade na escatologia, e o erotismo no religioso.

O modo como Pasolini representa suas alegorias remete muito também a esse conceito enquanto trabalhado por Walter Benjamin. De acordo com Martins (1992), para Benjamin “a alegoria é o traço comum entre o barroco e o moderno, aquilo que dá condições de leitura a intérpretes especiais, o que permite a leitura simultânea de tempos diversos.” (MARTINS, 1992, p. 80). Ainda, afirma que:

É apenas por meio da alegoria que se pode perceber esse instante em que relampeja uma correspondência entre os tempos. (...) Ela extravasa para os fatos sociais, para a geografia urbana, mas mantém intacto seu poder emblemático de atração sobre os tempos, sobre presente, passado e futuro (MARTINS, 1992, p. 86).

A alegoria é o que permite o ponto de convergência entre percepções de épocas distintas, sob a forma de emblemas, o que garante “(...) uma síntese múltipla (...) resultante da tensão entre os extremos da linguagem e entre os extremos da história”, que faz compreender que “a realidade é um sonho, no momento que se percebe a correspondência entre modernidade e mito” (*ibid.*, p. 87). Nesse tensionamento ambíguo entre lógicas discordantes, que revelam relações fulgurantes entre mitologia e modernismo, podemos aproximar o pensamento de Benjamin não só de Pasolini, como também de Warburg, pois as alegorias são expressas por imagens:

A imagem mítica se encontra na experiência urbana das grandes cidades e no interior das novas formas de reprodutibilidade técnica. É nesse sentido que Benjamin afirma a condição histórica do mito. Para ele, a imagem mítica se atualiza numa determinada estrutura social e é por ela visada. A idade moderna persegue a antiguidade como um pesadelo que dela se apodera durante o sono. O intérprete trabalha em torno dessas sobrevivências atuais do mito e do arcaico - a Grécia reinventada por Baudelaire, o Olimpo secularizado nas ruas de Paris (*ibid.*, p. 87-88).

Dentre as novas formas de reprodutibilidade que o século XX presenciou estão tanto o cinema como a fotografia, portadores desse potencial mítico da imagem. Pode-se argumentar que tanto Pasolini quanto Warburg, de acordo com o raciocínio benjaminiano, podem ser vistos enquanto intérpretes e reinventores alegóricos, possíveis representantes da paradoxal “teologia profana” (*ibid.*, p. 89) executada por Benjamin.

Essa exploração de dicotomias, que são ao mesmo tempo conflituosas e complementares, está presente desde as primeiras produções poéticas de Pasolini, conforme Viganò (2014) afirma ao analisar a coletânea de poesias *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* (1943-1949): “(...) o mundo camponês está mergulhado numa atmosfera a-histórica, marcado por um tempo cíclico: a geração dos filhos segue a dos pais, a ressurreição sucede à morte.

Cristianismo e mitos pagãos se misturam num emaranhado inextricável." (VIGANÒ, 2014, p. 100). Prosseguindo à análise, Viganò (2014) cita que:

(...) a complexidade do percurso e a inquietude ao mesmo tempo artística e humana de Pasolini é demonstrada seja pela prevalência do irracional (...), sob a ação de uma paixão avassaladora em nome de uma liberdade também estilística que visa revelar os contrastes e a desagregação em ação na sociedade contemporânea (...) (*ibid.*, p. 100).

Tal trecho remete muito também a um outro filme de Pasolini, *Teorema* (1968). Nele, uma família burguesa recebe a visita de um misterioso personagem (interpretado por Terence Stamp), cuja verdadeira identidade nunca nos é revelada. Pode ser tanto um parente distante como uma figura mística, caída dos céus ou elevada dos infernos. A presença desse personagem funciona como um catalisador para a destruição da ordem tradicional da classe alta, despertando na família uma libertadora tensão sexual.

Figura 9 - O visitante em *Teorema* (1968).



Fonte: *Teorema* (1968)

Quando ele vai embora, a família não pode mais ser a mesma: Lucia, a mãe (Silvana Magnano), se entrega a aventuras sexuais com garotos de programa; Pietro, o filho (Andrés Soublette), descobre a vocação de pintor; Odetta, a filha (Anne Wiazemsky), entra em estado catatônico e é internada; Paolo, o pai (Massimo Girotti), um rico industrial, se desapropria de suas propriedades e vira um eremita; enquanto que Emilia, a criada (Laura Betti), volta para sua cidade natal, inicia uma dieta baseada em chá de urtigas e se transforma em uma santa.

Assim como em *Os Contos de Canterbury* (1972) e *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964), Pasolini explora o imaginário das dicotomias humanas: o personagem de Stamp pode ser visto como uma figura diabólica e desagregadora, mas o caminho para a santidade de Emilia, por exemplo, vem após a sua descoberta sexual com ele. Paolo, por outro lado, se transforma em uma espécie de São Francisco moderno, mas seu percurso pelo deserto, que encerra o filme, é marcado pelo desespero.

Figura 10 - À esquerda, Emilia levita; à direita, Paolo peregrina pelo deserto.



Fonte: *Teorema* (1968)

Os gestos dos dois personagens, com os braços abertos, são semelhantes, mas o contexto em que aparecem os distingue: Emilia levita, silenciosa, em direção aos céus, observada por dezenas de fiéis, enquanto Paolo, com os pés fincados na terra, grita, com ninguém ao seu redor. Mais uma vez, o sagrado é acompanhado pelo profano, e o irracional pode surgir tanto como um elemento de desagregação quanto de libertação. São energias ativas, perturbações na ordem consciente e burguesa, que revelam os elementos contrastantes presentes na realidade.

Em termos estilísticos, *Teorema* (1968) também marca uma abordagem cada vez mais experimental de Pasolini com o cinema. Sobre essa evolução, Pasolini (1985) afirma:

Nos meus primeiros filmes exprimia-me numa linguagem simples, épica, pois pensava - como Gramsci - dirigir-me a uma consciência nacional-popular. Mas este público que era o povo no sentido gramsciano, temo que já não exista, porque a sociedade massificada de consumo destrói tudo. Por isso comecei a fazer filmes em que prevalecem a alegoria, a parábola (...) não posso fazer doutra maneira, esta é a única maneira através da qual tento escapar aos circuitos da cultura de massa, da produção de consumo (...) (PASOLINI, 1985, p. 90).

A linguagem de seus filmes se reorienta na medida em que seus sentimentos de não-pertencimento se tornam maiores, reflexo do desgosto do artista com o seu tempo e a realidade social do ocidente. O cinema de Pasolini é sintoma desse desconforto, mas também de um desejo por transformação e alteridade.

O diálogo aqui estabelecido entre as poéticas de Pasolini e Warburg é possível devido à sensibilidade que esses dois artistas revelavam em suas obras no trato com a memória cultural e simbólica da humanidade. Os aproxima o modo como, em seus respectivos trabalhos e distintas épocas, ponderavam a respeito de uma história humana

perpassada por intensos conflitos psíquicos e sociais, que recai como sintoma em toda uma tradição estética, que tanto Pasolini quanto Warburg questionavam.

Entretanto, a relação de Warburg com a arte cinematográfica é ainda mais complexa, relativa não apenas a uma compatibilidade de percepções com outros artistas, mas também enquanto uma afinidade formal: é pelo recurso da *montagem* que os traços das *sobrevivências* dos símbolos culturais é revelado. Tal ideia será aprofundada no capítulo seguinte, dedicado a compreender as relações entre diversos conceitos de montagem, mantendo o diálogo entre as ideias de Warburg e Pasolini, juntamente a outros estudiosos da área, tais quais Sergei Eisenstein, conceituador da *montagem intelectual*, e Walter Benjamin, cujo conceito de alegoria, apresentado neste tópico, está imbricado às noções do autor de *imagens dialéticas* e, por conseguinte, à de *montagem*.

3 MOVIMENTO E MONTAGEM

O foco deste capítulo será discutir os conceitos de montagem, propondo um diálogo entre os estilos próprios da montagem cinematográfica, conforme idealizados por Pasolini, e a prática artística de Aby Warburg, elucidada por meio dos escritos de Didi-Huberman (2013) e Michaud (2007).

De início, serão introduzidos os pensamentos de montagem empregados no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, por meio do estudo da prancha 46 da obra. Em correspondência com Pasolini, será desenvolvida a análise filmica de filmes do cineasta, tais quais *A Sequência da Flor de Papel* (1969), seu episódio para o filme de antologia *Amor e Raiva* (1969); *Pocilga* (1969); e *Teorema* (1968). A partir disso, alargaremos o contato entre Pasolini e Warburg para conhecermos outras possibilidades correlatas de montagem, introduzindo conceitos como *montagem intelectual*, por Sergei Eisenstein, e o de *imagens dialéticas*, por Walter Benjamin.

Também será abordada a aproximação do cinema com outras formas artísticas, em especial a literatura, pondo imagem e palavra em relação. Discutiremos a influência de técnicas literárias como o *discurso indireto livre* e o *monólogo interior* para as práticas de montagem de, respectivamente, Pasolini (*subjetiva indireta livre*) e Eisenstein (*montagem intelectual*), e também a preponderância da relação entre imagem e texto nos escritos de Aby Warburg. Serão discutidas as aproximações e diferenciações possíveis entre as estéticas de tais artistas, buscando embasamento também nos estudos de André Bazin e de Annette Michelson.

3.1 Movimentos dialéticos entre Warburg e Pasolini

Ao trazer o conhecimento de Warburg para o campo dos estudos cinematográficos, Michaud (2007) afirma que, ao final do século XIX, cineastas e historiadores da arte se utilizavam de procedimentos comuns em distintos campos do saber, revelando uma orientação semelhante, expressa pela interseção entre filme e texto que muda todo um paradigma discursivo. Assim, o cinema passa a ser visto menos como espetáculo e mais como uma forma de pensamento; enquanto a história da arte, menos como uma busca direcionada ao conhecimento do passado e mais à sua transmissão para tempos futuros (*ibid.*, p. 40). Ao vermos o cinema para além de seu aparato técnico e material usual, por uma ótica que visa a questão da inter-relação entre transparência, movimento e impressão, podemos

descobrir na arte cinematográfica as mesmas categorias que Warburg se utilizou para estudar a história da arte (*ibid.*, p. 39).

Assim, o cinema passa a ser visto menos como espetáculo e mais como uma forma de pensamento; enquanto a história da arte, menos como uma busca direcionada ao conhecimento do passado e mais à sua transmissão para tempos futuros (*ibid.*, p. 40). Ao vermos o cinema para além de seu aparato técnico e material usual, por uma ótica que visa a questão da inter-relação entre transparência, movimento e impressão, podemos descobrir na arte cinematográfica as mesmas categorias que Warburg se utilizou para estudar a história da arte (*ibid.*, p. 39).

A chave para entender a aproximação do cinema com a história da arte enquanto proposta por Warburg repousa na questão do movimento e da montagem. A ideia de movimento para o autor é muito presente tanto na análise figurativa das pinturas renascentistas quanto para conceber suas noções muito particulares de história.

A partir da concepção de Warburg a respeito da organização do seu *Atlas Mnemosyne* (1924-1929⁶), Didi-Huberman (2013) afirma que podemos perceber “(...) até que ponto a movimentação constituiu uma parte essencial de seu referido 'método'.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 19). Ainda para o autor, “(...) é evidente que o 'movimento' não é uma simples translação ou narração de um ponto a outro. Esse movimento são saltos, cortes, montagens, estabelecimentos de relações dilacerantes.” (*ibid.*, p. 24) e que são constituídas por “(...) coisas que são, ao mesmo tempo, arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e atuais (gestos, experiências).” (*ibid.*, p. 25). Portanto, podemos concluir que a ideia de movimento para Warburg está diretamente associada aos seus conceitos de *pathosformel* e *nachleben*: é o que garante o deslocamento e a sobrevivência das fórmulas passionais da cultura ao longo dos mais diversos períodos históricos e artísticos.

Michaud (2007) traz tais conceitos para pensarmos a história do cinema, ao associar a permanência da ideia de movimento em Warburg aos processos formativos da linguagem cinematográfica, dando especial atenção para os chamados pré-cinemas, como os experimentos de William Dickson (*kinetoscópios*), Marey (*cronofotografia*) e Louis Daguerre (*daguerreótipo*). De acordo com o autor, o método de Warburg, da análise de figuras estáticas em 1893 até a montagem do Atlas, a partir de 1924, é baseada em uma estética do movimento que foi expressa ao final do século XIX com o nascimento do cinema. Warburg abriu a história da arte para a observação de corpos em movimento no mesmo momento em que as

⁶ O processo de desenvolvimento do Atlas foi interrompido devido à morte de Warburg em 1929 (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 383).

primeiras imagens capazes de captá-los começaram a ser difundidas (MICHAUD, 2007, p. 39).

Por sua vez, a análise da ideia de movimento no pensamento de Warburg nos leva inevitavelmente à sua concepção de montagem, expressa em sua obra *Atlas Mnemosyne*. Como define Didi-Huberman (2013):

Antes de qualquer outra coisa, Mnemosyne é uma disposição fotográfica. Num primeiro momento, as impressões em papel, extraídas da imensa coleção reunida por Warburg, foram coladas em grandes pedaços de papelão preto, agrupados por temas e regularmente dispostos uns ao lado dos outros, borda com borda (...). Mas a forma definitiva foi encontrada quando Warburg e Saxl⁷ usaram grandes telas de tecido preto esticadas sobre chassis - com a dimensão de um metro e meio por dois -, nas quais eles podiam reunir as fotografias, fixando-as por meio de pequenos prendedores que eram fáceis de manipular (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 383).

