



## A visita de Pasolini ao Brasil: um Terceiro Mundo melancólico

*Pasolini's visit to Brazil: a melancholic Third World*

*Pasolini visita Brasil: melancolía en el Tercer Mundo*

**Maria Rita Nepomuceno<sup>1</sup>**

**RESUMO** Este artigo expõe uma pesquisa sobre a representação do Terceiro Mundo na obra de Pasolini, dando particular atenção à sua visita ao Brasil em março de 1970 através do comentário às descrições poéticas desta viagem. A representação do Terceiro Mundo em sua obra cinematográfica se conecta ao testemunho crítico de Glauber por meio de documentários na estética de “filme sobre um filme por fazer” e filmes de ficção que testemunham a posição do autor italiano em relação à reflexão estrangeira sobre o Terceiro Mundo. Nos poemas escritos na visita ao Brasil, sexualidade e desilusão política adquirem um papel central e delineam um estado de espírito poético e melancólico, para além de qualquer militância.

**PALAVRAS-CHAVE** Pasolini; Terceiro Mundo; Poesia

**ABSTRACT** This article presents a research about the representation of the Third World in Pasolini's work, giving a special attention to his visit to Brazil in march 1970, described in poems. His cinematographic representation of the poor countries is also connected to Glauber Rocha's critic of it, as documentary and fictional production, it reveals the author's position in the foreign image of Third World's perspectives. In the poems written during his visit to Brazil, sexuality and political dillusion acquire a central role in the description of a melancholic state of spirit, beyond any militancy.

**KEYWORDS** Pasolini; Third World; Poems

**RESUMEN** Este artículo presenta una investigación sobre la representación del Tercer Mundo en la obra de Pasolini, dando una especial atención a su visita a Brasil en marzo de 1970, tal como se describe en los poemas. Su representación cinematográfica de los países pobres también está conectado con la crítica de Glauber Rocha de la misma, como la producción de documentales y de ficción, que revela la posición del autor en la imagen exterior de las perspectivas del Tercer Mundo. En los poemas escritos durante su visita a Brasil, la sexualidad y la desilusión política adquiere un papel central en la descripción de un estado de ánimo melancólico, más allá de cualquier militancia.

**PALABRAS CLAVE** Pasolini; Tercer Mundo; Poesía.

---

<sup>1</sup> Maria Rita Nepomuceno é graduada em cinema na Universidade Federal Fluminense, e mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas, onde desenvolveu pesquisa sobre a relação entre tragédia e cinema na obra de Pier Paolo Pasolini.

## Introdução

*Sendo um relato jornalístico começa  
com uma aterrissagem de emergência em Recife.  
Aqui chove, aeroporto em construção, passo  
diante de um grupo de operários que trabalham, seus  
olhos  
se erguem sobre os passageiros  
É assim que o Brasil me saúda  
E eu retribuo sua saudação com o coração burguês  
de quem já sabe o que recebe do seu doador.  
Nesses bancos desolados a espera de outro avião, feliz,  
nada de novo: eu sei as notícias  
O corpo não lavado e a melancolia  
Minha companheira ansiosa, na atmosfera tépida de  
chuva,  
com sua sede de agrados: cega para sempre –  
do peso que nós burgueses temos no coração  
de tudo o que não sabemos e da eterna necessidade de  
elogios,  
a vida nos cobre como um vestido úmido e sujo,  
os poucos momentos de felicidade se tornam  
imediatamente recordações,  
e nos glorificamos; e o peso aumenta  
a praga de um fracasso nos obriga a calmas consoladoras,  
a cômicos alçar de ombros,  
a um humor superior,  
ali sentados naqueles bancos desolados de Recife.*

(PASOLINI, Trasumanar e Organizzar, 1971, “Comunicado de última hora (Recife)” – Comunicato all’ANSA (Recife))

*“Recife (Sucursal) – Maria Callas e Pier Paolo Pasolini ficaram ontem por mais de quatro horas no aeroporto de Guararapes, sentados num banco próximo ao box da Cruzeiro do Sul, aguardando ordem de embarque para prosseguir sua viagem rumo à Mar del Plata. O cineasta e a cantora não se afastaram um do outro em nenhuma ocasião e em nenhum momento foram perturbados em seu desejo de isolamento. Atendidos com simpatia por uma recepcionista da companhia aérea, ambos recusaram um convite para ir até a cidade, enquanto não poderiam prosseguir vôo. O avião da BUA (British United Airlines) em que viajavam ficou retido em Recife, para consertos, até hoje”.*

(JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 14 de março de 1970)

O sentimento de Pasolini pela América Latina, incluída na ampla acepção de Terceiro Mundo, é conhecido e historicamente determinado; o Terceiro Mundo projetava todo o humanismo que nas lutas institucionais em solo europeu se afrouxavam. A representação da América Latina está em continuidade com a crise da visão popular de Pasolini, para quem a Itália vivia uma “homologação” – transformação da cultura popular em cultura de massa burguesa – que o fazia transferir sempre mais além sua representação popular. Além das periferias de Roma, em direção às periferias do mundo.

Assim, o Terceiro Mundo de Pasolini está em continuidade com o dos outros autores europeus e latino-americanos – Glauber Rocha e Fernando Solanas, Jean-Luc Godard e Jean-Marie Straub – em seu apoio às lutas pós-coloniais e às diretrizes internacionais discutidas nas reuniões dos Partidos Comunistas. Sua diferença sutil está na forma com que representa subversivos e comunistas como iguais, perdição e sede de justiça iluminadas pela vitalidade, através de um observador melancólico na atmosfera tépida das chuvas de março. Os indícios da passagem de passagem de Pasolini e Maria Callas em solo brasileiro, além das tentativas da imprensa de abordá-los<sup>2</sup> e uma única indicação em sua correspondência pessoal, estão em cinco poemas, publicados no livro *Trasumanar e Organizzar*, em 1971 e no poema “Res sunt nomina”, publicado em *Empirismo Hereje*, em 1972.

2 A descrição de Pasolini e Callas, evidente até o ridículo da imprensa nomeá-la como uma mulher que “tem medo de tudo”, é ressaltada por Michel Lahud como impossibilidade de pesquisa histórica nestas fontes públicas. “Inútil procurar vestígios dessa experiência nessa nossa imprensa: durante os dias de março de 1970 em que esteve com Maria Callas de passagem pelo Rio de Janeiro (voltando do festival de cinema de Mar del Plata onde fora apresentado *Medea*), Pasolini conseguiu safar-se do cerco dos fotógrafos e repórteres para se lançar, intensivamente, no desconhecido.” (LAHUD, 1993, p. 121).



## A primeira representação do Terceiro Mundo na obra do autor

A primeira representação do Terceiro Mundo na obra literária do autor data de 1960, ano em que Pasolini escreveu o roteiro de “O Pai Selvagem” (*Il padre selvaggio*), dramatização do nascimento de uma Nova África<sup>3</sup>. Em 1962, Pasolini escreveu o poema *Profezia* (62-64), relato em verso de uma futura imigração dos países do Terceiro Mundo para a velha Europa, descrita como onda de violência, alegria de viver e bandeiras vermelhas de Trotsky<sup>4</sup>. Pasolini anuncia um primeiro interesse pelas fronteiras além da Itália.

Mas a primeira referência fílmica de