Formaram-se, assim, os muitos painéis que compõe o *Atlas* de Warburg, em que “(...) tecidos estendidos sobre armações tornavam-se o suporte de um material imagético extraordinariamente diversificado, tanto em seus temas quanto em sua cronologia (...)” (*ibid.*, p. 384), como um “(...) conhecimento-montagem (...)” (LISSOVSKY, 2014, p. 315) que reflete “(...) seu entendimento da cultura como espaço de memória, no qual símbolos visuais e outros funcionam como um arquivo de memórias justapostas.” (Rampley, 1999, p. 112 apud LISSOVSKY, 2014, p. 316).

O *Atlas*, portanto, age pela “função memorativa das imagens”, o que indica “(...) justamente a questão a que, desde o começo, correspondeu o conceito warburguiano de *sobrevivência*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 390). Para o próprio Warburg (2018), “a memória não só cria espaço ao pensamento, mas reforça os dois pólos limítrofes do comportamento psíquico: a serena contemplação e o abandono orgiástico”, com o Atlas sendo um meio de configurar tais polaridades “(...) com a finalidade de representar a vida em movimento.” (WARBURG, 2018, p. 218).

Essa representação do movimento vem necessariamente atrelada à concepção de montagem. Como frisam Reinaldo e Reis Filho (2019), a montagem para Warburg “(...) ofereceria um método dinâmico de apreensão das obras, uma maneira mais pertinente de compreender a temporalidades das imagens, com suas sobrevivências (...)” propiciando, assim, “(...) um conhecimento não mais em linhas retas e corpos fechados, mas um saber em extensões, em relações associativas.” (REINALDO; REIS FILHO, 2019, p. 12). Ainda sobre esse conceito, afirma-se:

⁷ Fritz Saxl, historiador da arte e um dos principais colaboradores de Warburg, figura central no estabelecimento da biblioteca de Warburg enquanto um instituto de pesquisa.

Princípio formativo dos ideogramas, dos haikais, das composições visuais múltiplas como os caleidoscópios e os murais, a montagem opera por relações de coexistências e múltiplas temporalidades. Numa palavra: montar é pôr em relação, é combinar e recombinar, fugindo de uma lógica linear, sintática, discursiva. Em contraponto a um pensamento linguístico e causal, portanto, somos confrontados aqui com um saber essencialmente aberto e imprevisível, que joga com temporalidades anacrônicas e desconexas, com o rearranjo e a variação contínua dos seus termos (*ibid.*, p. 11-12).

Em *Mnemosyne*, era comum para o artista alemão unir imagens de proveniências diversas. Na prancha de número 46, por exemplo, observamos variações acerca do tema da “ninfa”, conforme pintado por Ghirlandaio em *O Nascimento de São João Batista* (1486-1490).

Figura 11 - Prancha 46 do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg.



Fonte: Warburg Library⁸

Presentes na imagem estão desde reproduções de Raphael e Botticelli a uma fotografia tirada pelo próprio Warburg de uma camponesa italiana, contendo também páginas manuscritas em que o autor enfatiza como a expressão literária representa um papel dialético na história intelectual (PINOTTI, 2013-2016). Desse modo, o artista alemão destaca a prevalência da *nachleben* desse símbolo mitológico, transmitido ao longo da memória cultural por meio das *pathosformeln*.

⁸ Disponível em: <https://warburg.library.cornell.edu/panel/46>. Acesso em: 01 jul. 2022.

Figura 12 - O Nascimento de São João Batista (1486-1490).



Fonte: Warburg - Banco Comparativo de Imagens (1994-2022)⁹

As operações de montagem empreendidas por Warburg em seu *Atlas* encontram paralelo com o pensamento de Pasolini acerca da montagem cinematográfica. De acordo com Xavier (1993), o cineasta italiano:

(...) soube demonstrar que o discurso sobre o presente envolve cotejos com formas de vida do passado, vivências do sagrado hoje 'fora de pauta' no espaço urbano das sociedades avançadas (...), trazendo ao olhar os dados de experiências arcaicas em paralelo com o mundo high tech da atualidade (...) (XAVIER, 1993, p. 106).

Xavier (1993) ainda ressalta que Pasolini se utilizava das operações de montagem do cinema como um método de intervenção da arte na realidade, rejeitando o purismo transcendental do plano-sequência, uma semiologia cinematográfica distante das concepções ingênuas do naturalismo (*ibid.*, p. 105). Ainda, afirma que "(...) cada filme de Pasolini é invenção de um modo de narrar (montar) para produzir sentido, fazer um diagnóstico do presente, mesmo com aparência de falar sobre o passado." (*ibid.*, p. 106). Tal definição encontra paralelos com os processos de montagem do *Atlas* de Warburg.

De acordo com o próprio Pasolini (1982), é por meio da inserção do ato da montagem que o cinema obtém:

(...) uma multiplicação de 'presentes', como se uma acção em vez de se desenrolar uma única vez diante dos nossos olhos se desenrolasse várias vezes. Esta multiplicação de 'presentes' abole, na realidade, o presente, esvazia-o, postulando cada um dos presentes a relatividade do outro, o seu imprevisto, a sua imprecisão, a sua ambiguidade (PASOLINI, 1982, p. 194).

⁹ Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/10922>. Acesso: 01 jul. 2022.

O cinema, portanto, repousa sua ontologia em um paradoxo: quanto mais apreende a realidade presentificada, mais a modifica. A teoria de cinema de Pasolini é muito baseada em uma comparação do fazer cinematográfico com as nossas atividades vitais. Segundo Xavier (1993), para Pasolini:

Na tela, a vida se reproduz num virtual plano-sequência infinito. Demarcação inexorável, a montagem corta o fluxo contínuo da imagem em movimento (...) e transforma a combinação dos fragmentos em discurso. Ela mortifica, então, os registros, as tomadas de cena (...), para que a sucessão possa adquirir significado (XAVIER, 1993, p. 105).

A montagem, logo, representa uma cisão no fluxo da realidade. Entretanto, tal característica não representa um aspecto negativo desse recurso, pelo contrário, pois “esta operação é não apenas necessária, mas também desejável, pois, se mortifica, por outro lado doa sentido, instaura uma perspectiva. E é isto que deve fazer toda narrativa.” (*ibid.*, p. 105).

Um dos filmes de Pasolini que melhor evidenciam sua visão sobre o papel interventor da montagem¹⁰ é o seu episódio para o longa-metragem *Amor e Raiva* (1969), um filme de antologia que conta ainda com episódios dirigidos por Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Marco Bellocchio e Carlo Lizzano. Intitulado *A Sequência da Flor de Papel* (1969), nele acompanhamos um personagem, interpretado por Ninetto Davoli, outro dos atores favoritos de Pasolini, a percorrer despreocupado as ruas de Roma, como uma espécie de *flâneur* chapliniano.

A primeira cena é um plano-sequência, de duração de 1 minuto: Davoli anda por entre os carros, em um engarrafamento, e pede a alguns operários da construção civil por fogo, para poder acender seu cigarro. A câmera o segue, em plano geral, por um *travelling*, plano este que é a base do curta-metragem.

¹⁰ A montagem é assinada por Nino Baragli (1925-2013), que montou também todos os outros filmes de Pasolini e possui créditos em mais de 200 produções, de 1950 a 1996.

Figura 13 - O plano-sequência de *A Sequência da Flor de Papel* (1969).



Fonte: *Amor e Raiva* (1969)

Entretanto, ao invés de permanecer nesse registro realista e imersivo, Pasolini logo interfere com o corte: sobrepostos ao anterior plano-sequência, em um movimento de fusão, nos invadem imagens de arquivo, que remetem ao passado fascista italiano, e também à questões da atualidade, como a Guerra do Vietnã (por meio de filmagens do então presidente dos EUA, Lyndon B. Johnson) e a morte de Che Guevara.

Figura 14 - Em cima, Lyndon B. Johnson e, embaixo, Che Guevara.



Fonte: *Amor e Raiva* (1969)

Em um outro momento, a montagem intercala o plano de Davoli com imagens de bombardeios, que interferem também no desenho de som, substituindo o som direto das ruas pelo ruído de aviões e bombas.

Figura 15 - Bombas e mísseis invadem a rua.



Fonte: *Amor e Raiva* (1969)

Há uma outra inserção no *travelling-base*, um instante de fabulação e delírio performático, em que Davoli dança entre os carros segurando uma grande flor de papel, ao som de uma música pop psicodélica. Esse gesto inocente, entretanto, não tem como sobreviver em um mundo industrial, consumista e bélico: o bombardeio interfere mais uma vez e atinge Davoli, que cai morto na rua. Na interpretação de Didi-Huberman (2011): “o vaga-lume está morto, perdeu seus gestos e sua luz na história política de nosso contemporâneo sombrio, que condena à morte sua inocência.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 24). Como afirma a narração na parte final do filme: “Os inocentes serão condenados porque não têm mais direito de serem inocentes” (AMOR E RAIVA, 1969).

Figura 16 - Ninetto Davoli e a dança da flor de papel.



Fonte: *Amor e Raiva* (1969)

O presente, no curta, é múltiplo: não é formado apenas pela vivência instantânea da realidade urbana, mas pelos conflitos da História, que, mesmo com eventos pertencentes a um outro tempo e lugar, não cessam de influenciar o presente. É uma abordagem de

montagem dialética, tal qual a de Warburg, unindo imagens de temporalidades e espacialidades distintas em torno de um eixo comum.

Esse estilo também pode ser observado em *Pocilga* (1969). No filme, acompanhamos uma narrativa dupla, que se alternam ao longo da obra, sem nunca se encontrarem diretamente (a não ser por um personagem secundário, vivido também por Ninetto Davoli, o único elo possível entre as fronteiras): uma delas é a história do filho conformista (interpretado por Jean-Pierre Léaud) de um grande empresário, que se passa no cenário de uma mansão, em tempos contemporâneos; enquanto que, na outra, temos a narrativa de um canibal (Pierre Clementi), cuja temporalidade é inexata e o espaço, solos vulcânicos e desérticos.

Para Pasolini (1985), o canibalismo no filme surge como uma restituição de “(...) todo o seu valor alegórico: um símbolo da revolta levado às suas consequências extremas.” (PASOLINI, 1985, p. 91), em que as duas narrativas “(...) têm em comum (...) um laço prático, lógico, mas têm também um laço poético (...)” (*ibid.*, p. 90). Em termos dramáticos elas não se encontram, mas, por meio da montagem, Pasolini consegue inseri-las em um mesmo domínio simbólico, concretizando tal laço poético.

Figura 17 - À esquerda, a “barbárie”; à direita, a “civilização”.



Fonte: *Pocilga* (1969)

À esquerda, o personagem de Clementi, faminto, devora uma borboleta e, seguido a esse plano, temos a imagem da mansão em que vive a família burguesa do personagem de Léaud. Pasolini faz uso de um *falso raccord*, com o corte gerando uma aparente continuidade entre as imagens, porém elas não pertencem a um mesmo espaço e tempo (o canibal não “olha” em direção à mansão, como a continuidade sugere). Entretanto, é falseando a continuidade que Pasolini estabelece entre essas duas imagens uma conexão simbólica. A mansão é o espaço do conformismo burguês e do fascismo de consumo contemporâneo, enquanto que o deserto, sua antítese e destruição: local de onde pode surgir a barbárie revolucionária, a irrupção do irracional. Dessa oposição nasce uma síntese pelas vias do

canibalismo: o personagem de Clementi, um canibal literal; enquanto que os burgueses, canibais simbólicos.

Em *Teorema* (1968), há uma operação de montagem semelhante. No decorrer do filme, Pasolini insere planos de curta duração, nunca maiores que 5 segundos, com o cenário de um deserto. Essas imagens surgem sem qualquer relação de continuidade com os planos anteriores ou posteriores, e são introduzidas em momentos aparentemente aleatórios. Geram uma sensação de fratura naquela realidade burguesa conformista, prenúncio de sua futura ruptura.

Figura 18 - O deserto em *Teorema* (1968).



Fonte: *Teorema* (1968)

Ao final, descobrimos que o deserto é, na verdade, o espaço de destino do personagem do industrial, Paolo, vivido por Massimo Girotti. Em um momento próximo ao final do filme, Pasolini se utiliza mais uma vez de um *falso raccord* para estabelecer uma relação de conexão entre espaços e tempos destinos:

Figura 19 - Paolo, de burguês a santo.



Fonte: *Teorema* (1968)

Na primeira imagem, à esquerda, temos o último plano da sequência na estação de trem, em que Paolo se despe na frente do público. Em seguida, temos um corte para os pés do mesmo personagem, com uma continuidade de movimento, porém agora situado em uma outra espacialidade e temporalidade, opostas à do plano anterior. Pasolini cria uma associação

por oposição para enfatizar o processo de desprendimento material vivido pelo personagem, e para pôr em conflito duas dinâmicas sociais distintas: a modernidade industrial e o deserto pré-linguístico, onde o único som que cabe é o grito, pois “o deserto é a forma visual do absoluto, o tempo fora da história”. (PASOLINI, 1985, p. 90).

São traços de uma concepção dialética de montagem, que também encontra semelhanças, além de Warburg, com o pensamento de outros autores e cineastas, tais quais Walter Benjamin e Sergei Eisenstein. No caso do primeiro, mais especificamente em sua obra *Passagens*, a noção de montagem também é muito importante. Sobre essa estética, é dito:

Contemporâneos do cinema e das vanguardas históricas, ambos [Walter Benjamin e Aby Warburg] viam nessa técnica moderna por excelência uma nova via heurística, uma 'ferramenta' que permitia a criação de formas totalmente singulares de 'apresentar' e 'expor' o pensamento filosófico, formas não-lineares, não discursivas e que se caracterizavam por colocar o movimento no centro do processo de pesquisa e de escrita acadêmicas (REINALDO; REIS FILHO, 2019, p. 11).

É a montagem que revela o que Benjamin designa de *imagens dialéticas*, “(...) aquela que permite a visibilidade de uma correspondência entre os tempos”, em que “(...) o outrora de uma época determinada é a cada vez, ao mesmo tempo, um outrora do sempre.” (MARTINS, 1992, p. 86). Por sua vez, as imagens dialéticas também são essenciais para o conceito benjaminiano de historicidade, que, de acordo com Coelho e Persichetti (2016):

(...) é indissociável da existência das imagens dialéticas, marcadas pela articulação entre momentos distintos no tempo mediante a técnica da montagem. O que há de específico na concepção benjaminiana da dialética é a sua valorização do olhar, que decorre do entendimento de que o presente é o tempo da vivência, por intermédio das imagens do passado (da rememoração), da experiência dialética da temporalidade, da relação contraditória entre passado e presente (COELHO; PERSICHETTI, 2016, p. 58).

A ideia de uma montagem que se propõe enquanto uma prática dialética, reveladora de processos históricos, é central em Pasolini e Benjamin, e, a partir de tal pensamento, podemos também associá-los à Sergei Eisenstein. Curiosamente, ao tentar definir a metodologia de trabalho de Warburg, Didi-Huberman (2013) a compara a uma “(...) montagem de atrações (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 21), fazendo referência ao pensamento do cineasta, montador e teórico soviético, que possui suas próprias concepções acerca da montagem cinematográfica, a dividindo em cinco modalidades: *métrica*; *rítmica*; *tonal*; *atonal*; e *intelectual*. Sobre as primeiras quatro categorias, Eisenstein (2002) afirma:

(...) *são métodos de montagem*. Elas se tornam *construções* de montagem propriamente ditas quando entram em relações de conflito umas com as outras (...). Dentro de um esquema de relações mútuas, ecoando e conflitando umas com as outras, elas se movem em direção a um tipo de montagem cada vez mais fortemente definido, cada uma crescendo organicamente a partir da outra (EISENSTEIN, 2002, p. 84).

Podemos compreender, logo, que tais categorias possuem uma relação progressiva em complexidade, mas com possibilidade de coexistência e intercalação, podendo todas elas estarem presentes em um mesmo filme. Sobre essa progressão, Eisenstein (2002) afirma que:

(...) a transição da métrica para a rítmica ocorreu no conflito entre o comprimento do plano e o movimento dentro do plano. A montagem tonal nasce do conflito entre os princípios rítmicos e tonais do plano. E finalmente - a montagem atonal, do conflito entre o tom principal do fragmento (sua dominante) e uma atonalidade (*ibid.*, p. 84).

E onde cabe a quinta categoria nesse esquema, a *montagem intelectual*, que configura justamente a maior contribuição de Eisenstein ao pensamento cinematográfico? Para o autor, ela é "(...) uma forma completamente nova de cinematografia - a realização da revolução na história geral da cultura; construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe." (*ibid.*, p. 87), uma forma de cinema a ser vislumbrada no horizonte, em processo de desenvolvimento revolucionário. O tipo anterior de montagem, a *atonal*, traz elementos dissonantes em um âmbito sensitivo, em que o processo intelectual é uma decorrência direta de um estímulo físico. A *intelectual*, por outro lado, deve trazer essa dissonância para o campo das ideias.

Tais pensamentos de fato encontram muito paralelo com as apropriações da técnica da montagem por Warburg e Benjamin, pois neles:

a montagem se caracteriza justamente por acolher o dispersivo e o lacunar, por privilegiar não os encadeamentos, as continuidades, a ideia de sutura, mas os intervalos, os interstícios, as fraturas, nos oferecendo totalidades abertas, constelações móveis e fluidas, nas quais podemos vislumbrar as 'relações íntimas e secretas' entre as coisas, suas 'correspondências' e 'afinidades' invisíveis (REINALDO; REIS FILHO, 2019, p. 14).

O diálogo entre tais pesquisadores-artistas se faz presente no campo formal, no modo como eles se dispunham de suas imagens, reflexo de sensibilidades e percepções em comum. Para Stam (2003), "(...) no inspirado ecletismo de Eisenstein, uma abordagem tecnicista redutora (...) coexistia com outra abordagem quasi-mística que enfatizava o pathos e o 'êxtase' (...)" (STAM, 2003, p. 56).

Para além desses aspectos, Eisenstein também punha imagem e palavra em relação. Há em seu pensamento um desejo por estudar o cinema dentro de um campo de referências múltiplas, em interseção com outras artes, sendo consciente dos processos históricos e artísticos que desencadearam a arte cinematográfica. São questões também caras a Pasolini e que serão trabalhadas com maior detalhamento no tópico seguinte.

3.2 Imagem e Palavra: montagem de uma arte impura.

Em seu ensaio *Palavra e Imagem*, Eisenstein (2002) compara as técnicas básicas da montagem cinematográfica, tais quais a justaposição de duas imagens, aos fenômenos da linguagem humana, de uma simples charada infantil às paródias e neologismos (EISENSTEIN, 2002, p. 14-15).

É comum que o autor, no decorrer de suas exposições, se aproprie de termos que advêm, por exemplo, da música ou da gramática, tais como partitura, sintaxe ou discurso. Essa apropriação, entretanto, não visa uma relação apenas de semelhança, mas de transformação. Sobre a relação entre cinema e literatura, mais especificamente, Eisenstein (2002) afirma que "como herdeiros literários, frequentemente usamos as imagens e linguagens culturais das épocas anteriores. Isto naturalmente determina em grande parte a cor do nosso trabalho. E é importante notar os fracassos no uso de tais modelos escolhidos." (*ibid.*, p. 113).

Nisso, podemos observar a crítica de Eisenstein quanto às más apropriações realizadas pelo cinema da literatura. Ele valoriza tal conexão quando há uma afinidade formal e sensitiva entre as duas e não algo da ordem da mera descrição e reprodução do conteúdo narrativo. Entretanto, ele claramente não exclui a relação entre ambas.

Sobre isso, Stam (2003) afirma que "em lugar de 'purificar' o cinema, Eisenstein preferiu enriquecê-lo por meio de um cruzamento sinestésico com as outras artes, razão para suas frequentes citações de artistas tão distintos como Leonardo da Vinci, Milton, Diderot, Flaubert, Dickens, Daumier e Wagner." (STAM, 2003, p. 56). Ainda, diz que:

Seu pensamento se caracterizava ainda pelo que hoje designaríamos como 'multiculturalismo', ao demonstrar um interesse mais do que simplesmente exótico pela escultura africana, o kabuki japonês, o teatro de sombras chinês, a estética *rasa* hindu e as formas indígenas americanas, considerados, de um modo relativamente não-primitivista, como relevantes para o desenvolvimento de um cinema 'moderno' (*ibid.*, p. 56-57).

A pintura, em específico, foi outra arte em que Eisenstein buscou esse tal “cruzamento sinestésico”, em especial a arte do pintor El Greco e seu quadro *Vista e Planta de Toledo* (1610-1614), em que “*proporções realistas foram alteradas, e enquanto parte da cidade é mostrada de uma direção, um detalhe é mostrado exatamente da direção oposta!*” (EISENSTEIN, 2002, p. 71).

Figura 20 - *Vista e Planta de Toledo* (1610-1614), por El Greco.



Fonte: Google Arts & Culture¹¹

Devido a essa técnica, Eisenstein (2002) põe El Greco como um dos precursores da montagem cinematográfica:

Neste caso particular, ele aparece como um precursor do cinejornal, porque sua ‘remontagem’ é mais informativa do que seu outro quadro *Vista de Toledo* (...). Neste último trabalho, ele realizou uma *revolução de montagem* da paisagem realista não mesmo radical, mas o fez através de uma tempestade *emocional*, que imortalizou o quadro (*ibid.*, p. 72).

Indo mais além e unindo a escrita à pintura, Eisenstein (2002), ao comentar as anotações que Leonardo Da Vinci fez para uma representação pictórica nunca concluída do dilúvio bíblico, se refere a elas como um “roteiro de filmagem” que apresenta a “cena audiovisual do Dilúvio” (*ibid.*, p. 25). Ao se aprofundar na análise descritiva do projeto de Da Vinci, o autor afirma que:

(...) devemos salientar porém o fato de que a descrição segue um movimento bastante definido. Além disso, o curso deste movimento de modo algum é fortuito. O movimento segue uma ordem definida, e depois, na correspondente ordem inversa, volta aos fenômenos do início. Começando com uma descrição dos céus, o quadro termina com uma descrição semelhante, mas consideravelmente intensificada. (...) Os detalhes maiores (os primeiros planos) são encontrados no

¹¹ Disponível em: <https://g.co/arts/VoAvH1wutHnEKcyE7>. Acesso em: 1 de jul. de 2022.

centro, no clímax da descrição (...). Com absoluta nitidez emergem os elementos típicos de uma composição de montagem (*ibid.*, p. 27).

Nesse interesse por uma cinema multifacetado, Eisenstein se aproxima de Pasolini, que também procura enriquecer a linguagem cinematográfica no diálogo com outras formas de expressão, transformando a técnica da montagem em articulações de experiências múltiplas, para além do processo cinematográfico. Isso é refletido no desejo de Pasolini¹² por uma imersão no campo do multiculturalismo, avesso a uma orientação eurocêntrica das artes e da história, o que se faz muito presente em sua obra, em especial em suas apropriações do mito grego. Em *Édipo Rei* (1967), por exemplo, de acordo com Campos (2004), “Pasolini quis misturar, principalmente, a cultura africana ancestral, a antiguidade sumeriana e a tradição asteca, tudo dentro de um cenário marroquino, com som de cantos romenos, árabes e japoneses.” (CAMPOS, 2004, p. 6), elementos que serão aprofundados no capítulo seguinte desta monografia, destinado à análise filmica do *Édipo pasoliniano*.

Acerca da produção textual (seja enquanto poeta, crítico literário, jornalista, etc.), ela também é fundamental para a compreensão da obra artística de Pasolini. Já comentamos, por exemplo, a respeito da profunda relação do artista italiano com a linguagem da poesia, e o seu desejo em deixar o cinema ser contaminado por ela. Tal contaminação é refletida em afinidades estéticas e formais, mas também no seu interesse por releituras de obras ancestrais.

Porém, é importante também salientar a influência da pintura na formação de Pasolini. De acordo com Nazário (2007), “(...) sua revolta instintiva contra a sociedade que o cercava tomava a forma de uma paixão por toda a cultura sobre a qual o fascismo silenciava” (NAZÁRIO, 2007, p. 21). Cita, ainda, a influência do professor e crítico de arte Roberto Longhi, à época dos estudos de Pasolini no curso de licenciatura em Letras, nos anos 1940:

Desejando ser orientado por Longhi, Pasolini começou uma tese sobre a pintura renascentista italiana, em estudos que repercutirão mais tarde quando, carregado de lembranças das pinturas de Masaccio e Masolino analisados no curso daquele professor, construiria sua linguagem cinematográfica (*ibid.*, p. 21-22).

Em seu segmento para o filme de antologia *Ro.Go.Pa.G* (1963), intitulado *A Ricota*, Pasolini cria uma sátira do modelo industrial de produção cinematográfica, ao acompanhar as filmagens de uma encenação da Paixão de Cristo, dirigida por um cineasta desiludido interpretado por Orson Welles. O filme é todo rodado em preto-e-branco, mas, nos

¹² Essencial frisar que também Aby Warburg é influenciado por um movimento rumo ao multiculturalismo, quando, ao final do século XIX, em uma visita aos Estados Unidos, mantém encontros com comunidades nativas americanas, entre as quais as Hopis, situadas no estado do Arizona. Tal contato muito influenciou os estudos posteriores de Warburg (REINALDO, 2015, p. 8).

momentos da encenação da Paixão, a imagem torna-se colorida. Na leitura de Didi-Huberman (2011), “(...) Pasolini consegue então - e soberbamente - reivindicar uma posição dialética: sua própria narrativa é construída como a colisão do Outrora (filmado em cores) e do Agora (filmado em preto e branco).” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 63).

Figura 21 - A filmagem da Paixão de Cristo.



Fonte: *Ro.Go.Pa.G* (1963)

O plano é encenado como um *tableau vivant*. Entretanto, a esperada imobilidade por parte dos atores não é concretizada devido ao estado caótico e descompromissado das filmagens. Pasolini se utiliza de um artifício pictórico para ironizar o modo de produção espetacularizado do cinema, que a tudo banaliza, refletido na própria sociedade italiana do período¹³. O sagrado, na narrativa, torna-se motivo de piada, sendo materializado apenas ao final do episódio, quando um dos atores, que interpreta o ladrão crucificado ao lado de Cristo, de fato morre, mas de indigestão, após comer todo o banquete oferecido à equipe de filmagens.

Em *A Ricota* (1963), Pasolini retoma uma narrativa clássica das escrituras religiosas e a representa visualmente de um modo muito particular. Tal relação entre imagem e texto também não é alheia ao pensamento de Warburg, visto que sua análise de pinturas renascentistas perpassa pelo conhecimento da literatura mitológica da antiguidade. Entretanto, assim como ocorre com os outros artistas, essa conexão não se expressa em uma relação causal e hierárquica, em que o texto determina as imagens, mas em uma perspectiva de correspondências.

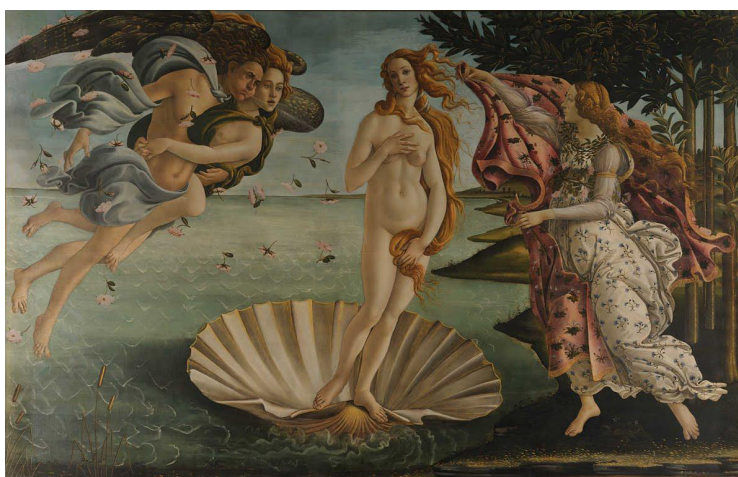
Lissovsky (2014), ao discorrer sobre a confrontação entre forças contraditórias como as apolíneas e as dionisiacas expressas no elo entre Renascimento e Antiguidade, afirma que “(...) se as fontes escritas eram cruciais para a ‘reconstrução histórica’ destas tensões, elas eram ainda mais essenciais porque expressavam, na sua relação com o figurativo, uma tensão

¹³ Nas palavras do cineasta interpretado por Welles, ao ser indagado por um jornalista sobre o que pensa da sociedade italiana: “O povo mais analfabeto, a burguesia mais ignorante da Europa”.

civilizacional profunda entre imagem e texto." (LISSOVSKY, 2014, p. 307). Essa conexão entre texto e imagem, portanto, não é meramente descritiva, mas traços das *pathosformeln*.

Na análise de Warburg (2015) sobre a pintura *O Nascimento de Vênus* (1483-1485), de Sandro Botticelli, o autor estabelece uma relação entre a obra do artista italiano ao segundo hino homérico a Afrodite, citando-a como possível inspiração para o pintor (WARBURG, 2015, local do Kindle 351). Cita, ainda, o poema *Giostra* (1495–1500), de Angelo Poliziano, como outra referência para Botticelli (WARBURG, 2015, local do kindle 361). Duas linguagens e temporalidades artísticas distintas que se conectam por meio de uma simbologia mítica.

Figura 22 - *O Nascimento de Vênus* (1483-1485).



Fonte: Google Arts & Culture¹⁴

De acordo com Michaud (2007), Warburg, ao realizar a comparação das pinturas de Botticelli com a produção poética contemporânea ao pintor, tentou não criar uma catalogação das iconografias clássicas preservadas na cultura Renascentista, mas entender como os pintores e poetas do período expressavam a sua inventividade ao se emprestarem de variadas formas de identificação com o passado. Nesse sentido, o mais importante é compreender quais questões os artistas põem a si mesmo ao interpretarem tais formas (MICHAUD, 2007, p. 67).

Também o cinema, assim como as demais artes plásticas, possui fortes elos de contato com outras formas de expressão artística. Além de Pasolini e Eisenstein, se debruça sobre esse assunto Bazin (2014), em seu ensaio *Por um Cinema Impuro - Defesa da Adaptação*, publicado originalmente em 1952, onde afirma que os primeiros cineastas já extraíam “(...) efetivamente sua matéria da arte da qual iriam conquistar o público, ou seja, do

¹⁴Disponível em: <https://g.co/arts/UQpm3fxmceJUrEjF9>. Acesso em: 01 jul. 2022.

circo, do teatro mambembe e do music-hall, que fornecerão, em particular aos filmes burlescos, uma técnica e intérpretes.” (BAZIN, 2014, p. 117).

Se, por um lado, “(...) a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas” (*ibid.*, p. 115-116), por outro essa influência não se faz de modo unilateral: o cinema, quando se firma no imaginário popular, passa também a ser referência para outras artes. Sobre tal convergência, em relação ao romance moderno, Bazin (2014) afirma que “(...) os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o *close*, ou estruturas de narrativa, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos” (*ibid.*, p. 121), novas técnicas essas:

(...) cujas afinidades com os meios de expressão do cinema são indubitáveis (seja porque as tomou emprestado diretamente, seja, como pensamos, porque se trata de uma espécie de convergência estética que polariza simultaneamente várias formas de expressão contemporâneas) (*ibid.*, p. 123).

É nessa questão, de uma defesa pelo cinema enquanto uma “arte impura”, que os pensamentos de Pasolini, Eisenstein e Bazin confluem, três autores que, em uma primeira análise, possuem mais pontos de repulsão que de contato. Pasolini e Bazin se aproximam pela obsessão de ambos com a capacidade do cinema de dar a ver o real, porém se distanciam quanto ao nível de intrusão que a montagem deve ter no material filmado; e, quanto a Eisenstein, é notório o confronto de Bazin aos formalistas soviéticos (Dumaresq, 2009). Entretanto, a partir da análise das perspectivas de cada um deles sobre o contato do cinema com outras artes, é possível aproximá-los.

No que se refere à relação do cinema com técnicas modernistas da literatura, podemos citar o conceito de *subjetiva indireta livre*, cuja importância é central para a compreensão do pensamento cinematográfico de Pasolini.

É uma apropriação do termo linguístico *discurso indireto livre*, que caracteriza, na literatura por exemplo, uma narração em que narrador e personagem já não são claramente dissociados. De acordo com Xavier (1993), esse estilo, no cinema de Pasolini, é expresso pela câmera subjetiva, consequência do olhar de um personagem, que nos faz vivenciar “(...) uma instabilidade, uma oscilação entre objetivo e subjetivo, na qual o movimento próprio das coisas se mescla ao movimento de uma interioridade, um contaminando o outro com seu estilo.” (XAVIER, 1993, p. 108).

Tal definição remete também à técnica literária modernista do *monólogo interior*, muito utilizado por escritores do começo do século XX, tais quais James Joyce, Virginia Woolf e William Faulkner. De acordo com Michelson (1989), esse modelo de narratividade

foi muito influente para Sergei Eisenstein, sendo um de seus vários projetos não-finalizados uma adaptação de *Ulisses* (1922), de James Joyce (MICHELSON, 1989, p. 65).

Segundo a autora, o final da década de 1920, época da produção de *A Linha Geral* (1929), marcou para Eisenstein um período de transição e formulação de novos preceitos estéticos, impulsionado pela crescente sonorização do aparato cinematográfico, e, no contexto político da URSS, uma nova onda de repressão estimulada pelo stalinismo. O desejo do cineasta soviético era desenvolver um cinema que pudesse abarcar, ao mesmo tempo, todo o mundo interno de um personagem até toda uma reprodução do mundo exterior. Para ele, tal objetivo havia sido atingido na literatura por James Joyce (*ibid.*, p. 72): o que o escritor irlandês faz no quinto capítulo de *Ulisses*, conhecido como *The Lotus Eaters*, é o que Eisenstein mesmo planeja realizar em seu projeto cinematográfico mexicano, também nunca finalizado, mas lançado posteriormente em 1979, com o título *Que Viva México!* (*ibid.*, p. 73).

Michelson (1989) pontua que esse estilo não chegou a ser materializado por Eisenstein em sua obra, mas pode ser visto, por exemplo, em uma sequência específica de *Outubro* (1927). Nela, podemos observar uma liberdade na montagem das sequências que *Ulisses* permite existir, já que é a obra de Joyce que lança o modelo do monólogo interior nas artes. Para Eisenstein, a materialização fílmica dessa técnica, baseada na extrema flexibilidade, representaria “a última palavra da montagem cinematográfica” (*ibid.*, p. 74, tradução nossa).

A autora também afirma que, se Eisenstein não conseguiu transformar sua teoria do monólogo interior cinematográfico em prática (não por incapacidade, mas por ter sido vítima de circunstâncias políticas e sociais muito tumultuadas), tal ideia foi desenvolvida por cineastas associados aos movimentos de vanguarda *underground* norte-americanos, tais quais Maya Deren, Stan Brakhage, Paul Sharits, entre outros (*ibid.*, p. 77).

Curioso que, como afirma Xavier (1993), Pasolini não se sentia próximo da estética formulada por esses movimentos de vanguarda, preferindo um caminho sintético entre a objetividade realista e a subjetividade abstrata. Entretanto, sua conceituação de um discurso cinematográfico *subjetivo indireto livre*, ancorado no *discurso indireto livre* literário, certamente encontra semelhanças com os interesses de Eisenstein acerca do *monólogo interior*. Como diz Pasolini (1982):

Há, portanto, uma solução de continuidade entre ‘monólogo interior’ e ‘discurso indireto livre’, embora, em grande parte (...) ambos coincidam. O ‘monólogo interior’, no limite, pode ser escrito com a própria língua do escritor atribuída a uma

personagem (e esta operação é honesta e sem mistificação quando a personagem surja explicitamente como pertencendo à época, à cultura, à classe social do autor): e pode prescindir de todo o naturalismo, apoiando-se com frequência na ‘língua da poesia’ (...) (PASOLINI, 1982, p. 71).

Para o cineasta, o grande risco dessa técnica do monólogo interior é a de o autor “(...) realizar uma horrível mistificação, atribuindo a personagens diferentes dele, do mesmo nível social, ou mesmo a personagens pertencentes a outra classe, a sua própria língua e a sua própria moral.” (*ibid.*, p. 70-71), enquanto que, no discurso indireto livre, “(...) não pode escrever-se numa língua substancialmente diferente da do escritor; (...) e a poesia, enquanto lirismo ou expressividade, nasce do contágio, do choque de duas almas, por vezes profundamente diferentes.” (*ibid.*, p. 71).

Nisso é revelado o motivo do interesse de Pasolini por essa modalidade de discurso: a alteridade. Como ele afirma, o modo indireto livre não é caracterizado por:

(...) um simples reviver do discurso de um locutor como personagem particular, anagraficamente e sobretudo socialmente individualizada, mas de um locutor típico, representante de toda uma categoria de locutores: portanto, de um ambiente ou mesmo de um povo... A simpatia do autor ao reviver gramaticalmente o seu discurso não se dirige assim a si próprio apenas, mas a todos os que, como ele, vivem - ao seu mundo (*ibid.*, p. 64).

Nesse aspecto, os objetivos de Pasolini e Eisenstein se associam: um ao utilizar o *discurso indireto livre*, e o outro o *monólogo interior*, procuravam meios de melhor traduzir a experiência pessoal interna de indivíduos em choque com o mundo em que vivem, com suas relações de classe, língua e moral. E, no cinema, isso pode ser concretizado por meio da linguagem da montagem.

Entretanto, é importante ressaltar que a aproximação entre Pasolini e Eisenstein não implica uma relação de igualdade entre os dois. Para entendermos o limite dessa comparação, podemos retornar a Bazin, dessa vez ao seu ensaio *A Evolução da Linguagem Cinematográfica*, onde o autor desenvolve uma oposição entre “(...) os diretores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade.” (BAZIN, 2014, p. 96).

Os cineastas da imagem são aqueles que dão ênfase à “(...) plástica da imagem e os recursos da montagem (...)” (*ibid.*, p. 96). Eles se opõem às estéticas que invisibilizam a montagem, padronizadas no cinema americano do pré-guerra, em prol de técnicas como a *montagem paralela*, a *montagem acelerada* e a *montagem de atrações*. Respectivamente, os diretores que mais se caracterizam por tais operações são Griffith, Abel Gance e Sergei Eisenstein. São estilos de montagem muito diversos entre si, mas, quaisquer que sejam suas

características, “(...) podemos reconhecer nelas o traço comum que é a própria definição da montagem: a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações.” (*ibid.*, p. 97). Ainda de acordo com Bazin (2014), a propósito de tais artistas:

Sem dúvida, eles tiravam pelo menos a maioria de seus elementos da realidade que queriam descrever, mas a significação final do filme residia muito mais na organização dos elementos do que em seu conteúdo objetivo. A matéria da narrativa, qualquer que seja o realismo individual da imagem, surge essencialmente de suas relações (...), isto é, um resultado abstrato cujos elementos concretos não estão nas premissas. (...) As combinações são incontáveis, mas todas têm em comum o fato de sugerir a ideia por intermédio da metáfora ou da associação de ideias (*ibid.*, p. 97-98).

Opostos aos “diretores da imagem” estão os “diretores da realidade”, que Bazin exemplifica por Erich von Stroheim, F.W. Murnau e Robert Flaherty. Segundo o autor, “a montagem não desempenha em seus filmes praticamente nenhum papel, a não ser o papel totalmente negativo de eliminação inevitável numa realidade abundante demais.” (*ibid.*, p. 98), na qual “(...) a imagem vale, a princípio, não pelo que *acrescenta*, mas pelo que *revela* da realidade.” (*ibid.*, p. 99).

Tal ensaio de Bazin foi publicado pela primeira vez em 1950, quando Pasolini ainda nem mesmo havia assinado seu primeiro roteiro enquanto trabalhador da indústria de cinema italiana. Logo, Bazin não empreende qualquer análise da obra do cineasta italiano, até porque a delimitação histórica do ensaio se refere à análise da produção do cinema mudo e sua passagem para o sonoro.

Mesmo examinando as definições do autor, seria uma tarefa árdua, fadada à inconsistência, procurar enquadrar Pasolini em alguma delas. Não apenas por ser um esforço que poderia fugir do tema originalmente proposto por Bazin, mas porque a obra do cineasta italiano desafia os limites propostos. Como vimos nesse capítulo, a partir da análise de títulos como *A Sequência da Flor de Papel*, *Pocilga* e *Teorema*, Pasolini se utiliza de modo muito consciente dos recursos que a montagem cinematográfica possibilita, construindo novos discursos a partir do material filmado. Por outro lado, mesmo em seus trabalhos mais alegóricos, o cineasta não rejeita um cinema de base realista: lembremos, por exemplo, da sequência do inferno em *Os Contos de Canterbury* (1972), em que temos um além-mundo galgado em bases muito materiais, concretas.

É por isso que Pasolini define a qualidade expressiva do cinema como um “(...) onírico ser físico (...)”. Físico porque “(...) a instituição linguística (...) do autor

cinematográfico é formada por imagens e as imagens são sempre concretas, nunca abstratas.”, mas também é onírico pois “o instrumento linguístico sobre o qual se implanta o cinema é (...) de tipo irracionalista (...)”, baseado em uma “(...) observação habitual e, portanto, inconsciente da mímica, do ambiente, da memória e dos sonhos (...)”, o que “(...) explica a qualidade onírica profunda do cinema e também a sua absoluta e imprescindível concreção, digamos, *objetal*.” (PASOLINI, 1982, p. 141).

O cinema de Pasolini busca uma síntese entre essas duas posições aparentemente opostas, porém sem resolver tais conflitos: na verdade, ele gera novos. O pensamento dialético de Pasolini, na verdade, é mais próximo do conceito de *dialética em suspensão*, conforme formulado por Walter Benjamin, em que “(...) polarizações fazem parte de uma dialética fecunda, porém não sintetizante (...)” e que “(...) não costura as rupturas existentes na modernidade, mas evidencia suas tendências antagônicas.” (OTTE, 2011, p. 63).

De acordo com Martins (1992), a dialética de Benjamin é uma “(...) dialética da ambiguidade (...)”, que “(...) reafirmaria o cunho *reversivo* de suas oposições, em busca de uma síntese monadológica, capaz de congelar os conflitos como pólos de contradição, imagens de oposições que se apresentam em suspenso.” (MARTINS, 1992, p. 69). Pasolini (1985) afirma que ele mesmo entra “(...) em contradição com a dialética. A tese e a antítese coabitam com a síntese: tal é a verdadeira trindade do homem nem pré-lógico, nem lógico, mas real.” (PASOLINI, 1985, p. 95).

Com esses exemplos, podemos perceber que a noção de montagem está presente na sociedade enquanto uma prática artística geral, não apenas como artifício cinematográfico. É um recurso próprio dos modos de expressão humanos, com a forma específica da montagem cinematográfica já antecipada em diversas outras artes, permitindo, assim, uma abordagem do cinema em diálogo com outros campos do saber.

Aby Warburg com seu *Atlas Mnemosyne*, Walter Benjamin e seu livro das *Passagens*, e Pasolini e Eisenstein com seus filmes, mesmo cada um deles possuindo estilos muito particulares, se aproximam devido a uma abertura à articulação complexa entre imagens, utilizadas não apenas como mera ilustração de raciocínios *a priori*, mas como proposição de novas ideias e sensações. Mesmo com suas particularidades, as concepções de montagem de cada um desses artistas têm em comum o fato de serem *dialéticas*: dispõe, nas suas obras, de motivos visuais discordantes habitando um mesmo campo, proporcionando entre eles um choque dilacerante e inserindo o ato da montagem no centro de seus fazeres artísticos e intelectuais.

4 PROPOR UMA PRESENÇA: ANÁLISE FÍLMICA DE ÉDIPO REI

*Quando a flauta soou
um tempo se desdobrou
do tempo, como uma caixa
de dentro de outra caixa.*

(João Cabral de Melo Neto)

O presente capítulo terá como foco a análise fílmica de *Édipo Rei* (1967), de modo a observar com maior atenção como as sobrevivências de elementos da antiguidade são expressas pelo estilo cinematográfico de Pasolini. Auxiliando tal análise, também retomaremos outros conceitos discutidos no decorrer desta monografia, tais quais *cinema de poesia*, *subjetiva indireta livre*, *montagem dialética*, entre outros.

Nos deteremos inicialmente nos antecedentes do teatro grego, apresentando contexto social e artístico. Será abordada a relação entre mitologia e dramaturgia, e como os poetas da época, tais como Sófocles, apreenderam os elementos mitológicos para construir suas narrativas.

Em seguida, tentaremos compreender a relação de Pasolini com a antiguidade clássica grega e como isso é apropriado em sua obra, revelando traços das sobrevivências das formas culturais conforme apontado pelos conceitos de *nachleben* e *pathosformeln* de Aby Warburg. Será, então, iniciada a análise fílmica de *Édipo Rei* (1967), com destaque para a sequência inicial do filme, que narra a infância de Édipo, e a visita do protagonista ao Oráculo de Delfos. Observaremos também a caracterização de personagens importantes para a narrativa, como Jocasta, Laio, a esfinge e Tirésias, tecendo comparações entre suas representações no filme e na peça de Sófocles.

Posteriormente, analisaremos mais a fundo as proposições dialéticas da montagem *pasoliniana*, com atenção também para seus modos de filmar. Aqui, retomaremos conceitos trabalhados em capítulos anteriores, como o *cinema de poesia* e a *subjetiva indireta livre*, com base nas cenas da saída de Édipo do Oráculo e no assassinato de Laio.

Por fim, analisaremos a recorrência de um gesto característico a Édipo, presente no filme. Esse gestual se refere ao ato de pôr as mãos no rosto, como o personagem faz ao mutilar seus olhos na clássica resolução da narrativa. Entretanto, observaremos que tal gestualização está presente, na verdade, no decorrer de todo o filme, conectando espaços e tempos distintos. Para embasar essa análise, retomaremos o conceito de *pathosformel*, de Aby

Warburg, de acordo com Didi-Huberman (2013). Encerrando o capítulo, também analisaremos a sequência final do filme, que forma uma relação de circularidade com as primeiras cenas, ampliando seus significados e subversões. Com isso, entenderemos também as ramificações políticas das escolhas artísticas que Pasolini toma em sua variante do mito de Édipo.

4.1 Édipo: a variante pasoliniana

A dramaturgia grega, cujo auge de sua produção remonta ao século V A.C., tem por base a narrativa mitológica. De acordo com Duarte (2013), os mitos da antiguidade clássica são histórias coletivas, de cunho popular, que tematizam as relações entre os seres humanos e os deuses, e que, na Grécia, não possuíam qualquer sistematização institucional, sem passarem sob o crivo, por exemplo, de uma ortodoxia religiosa.

Quem delimitou a mitologia como a conhecemos hoje foram os poetas, tais quais Ésquilo, Eurípedes, Sófocles, entre outros. É a partir da produção artística dos dramaturgos que a mitologia, antes parte exclusiva de manifestações religiosas, transforma-se em manifestação dramática, com um corpo sistematizado (DUARTE, 2013). Para Brandão (1986):

(...) os poetas e artistas gregos não obedeciam tão-somente a critérios religiosos, mas também, e isso é fácil de se perceber, a ditames estéticos. A famosa lei das três unidades (ação, tempo e lugar) (...) está presente na tragédia clássica. Tal lei não é válida para o mito, que se desloca livremente no tempo e no espaço, multiplicando-se através de um número indefinido de episódios. Para reduzir um mitologema a uma obra de arte (...) o poeta terá que fazer alterações, por vezes violentas, a fim de que a ação resulte única (...) (BRANDÃO, 1986, p. 26).

As histórias contadas pela mitologia, portanto, já eram conhecidas da população antes de serem transformadas em peças teatrais e os próprios poetas tomavam liberdades quanto às apropriações mitológicas. A história de Édipo, por exemplo, foi base para diversos dramaturgos, que entregavam versões distintas umas das outras, a depender do que era desejoso enfatizar.

Homero mesmo, em *Odisséia*, faz uma referência ao clássico personagem (BRANDÃO, 1987, p. 237), que também aparece em *Os Sete Contra Tebas*, de Ésquilo, e *As Fenícias*, de Eurípedes (*ibid.*, p. 241), todas obras anteriores à *Édipo Rei*. A tragédia de Sófocles, entretanto, foi a que ficou firmada na cultura, tornando-se uma espécie de “versão oficial”, porém, considerando tal contexto de produção, não foi escrita propondo-se como

uma versão definitiva (DUARTE, 2013). De acordo com Brandão (1987): “(...) o mito vive em variantes, e nelas se contém; e a obra de arte de conteúdo mitológico forçosamente reflete apenas uma dessas variantes.” (BRANDÃO, 1987, p. 238).

Por isso, não é absurdo que Pasolini também tome liberdades em suas adaptações do mito grego, *Édipo Rei* (1967) e *Medéia* (1969). Pois são, antes de tudo, visões particulares dessas mitologias, as próprias “variantes” de Pasolini, e não adaptações literárias diretas. Se os poetas da antiguidade tinham liberdade para transpor os mitos de acordo com suas particularidades, por que não os poetas contemporâneos? A respeito de *Medéia* (1969), Pasolini afirma:

(...) Não me inspirei em textos clássicos. Vi-os, mas não tiveram qualquer peso na minha inspiração. O único que teve algum peso, num dado momento, foi Eurípedes, mas logo depois excluí-o completamente do meu argumento. Apenas preservei fragmentos que são na realidade citações, diria eu, quase a nível intelectualístico. Ao idealizar este filme, inspirei-me, pelo contrário, mais nos historiadores da religião do que nos autores de tragédias que trataram este tema num sentido realmente fantástico, mitológico e poético (PASOLINI, 1985, p. 95).

Ao vermos sua interpretação da história de Édipo, temos percepção semelhante, de que Pasolini busca referências outras que não o texto clássico de Sófocles, ainda que os eventos narrativos mais importantes da peça estejam presentes no filme. Na verdade, de acordo com o próprio cineasta, a maior diferença de *Édipo Rei* para o restante de sua filmografia é que se trata de seu trabalho mais autobiográfico. Para Pasolini (1985), o filme é a história mitificada de sua própria vida, a representação de seu próprio complexo de Édipo, dos violentos conflitos que tinha com o pai, tenente, e o amor pela mãe, professora, com quem viveu a vida inteira (PASOLINI, 1985).

É também importante ressaltar que, no retorno do cineasta ao mundo mítico, há uma motivação política, além de pessoal. Para Pasolini (1985), a sua obra é centrada em torno de um conflito primordial: “o tema como sempre é uma espécie de relação ideal, e sempre irresolvida, entre um mundo pobre e plebeu, digamos subproletário, e um mundo culto, burguês, histórico.” (*ibid.*, p. 95). É algo que está presente desde a escrita da sua primeira peça, *I Turcs tal Friül* (1944), em que “(...) a invasão turca no Friuli funcionava como metáfora da invasão alemã no nordeste italiano. Segundo Stefano Casi, Pasolini aí retomava temas da tragédia grega para fundar uma tradição mitopoética numa Casarsa¹⁵ ‘promovida’ a pólis trágica (...)” (NAZÁRIO, 2007, p. 25).

¹⁵ Terra natal da mãe de Pasolini, “(...) Casarsa della Delizia, no norte da Itália, entre Udine e Pordenone, antiga aldeia cinzenta e chuvosa do Friuli, povoada por antigas famílias camponesas (...)” (NAZÁRIO, 2007, p. 19), onde Pasolini passava férias de verão na infância (*ibid.*, p. 20).

Essa insatisfação social de Pasolini é aprofundada no período das invasões da 2ª Guerra Mundial, e, em fevereiro de 1945, pela trágica morte de seu irmão, Guido, um guerrilheiro¹⁶. Nos anos seguintes, Pasolini sempre se manteve firme contra avanços autoritários e imperialistas à região do Friuli, quando “(...) começou a forjar sua ética baseada na pureza do universo rural e no sentido agudo da existência do Sagrado, monopolizado e instrumentalizado pelas igrejas.” (*ibid.*, p. 27). A revolta social de Pasolini, entretanto, nunca acaba, é sempre renovada, e, posteriormente, potencializada pelo avanço do capitalismo em seu país, que substitui as relações humanas comunitárias por relações de consumo industriais (MOURA, 2017, p. 28). De acordo com Cardoso (2014):

(...) Pasolini procurou nas periferias do capitalismo, no então designado Terceiro Mundo, a poesia que lhe faltava em solo pátrio. Progressivamente, a esperança foi dando lugar a um desencanto irreversível, e Pasolini procurou uma pureza das formas incompatível com a realidade contemporânea. Encontra-a no mundo arcaico, antiquíssimo, o mundo do mito que a história varrera (CARDOSO, 2014, p. 89).

Tal busca pelo passado, por Pasolini, fala, na verdade, de uma inquietação presente. Segundo o cineasta: "Nos meus filmes históricos nunca tive a ambição de representar uma época que já não existe. Se o tentei fazer, fi-lo através da analogia, ou seja, representando uma época moderna de alguma maneira análoga à passada." (PASOLINI, 1985, p. 96).

Podemos perceber esse desejo logo na primeira sequência de *Édipo Rei* (1967), que já nos dá a indicação de que não estamos diante de uma adaptação tradicional, pois Pasolini nos desloca de imediato da lógica espaço-temporal do texto de Sófocles. Se na peça a narrativa tem início no palácio de Édipo em Tebas, com a cidade arruinada pela peste, no filme estamos diante do nascimento do personagem, que se dá em uma Tebas que, na verdade, é a Itália fascista do entreguerras.

Tais informações não são expostas de modo didático, e não há apresentações tradicionais de personagens ou locais. Sabemos que estamos na Itália de Mussolini não por uma inserção de texto na imagem, por exemplo, mas pela presença da bandeira italiana do período em alguns planos. Inclusive, Laio, o Pai, é no filme um soldado fascista, logo retratado como uma figura perversa de autoridade, e não como apenas um rei envelhecido, como era visto na mitologia.

¹⁶ "Ao mesmo tempo, a 12 de fevereiro, Guido foi ferido e, pouco tempo depois, executado por um grupo de guerrilheiros comunistas da Brigada Garibaldi, que colaborava com o IX Korpus de Tito, ligados à Resistência iugoslava contra os alemães, mas que desejavam anexar parte do Friuli." (*ibid.*, p. 26).

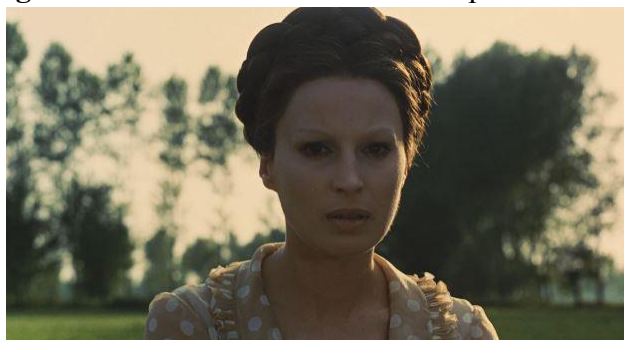
Figura 23 - A bandeira da Itália Fascista, em *Édipo Rei* (1967).



Fonte: *Édipo Rei* (1967)

Nos primeiros minutos, presenciamos o nascimento de Édipo e a relação com sua mãe, Jocasta. Temos imagens de campos verdes, filmados em planos gerais muito abertos, com a câmera, trêmula, a percorrer as árvores e o céu. Nesse cenário, Jocasta amamenta seu bebê e, em dado momento, olha diretamente para a câmera. Seu olhar é vacilante: ora nos encara ora se desvia, a olhar para baixo em direção ao filho que está em seus braços, fora de quadro. É um plano de longa duração, quase 1 minuto, um convite de Pasolini à nossa contemplação à figura enigmática que é Jocasta, cuja expressão parece ir do maravilhamento ao pesar.

Figura 24 - Jocasta olha diretamente para a câmera.



Fonte: *Édipo Rei* (1967)

Em seguida, somos introduzidos a Laio, já em um cenário urbano, que encontra seu filho pela primeira vez. Quando ele o olha, Pasolini insere duas cartelas, em uma atitude que remete ao cinema mudo. Na primeira cartela, lê-se: “Você está aqui para roubar meu lugar no mundo, me mandar de volta para o vazio e roubar tudo o que tenho”; e na segunda: “Ela será a primeira coisa que você roubará de mim, a mulher que amo... Você já roubou o amor dela!”.

Curioso que Pasolini rejeite a fala nessas cenas iniciais, sempre presente no texto do teatro antigo, em troca de outros modelos de representação. É proferida palavra apenas em um momento: “Dorme”, diz Jocasta, ao observar Édipo adormecido em seu berço. Em geral, ao contrário do que ocorria no teatro grego, é um filme com poucos diálogos. Pasolini, inclusive, omite a presença do coro, parte fundamental do teatro grego, cuja função é garantir ao espectador comentários acerca da ação transcorrida nas peças (ANDRADE, 2011). Sófocles mesmo não é creditado em *Édipo Rei* (1967), indicando o desejo de Pasolini por uma reescrita do mito mais que à uma adaptação direta da peça.

Figura 25 - Laio, um soldado de Mussolini.



Fonte: *Édipo Rei* (1967)

Já na cena final desse prólogo, Laio, após dormir com Jocasta, vai ao quarto do filho e o segura pelos pés, tirando-o do berço. Daí temos um corte e não estamos mais na Itália fascista e sim nas planícies desérticas da Antiguidade, onde se dará o restante da tragédia. Tal corte remete às concepções dialéticas de montagem que Pasolini apreciava, como já vimos na análise dos *falsos raccords* em *Pocilga* (1969) e *Teorema* (1968): Pasolini une, por meio de um gesto, temporalidades e espaços distintos, que não possuem relação direta de causa e efeito uma com a outra, mas cujo choque proporciona uma relação simbólica. As imagens são inseridas pelo seu valor sugestivo, utilizando-se de largas elipse. É uma visão que também remete às concepções de montagem que Aby Warburg se utilizou em sua obra *Atlas Mnemosyne*, que reforça a ideia da coexistência de elementos simbólicos da cultura humana em temporalidades e espacialidades múltiplas, traços de suas sobrevivências (*nachleben*) e posteriores transmissões (*pathosformel*).

Figura 26 - Édipo é preparado para a morte.



Fonte: *Édipo Rei* (1967)

Após essa sequência, a narrativa do filme apresenta os eventos dramáticos já consagrados pela história, tais como: a visita de Édipo ao oráculo de Delfos; a morte de Laio na encruzilhada; a chegada de Édipo a Tebas, onde se torna rei e desposa Jocasta; e, por fim, a revelação do incesto, quando Jocasta comete suicídio e Édipo fura seus olhos. Portanto, em termos dramáticos, podemos ver que Pasolini acompanha os principais eventos presentes na peça, porém ainda assim com algumas diferenças fundamentais.

Uma delas refere-se à construção espaço-temporal do drama. Como vimos, o filme se inicia com o nascimento de Édipo, evento que não está presente na peça ou mesmo em versões anteriores da mitologia, constituindo uma contribuição particular de Pasolini à trama, por aproximá-la de sua história de vida pessoal e também à história de seu país. Na verdade, o evento que inicia a peça, a praga em Tebas, só é concretizada em *Édipo Rei* (1967) já na sua parte final, e todas as ações antecedentes que vemos no filme são conhecidas na peça de Sófocles apenas pela narração e fala das personagens. Há, portanto, um alargamento temporal no Édipo de Pasolini, destacando as sobrevivências multiformes que a mitologia sofre ao longo dos tempos.

Uma outra diferença consiste na caracterização da personagem da esfinge. Na peça de Sófocles há apenas menções a ela, sem que se apresente diretamente enquanto personagem. No filme de Pasolini, entretanto, é uma figura materializada, com falas. Isso porque, de acordo com Pasolini (1985), ele modifica a mitologia popular grega ao fazer da esfinge uma representação do inconsciente de Édipo.

Figura 27 - A esfinge.



Fonte: *Édipo Rei* (1967)

Notemos também que a caracterização visual dessa personagem traz elementos culturais que não são representativos da antiguidade grega. É algo também perceptivo nas vestimentas da personagem da sacerdotisa do Oráculo de Delfos, como podemos observar na cena em que Édipo visita esse espaço.

Figura 28 - Édipo no Oráculo de Delfos.



Fonte: *Édipo Rei* (1967)

Nesse momento do filme, o protagonista escuta, de joelhos, a profecia acerca de seu destino, enquanto os sacerdotes permanecem em pé. A cena é montada em um plano-contraplano, com Édipo enquadrado em um sutil *plongée*, e a sacerdotisa de Apolo, em *contra-plongée*, enfatizando sua superioridade perante o personagem. Os figurinos da sacerdotisa, assim como os da esfinge, remetem mais à uma ancestralidade africana¹⁷, demonstrando o interesse multicultural de Pasolini em sua apropriação do clássico. De acordo com Cardoso (2014), isso cria “(...) uma associação entre o mundo pré-helênico e a cultura mais antiga e ritualizada da África bárbara¹⁸, pré-trágica (...)” (CARDOSO, 2014, p. 91).

¹⁷ O filme, inclusive, foi filmado em locações no Marrocos, e não no continente europeu (movimento oposto ao de *O Evangelho Segundo São Mateus* [1964], uma história do oriente médio filmada no sul da Itália).

¹⁸ Importante observar que o adjetivo bárbaro, bem como arcaico, irracional, etc., não são utilizados por Pasolini com conotação pejorativa.

Uma outra discrepância importante está na representação do personagem Tirésias. Enquanto que, na peça de Sófocles, ele é apenas um vidente, um personagem sem grande distinção social, em Pasolini ele é transformado em um profeta e poeta (*ibid.*, p. 91-92). Como veremos no tópico seguinte, ao analisarmos o epílogo do filme, Édipo ressurge como uma figura semelhante a Tirésias, cego e tocador de flauta, portanto também um poeta, o que também os aproxima do próprio Pasolini, poeta de formação, condenado a fazer ver o que outros querem esconder.

Figura 29 - Tirésias.



Fonte: *Édipo Rei* (1967)

A distinção mais importante, entretanto, consiste no nível de consciência que o personagem de Édipo apresenta frente ao seu destino. Para Duarte (2013), ao contrário do que é comumente acreditado, na mitologia grega os personagens humanos apresentam, sim, autonomia perante os deuses. Há a diferenciação entre o plano divino e o plano humano, apesar de que, ao final, os dois sempre convergem. Édipo é o herói grego mais humano, pois é o que apresenta maior autonomia perante suas ações, que revelam um grande inquérito existencial. A pergunta que norteia Édipo é uma muito simples, mas que ninguém consegue realmente responder: quem sou eu? (DUARTE, 2013).

Tal característica de Édipo é acentuada no filme de Pasolini, expressa, principalmente, na sua relação com Jocasta. Como aponta Cardoso (2014), em relação ao matrimônio dos dois personagens:

Em Sófocles, este não resulta de um desejo inconsciente de Édipo, mas de uma razão política que decorre do compromisso assumido por Tebas de entregar o poder da cidade ao vencedor da Esfinge. A leitura de Pasolini é diferente. Quando, depois de Jocasta proferir, tal como em Sófocles, a fala sobre aqueles que em sonhos possuíram as mães, Édipo faz amor com a rainha, sabe que é a mãe que está a possuir e ouvimo-lo murmurar *madre* no momento do orgasmo (CARDOSO, 2014, p. 91).

O protagonista de Pasolini é, portanto, um personagem que não poderia ter sido concebido anterior ao século XX, pois já parece ser fruto de um mundo pós-psicanálise, em que o conceito de Complexo de Édipo já havia sido amplamente absorvido pela cultura. Ainda de acordo com Cardoso (2014):

Pasolini serve-se pois do mito, em especial do grego, para iluminar os lados sombrios do presente (...). Na sua perspectiva, só o mito conseguiria interrogar a verdade sobre a origem e a natureza da condição humana, que somente na sua dimensão trágica, na sua inegociável radicalidade, se revelam em toda a sua irredimível fragilidade (*ibid.*, p. 90).

Outro ponto fundamental para entendermos as diferenças da obra de Pasolini com a peça de Sófocles está não no drama em si, mas no modo como ele é representado. É um Édipo moderno não apenas na caracterização do personagem, mas devido à radicalidade da linguagem filmica do cineasta. Para nos aprofundarmos nessa estética, retomemos, no próximo tópico, conceitos importantes para a compreensão do cinema de Pasolini, como o *cinema de poesia*, a *subjetiva indireta livre* e a *montagem dialética*, destacando cenas como a caminhada de Édipo após ouvir a profecia no Oráculo e o assassinato de Laio.

4.2 A Poesia de Pasolini em Édipo Rei

Na cena em que Édipo sai do Oráculo de Delfos, iniciando sua atormentada caminhada, podemos ver como Pasolini insere sua compreensão dialética de montagem para representar o atordoamento psíquico do personagem. Tal perturbação não afeta apenas a interioridade de Édipo, mas o próprio modo como o filme constrói seus direcionamentos espaço-temporais.

Figura 30 - A saída de Édipo do Oráculo.



Fonte: *Édipo Rei* (1967)

Na imagem à esquerda, temos um plano geral do oráculo, com Édipo se distanciando dos sacerdotes e indo em direção ao público. Em seguida, Pasolini corta para um mesmo plano geral, também muito aberto, com angulação semelhante à do plano interior,

porém com uma diferença crucial: Édipo agora está sozinho. Assim como faz na transição da sequência do prólogo, Pasolini falseia a relação de continuidade entre planos, criando, assim, um laço poético entre eles, de significados mais sugestivos que a mera causalidade propõe.

Esse momento do filme é bem representativo da expressão que Pasolini se utilizava para definir o cinema enquanto um “(...) onírico ser físico (...)” (PASOLINI, 1982, p. 141): a primeira imagem remonta a uma fisicalidade objetiva, exterior e povoada, com o onirismo surgindo na segunda, reflexo da interioridade edípiana, com o personagem isolado frente à consciência de seu destino.

Na sequência seguinte, Édipo vaga solitário pelo deserto, atordoado e em negação, sem querer voltar para Corinto por temer que é lá onde a profecia irá se cumprir. A sensação de deslocamento do personagem é aprofundada: Pasolini introduz vários planos subjetivos, filmados com câmera na mão, o que instabiliza o enquadramento, e com iluminação “estourada” e uso intenso de desfoque. Tal modo de filmar remete às proposições de Pasolini quanto ao *cinema de poesia*, conforme vimos no primeiro capítulo da monografia.

Figura 31 - A subjetiva de Édipo.



Fonte: *Édipo Rei* (1967)

Essa estética também é próxima da materialização de outro conceito importante para o cineasta, o que ele compreendia como a *subjetiva indireta livre*, recurso que aproxima o cinema da poesia e do modernismo, incorporando uma instabilidade entre as representações externas e concretas, e as interiores, inconscientes (XAVIER, 1993, p. 108). Esse estilo aparece de modo ainda mais radical posteriormente, na cena em que Édipo assassina Laio em uma encruzilhada.

Figura 32 - Édipo luta contra os soldados de Laio.



Fonte: *Édipo Rei* (1967)

Como podemos ver nessas imagens, em que Édipo luta contra os soldados de Laio, a incidência da luz solar no plano é tão preponderante que mal conseguimos visualizar os personagens. Pasolini, mesmo quando mergulha na alegoria, permanece fincado na realidade material. Para ele, a natureza do cinema possui uma base concreta, objetiva, que pode ser atravessada pela subjetividade, mas não substituída (PASOLINI, 1982, p. 141). Sua arte nasce da imbricação entre essas duas instâncias, sem apontar para uma resolução sintética, mas sim em suspensão. Daí seu desinteresse pelo cinema de vanguarda abstrato (XAVIER, 1993, p. 102). Entretanto, nesses planos em particular, ele por muito pouco não abandona a figuratividade: talvez sejam os instantes mais “abstratos” de toda sua obra cinematográfica, mais similar ao conceito de *monólogo interior* enquanto descrito por Michelson (1989) do que das proposições do próprio Pasolini (1982) acerca do *discurso indireto livre*, conforme tratado no capítulo anterior.

Por outro lado, o encerramento dessa sequência introduz um *close* extremamente frontal, em *contra-plongée*, de Édipo, com a montagem fazendo a imagem perdurar por alguns instantes, como se a contemplar um personagem tomando consciência de seus atos. Édipo observa o corpo morto de Laio, e o olha de cima para baixo, em uma perspectiva oposta à que o protagonista assumia na cena do oráculo de Delfos.

Figura 33 - Édipo observa Laio, após assassiná-lo.



Fonte: *Édipo Rei* (1967)

Por essa explanação, podemos intuir que, no cinema, teoria e prática iluminam uma a outra enquanto um diálogo propositivo, mas não devem ser entendidas como uma relação direta de causa e efeito. No caso de Pasolini, seus escritos sobre cinema nos ajudam a compreender muitos elementos presentes em sua obra, mas a prática por vezes pode apontar para outras direções. Nessa cena de *Édipo Rei* (1967), por exemplo, a estética pode ser determinada por diversas circunstâncias, próprias mesmo das locações e horários de filmagem (no caso, o entardecer). A natureza mesma do material também possibilita a Pasolini essa maior imersão em uma dimensão “abstrata”. Cabe ao talento de sua percepção artística saber aproveitar esses momentos incidentais e também ser flexível frente ao que seu material propõe.

No tópico seguinte, nos deteremos na predominância de uma gestualização muito específica presente no decorrer de *Édipo Rei* (1967). Para embasar esse estudo, introduziremos o conceito de *gesto* enquanto entendido por Didi-Huberman (2013) em Aby Warburg, e, ainda, analisaremos a sequência final do filme, que forma uma relação de circularidade com as primeiras cenas, ampliando seus significados e subversões.

4.3 As mãos, os olhos: o gesto de Édipo

Na encenação de Pasolini, podemos também perceber seu olhar atento quanto à questão da gestualização. Retornando a Warburg, de acordo com Didi-Huberman (2013), é pelo *gesto* que as *pathosformeln* se expressam, pois representam as externalizações afetivas dos processos culturais que haviam sido recalcados ao longo do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 244). Os gestos fazem subir “(...) uma memória inconsciente ‘das profundezas do

tempo’(...)” (*ibid.*, p. 277) e corporificam as fórmulas passionais, que são “(...) os sintomas visíveis - corporais, gestuais, apresentados, figurados - de um tempo psíquico irreduzível à simples trama de peripécias retóricas, sentimentais ou individuais.” (*ibid.*, p. 249).

Na narrativa do filme, ao descobrir que cumpriu seu maldito destino conforme profeciado pelo oráculo, Édipo mutila seus olhos. Com isso, gestualiza levando as mãos aos olhos, expressão que está presente não apenas no *clímax* da trama, mas no decorrer de todo o filme. Há diversas imagens em que o protagonista leva suas mãos ao rosto, cobrindo os olhos. Logo na primeira cena em que Édipo, ainda bebê, encontra seu pai, Pasolini demonstra uma percepção sensível a esse gesto do personagem.

Figura 34 - Édipo, ainda bebê, cobre os seus olhos.



Fonte: *Édipo Rei* (1967)

Mais adiante, quando Édipo, já uns anos mais velho, mas ainda criança, observa em desespero seus pais a dançarem no apartamento ao lado, o jovem protagonista repete o gesto.

Figura 35 - Édipo, criança, repete o gestual.



Fonte: *Édipo Rei* (1967)

Essa gestualização remanescente da infância de Édipo é reiterada pelo personagem em sua vida adulta, agora nos cenários da antiguidade. Na já citada cena do oráculo de Delfos, o primeiro *close* em Édipo, quando de frente para a sacerdotisa, nos apresenta o personagem a destampar seus olhos. O plano é inserido por meio de um recurso de corte em fusão, lento e sugestivo. Depois, ao ir embora do oráculo, tendo já ouvido a profecia, Édipo realiza o movimento oposto, escondendo o rosto.

Figura 36 - Édipo descobre seu olhar (esquerda); Édipo oculta o rosto (direita).



Fonte: *Édipo Rei* (1967)

Já na sequência seguinte, quando o personagem vaga desorientado pelo deserto, o gesto também é refeito com insistência.

Figura 37 - Édipo vaga pelo deserto, cego ao próprio destino.



Fonte: *Édipo Rei* (1967)

Mais uma vez, Pasolini rejeita relações claras de continuidade entre os planos, privilegiando mais a insinuação que a causalidade. Faz uso recorrente de elipses e cortes abruptos, interessado em potencializar o aspecto gestual das imagens, transformando-as em alegorias, e não apenas meras descrições de um percurso narrativo. É um traço também da

“multiplicação de presentes” (PASOLINI, 1982, p. 194) que Pasolini almeja atingir em seus processos de montagem.

Já na parte final, chegamos ao momento da revelação catártica de Édipo, quando ele se vê de frente à consumação de seu destino. Ao ver o corpo de sua mãe/esposa enforcado, ele mutila seus olhos e, mais uma vez, cobre seu rosto. Entretanto, dessa vez Pasolini filma Franco Citti de costas para a câmera.

Figura 38 - Édipo cobre seus olhos mutilados.



Fonte: *Édipo Rei* (1967)

Em diferentes tempos, o gesto de cobrir os olhos sobrevive. Quando Pasolini, nessa cena, decide filmar seu ator de costas para a câmera, é como se o próprio diretor impusesse um limite, uma interdição: assistir Édipo perfurar seus próprios olhos seria demais; talvez mesmo nós, espectadores, tivéssemos que deixar de ver. Pouco antes de performar o ato, ao descobrir o corpo enforcado de Jocasta, ouvimos um grito terrível vindo de Édipo, e, logo, Pasolini corta para um plano geral, panorâmico, de Tebas, enquanto escutamos o grito ecoar pela cidade, prenunciando a imagem porvir.

Tal sequência encerra a narrativa clássica de *Édipo Rei*, mas Pasolini ainda guarda uma nova subversão ao texto original. Ao final do filme, Pasolini retorna seus personagens às paisagens do prólogo, porém agora não mais estamos na Itália do período entreguerras, e sim a de 1967. Mais especificamente, a cidade é Bolonha, terra natal de Pasolini e de seu Édipo. Agora, o personagem não é mais uma criança alheia à sua profecia, mas um adulto arruinado pelo destino, retornando ao espaço da sua infância.

Figura 39 - Édipo retorna ao local de seu nascimento.



Fonte: *Édipo Rei* (1967)

Como afirma Didi-Huberman (2011), uma tese fundamental para compreender o pensamento político de Pasolini é a de que o fascismo não foi vencido na 2ª Guerra Mundial, ainda que seus principais expoentes, Mussolini e Hitler, tenham sido mortos. O fascismo permanece na sociedade enquanto ideia, sendo expresso de modos simbólicos, principalmente pelo fortalecimento dos ideais consumistas e de espetacularização social (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26).

Portanto, podemos observar que, para Pasolini, a ideia das sobrevivências simbólicas do passado nos tempos presentes é algo que se manifesta também politicamente. Ressaltando a proximidade do pensamento do artista italiano com Aby Warburg, Didi-Huberman (2011) afirma que “(...) cabe inicialmente a Aby Warburg ter mostrado não apenas o papel constitutivo das sobrevivências na própria dinâmica da imaginação ocidental, mas ainda as funções políticas de que os agenciamentos memorialísticos se revelam portadores” (*ibid.*, p. 61-62).

Em termos dramáticos, essa sequência de encerramento está mais próxima, na verdade, de *Édipo em Colono* que de *Édipo Rei*. Na última parte da trilogia tebana de Sófocles, o trágico protagonista é reabilitado, ao se exilar de Tebas e encontrar em Atenas uma sociedade que o reintegra (DUARTE, 2013). Nisso, temos a conclusão da tragédia, que, após a catarse, traz uma mensagem de purificação. Para Leite (2009), as releituras sofridas pelo mito edípico se distanciam da função social que a história possuía à época:

O mito de Édipo vem sendo contaminado por visões redutoras que acabam por apagar toda a sua força heróica. Neste sentido, o herói se torna um exemplo de cegueira, de neurose e de deformação psíquica. Mas aquele que leu com cuidado a tragédia de Sófocles não será contaminado por tal visão. Quem acompanhou os passos resolutos de Édipo em busca da verdade sabe que ele não é, absolutamente, um herói com desvios de caráter ou com anomalias anímicas (LEITE, 2009, p. 11).

Pasolini não realiza uma coisa nem outra: tanto não patologiza Édipo, ou insere um julgamento moralista sobre o personagem; quanto também não o vê como um herói redentor, purificado. Isso porque, como já notado anteriormente, o Édipo de Pasolini é um Édipo moderno, preso em uma angústia existencial ambivalente, que não pode ser facilmente resolvida. Para Cardoso (2014):

A cegueira do Édipo pasoliniano, estrangeiro na terra onde nasceu (...) errando sem destino, a não ser para cumprir o seu próprio destino, torna-se o símbolo da cegueira do homem moderno e da sua incapacidade de compreender a sua própria situação num mundo sem esperança (CARDOSO, 2014, p. 94).

É, certamente, um Édipo *pasoliniano*, pois o personagem, tal qual nos é apresentado no filme, parece se enquadrar nas características fundamentais dos protagonistas da obra de Pasolini, que é constituída por “(...) uma reflexão vivida sobre os excluídos da festa gelada do consumo, sobre a marginalização do ‘diferente’ que atinge, na ascense da perseguição, uma espécie de santidade.” (NAZÁRIO, 2007, p. 34). Para Didi-Huberman (2011), o mito em Pasolini surge como traço “(...) da energia revolucionária própria dos miseráveis, dos excluídos do jogo político corrente.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 33-34).

É o estigma que recai sobre o marginalizado que interessa a Pasolini em Édipo, para além do contorno autobiográfico. O personagem representa o homem comum, oposto ao intelectual, vítima inocente das circunstâncias incontroláveis da vida (PASOLINI, 1985). Assim como o Jesus Cristo de *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964), o Édipo de Pasolini é uma variante da figura do *accattone* (o desajustado, aquele à margem da sociedade).

Figura 40 - Édipo, agora cego, toca uma melodia na flauta.



Fonte: *Édipo Rei* (1967)

Nesse epílogo, Édipo não é reintegrado à sociedade. Vaga pelas ruas, cego e em mendicância, tal qual Tirésias tocando músicas em uma flauta, que ninguém escuta. Para Pasolini (1985), isso faz de Édipo um poeta, apontando que a música que toca para os trabalhadores das fábricas era uma ária da Resistência, uma canção revolucionária.

Esses trabalhadores, entretanto, também não o escutam. Sobre o discurso político de Pasolini, Didi-Huberman (2011) afirma que o artista italiano “(...) insiste em nos dizer: esta é a realidade, nossa realidade contemporânea, esta realidade política tão evidente que ninguém quer vê-la pelo que ela é, mas que “os sentidos” do poeta - esse vidente, esse profeta - acolhem tão fortemente.” (*ibid.*, p. 38) Na variante de Pasolini, o personagem de Édipo carrega os sentidos da poesia. Não há uma reintegração à sociedade como na última parte da saga de Édipo por Sófocles, e, se há alguma esperança pela paz, a sentimos enquanto um sopro solitário, revestido de um desespero melancólico, silencioso. Na última cena, Édipo retorna aos campos onde sua mãe o amamentava: “A vida termina onde começa”, ele afirma, fala que remonta a *Édipo em Colono*.

Figura 41 - O plano final (esquerda); e um dos primeiros planos (direita).



Fonte: *Édipo Rei* (1967)

A compreensão de Pasolini acerca de sua interpretação do mito de Édipo contraria a lógica narrativa e discursiva da peça e prefere nos entregar a dimensão bruta da tragédia e seus símbolos. Não estamos diante da narração de Sófocles transposta para um formato cinematográfico, mesmo que os eventos mais importantes do texto original estejam no filme. Estamos, na verdade, diante da sobrevivência que o símbolo de Édipo possui na civilização ocidental, da dimensão atemporal do mito, de suas repetições ao longo da história, persistência que não se dá de modo linear, mas dialético. Por isso, não é absurdo encenar Édipo em um tempo que exista simultaneamente na contemporaneidade e na antiguidade, como Pasolini o faz. Tal anacronismo entre presente e passado nos revela suas coexistências: o mito vive por entre tempos, sua carga simbólica sobrevive, bem como o trauma que ele

invoca. Nos dá conta da dimensão cíclica do tempo histórico, que, por sua vez, é refletida na própria natureza da linguagem cinematográfica.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com essa pesquisa, voltada para o estudo das sobrevivências de elementos culturais da antiguidade na modernidade, por meio da análise fílmica de *Édipo Rei* (1967), pudemos compreender que artistas como Pier Paolo Pasolini não absorvem elementos clássicos da antiguidade apenas para reproduzi-los, mas para transformá-los. Nessa transformação, certos componentes permanecem enquanto outros são rompidos, em um processo de releitura não-linear, que conecta temporalidades e espacialidades distintas, de modo a demonstrar como elementos culturais do passado podem se atualizar no presente.

Sob essa perspectiva, revela-se fundamental o conhecimento do pensamento articulado pelo historiador da arte alemão Aby Warburg. Seus conceitos principais, como *nachleben* e *pathosformel*, nos permite uma compreensão mais complexa acerca da história cultural do ser humano, demonstrando a sobrevivência de determinados elementos simbólicos e suas repercussões ao longo das mais diversas eras. O diálogo aqui proposto entre Warburg e a obra de Pasolini também permite um alargamento dos estudos concernentes a ambos os artistas, os englobando em um campo de referências múltiplas que reverberam em distintos campos do saber, como o cinema, as artes visuais, o teatro, a literatura, a filosofia, entre outros.

É importante que a arte cinematográfica seja entendida enquanto um componente crucial da história da arte, e não como um ponto isolado. Ela é, ao mesmo tempo, tanto um ponto de cisão quanto de continuidade com outros modelos de representação, sendo o saber da montagem o principal ponto de conexão do cinema com outras artes. Também é por meio das técnicas específicas da montagem que elementos latentes das histórias das imagens, referentes às suas *pós-vidas*, podem ser levadas do recalçamento inconsciente para a consciência coletiva, e, assim, retransmitidas para tempos futuros.

A pesquisa também apresenta diversas possibilidades de ramificações. As concepções de Warburg podem contribuir para um melhor entendimento da própria teoria e história do cinema, de modo que pensemos menos por oposições antagônicas e mais por polaridades intercambiáveis, ao mesmo tempo com seus pontos de repulsão e de contato. Desse modo, poderemos entender de modo mais flexível dicotomias muito presentes na teoria cinematográfica, como transparência e opacidade; realismo e formalismo; cinema narrativo e cinema experimental; classicismo e modernismo; observando, assim, que pontos de contato pode-se ter entre tais conceitos.

Nas correspondências entre Warburg e Pasolini, a análise filmica pode ainda ser expandida para outros filmes do cineasta italiano, para além de *Édipo Rei* (1967) e dos demais filmes analisados no decorrer desta monografia, como *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964), *Teorema* (1968), *Pocilga* (1969) e *Os Contos de Canterbury* (1972). Obras como *Medéia* (1969) e *Anotações para uma Oréstia Africana* (1970), por exemplo, podem oferecer ricos materiais de análise, visto também serem apropriações muito particulares do mito grego, igualmente radicais em suas proposições estéticas e dramáticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBANESE, Carolina Massi. Uma Apresentação da Obra de Pier Paolo Pasolini. **Letras**, Curitiba, 17-38 dez. 1981.

ANDRADE, Cláudia Rita Almeida de. **Coro**: corpo como experiência colectiva e espaço como vivência poética: intersecções e cruzamentos entre o Teatro grego antigo e Teatro comunitário. 2011. Disponível em: <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/178>. Acesso em: 27 jun. 2022.

AMOROSO, Maria Betânia. A crítica radical de Pasolini: a voz e o caos. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 40, n. 2, p. 472–485, 2020. DOI: 10.20396/remate.v40i2.8659613. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8659613>. Acesso em: 25 maio. 2022.

AMOROSO, Maria Betânia. Pasolini crítico italiano. **Revista de Italianística**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 49-59, 1993. DOI: 10.11606/issn.2238-8281.v1i1p49-59. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/87771>. Acesso em: 25 maio. 2022.

AMOROSO, Maria Betânia. Pasolini e la poesia (Pasolini e a poesia). In: Patricia Peterle; Silvana de Gaspari. (Org.). **Itália do pós-guerra em diálogo** (L'Italia del dopoguerra in dialogo). 1ed. Niterói: Comunità, 2012, v. I, p. 180-191.

BAZIN, André. **O Que é o Cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**: Vol. 1. Petrópolis: Vozes. 1986.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**: Vol. 3. Petrópolis: Vozes. 1987.

CAMPOS, Vanessa Patrícia Monteiro. Decifra-me que Não te Devoro: mitos, ritos e símbolos no cinema de poesia de Pasolini. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO DA REGIÃO SUDESTE, 10., 2004, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Uerj, 2004. p. 1-12. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/43510243426143428405204709129017110510.pdf>. Acesso em: 6 jul. 2022.

CARDOSO, Abílio Hernandez. Pasolini e o imaginário do mito: Edipo Re e Medea. In: FLÁVIO KACTUZ (org.). **Pasolini**: ou quando o cinema se faz poesia. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014. p. 99-108. Disponível em: <https://www.bb.com.br/docs/portal/cebb/Pasolini.pdf>. Acesso em: 25 maio 2022.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto; PERSICHETTI, Simonetta. Benjamin, o método da compreensão e as imagens dialéticas. **Líbero**, São Paulo, v. 19, n. 37-, p. 55-62, jul./dez..

2016. Disponível em: <https://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/39>. Acesso em: 25 maio 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O Saber Movimento. IN: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Sobrevivência dos Vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUARTE, Adriane da Silva. Édipo Rei. UNIVESP TV. São Paulo: Univesp TV, 2013. Disponível em: <https://youtu.be/Y1EtfbFDdEU>. Acesso em: 10 jun. 2022..

DUMARESQ, Daniela. Estilhaços do Plano-Sequência. Revista **Devires**, Belo Horizonte, v. 6, n. 2, p. 62-79, Jul/Dez, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/40526519/Estilha%C3%A7os_do_plano_sequ%C3%Aancia. Acesso em: 25 mai 2022.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LAHUD, Michel. Life is Your Film: semiologia e metafísica nas "observações sobre o plano-sequência" de Pier Paolo Pasolini. **Caderno de Estudos Linguísticos**, Campinas, n. 15, p. 187-198, jul./dez. 1988.

LEITE, Isabela Fernandes Soares. Criação, híbris e transgressão na mitologia heroica. 2009. 14 f. **Artigo acadêmico** (Departamento de Ciências Humanas – Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3P7vtNC>. Acesso em: 10 jun. 2022.

LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, [S.L.], v. 9, n. 2, p. 305-322, ago. 2014. FapUNIFESP (SciELO). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1981-81222014000200004>. Acesso em: 25 maio 2022.

MARTINS, Marília. Uma teologia do inferno: comentários sobre a dialética de Walter Benjamin. **O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 4, n. 06, p. 65-89, aug. 1992. ISSN 0104-6675. Disponível em: <<http://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/56>>. Acesso em: 07 jun. 2022.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg and the Image in Motion**. New York: Zone Books, 2007.

MICHELSON, Annette. Reading Eisenstein Reading Ulysses: montage and the claims of subjectivity. **Art & Text**, n. 34, p. 64-78, mar./jun. 1989.

MOURA, Alex Sandro Calheiros de. A força extemporânea de Pasolini, um trágico moderno. [Entrevista concedida a] João Vitor Santos. **IHU ON-LINE**: Revista do Instituto Humanitas Unisinos, n. 504, p. 28-31, 8 maio 2017. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao504.pdf>. Acesso em: 15 maio 2022.

NAZÁRIO, Luiz. **Todos os Corpos de Pasolini**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 378 p.

OTTE, Georg. Escovando a história a contrapelo: a desaceleração da modernidade em Walter Benjamin. **Cadernos Benjaminianos**, n. 3, p. 63–70, 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5325>>. Acesso em: 7 jun. 2022.

PAMPALONI, Massimo. Pasolini e a Nostalgia do Sagrado. [Entrevista concedida a] João Vitor Santos. **IHU ON-LINE**: Revista do Instituto Humanitas Unisinos, n. 504, p. 28-31, 8 maio 2017. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao504.pdf>. Acesso em: 15 maio 2022.

PASOLINI, Pier Paolo. In: JOÃO BÉNARD DA COSTA (org.). **Ciclo Pasolini Anos 60**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PASOLINI, Pier Paolo. **Poesia de Pier Paolo Pasolini** (Portuguese Edition). Edição do Kindle.

PASOLINI, Pier Paolo; ROHMER, Eric. **Cine de Poesía contra Cine de Prosa**. Barcelona: Anagrama, 1970.

PINOTTI, Andrea. **Mnemosyne**: meanderings through Aby Warburg's Atlas. 2013-2016. Cornell University. Disponível em: <https://warburg.library.cornell.edu/>. Acesso em: 25 maio 2022.

REINALDO, Gabriela Frota. A paixão segundo A. W. – notas sobre o espiritual da serpente e as pathosformeln no pensamento de Aby Warburg. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 24. 9 - 12 de jun. 2015. Brasília (DF). **Anais [...]**. Universidade de Brasília. 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/51130>. Acesso em: 06 jul. 2022.

REINALDO, Gabriela Frota Reinaldo; REIS FILHO, Osmar Gonçalves dos. Warburg e Benjamin: o inacabamento e a montagem como métodos de conhecimento. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 28. 11- 14 de jun. 2019. Porto Alegre (RS). **Anais [...]**. PUCRS. 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/51149>. Acesso em: 25 maio 2022.

REYES, Josmar de Oliveira. Pasolini, o iconoclasta. **IHU ON-LINE**: Revista do Instituto Humanitas Unisinos, São Leopoldo (RS), n. 504, p. 8-13, maio 2017. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao504.pdf>. Acesso em: 15 maio 2022.

SOARES, Luiz Felipe. Pasolini renascentista. **Passagens**: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação - UFC, Fortaleza (CE), v. 7, n. 2, p. 73-86, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/46184>. Acesso em: 25 maio 2022.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

STERZI, Eduardo. Pasolini e a língua da poesia. **Passagens**: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação - UFC, Fortaleza (CE), v. 7, n. 2, p. 39-56, 2016.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, [S.L.], v. 3, n. 5, p. 134-147, 13 set. 2010. Sociedade Brasileira de Teoria e História de Historiografia. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15848/hh.v0i5.171>. Acesso em: 25 maio 2022.

VIGANÒ, Dario Edoardo. Sagrado e Religiosidade em Pasolini. In: FLÁVIO KACTUZ (org.). **Pasolini**: ou quando o cinema se faz poesia. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014. p. 99-108. Disponível em: <https://www.bb.com.br/docs/portal/ccbb/Pasolini.pdf>. Acesso em: 25 maio 2022.

WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasmas para Gente Grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Edição do Kindle.

WARBURG, Aby. **A Presença do Antigo**: escritos inéditos - volume 1. Campinas: Unicamp, 2018.

XAVIER, Ismail. O cinema moderno segundo Pasolini. **Revista de Italianística**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 101-109, 1993. DOI: 10.11606/issn.2238-8281.v1i1p101-109. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/87787>. Acesso em: 25 maio de 2022.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

ACCATTONE. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alfredo Bini e Cino Del Duca. Itália: Arco Film, 1961. 117 min., son., p&b.

AMOR e Raiva. Direção de Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Carlo Lizzani, Pier Paolo Pasolini. Produção: Carlo Lizzani. Itália: Castoro, 1969. 102 min., son., color.

OS CONTOS de Canterbury. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alberto Grimaldi. Itália: Produzioni Europee Associati, 1972. 111 min., son., color.

ÉDIPO REI. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alfredo Bini. Itália: Arco Film, 1967. 104 min., son., color.

O EVANGELHO Segundo São Mateus. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alfredo Bini. Itália: Arco Film, 1964. 137 min., son., p&b.

A LINHA Geral. Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Sergei Eisenstein. União Soviética: Sovkino, 1929. 121 min., p&b.

MEDÉIA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Marina Cicogna, Franco Rossellini. Itália: San Marco, 1969. 118 min., son., color.

NOITES de Cabíria. Direção: Federico Fellini. Produção: Dino de Laurentiis. Itália: Dino de Laurentiis Cinematografica, 1957. 110 min., son., p&b.

OUTUBRO. Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Sergei Eisenstein. União Soviética: Sovkino, 1928. 104 min., p&b.

POCILGA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Gian Vittorio Baldi. Itália: I Film Dell'Orso, 1969. 99 min., son., color.

QUE VIVA México!. Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Sergei Eisenstein. União Soviética: Mosfilm, 1979. 90 min., p&b.

RO.GO.PA.G.. Direção: Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti, Pier Paolo Pasolini e Roberto Rossellini. Produção: Alfredo Bini, 1963. (122 min.), son., color.

TEOREMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Manolo Bolognini, Franco Rossellini.
Itália: Aetos Produzioni Cinematografiche 1968. 98 min., son., color.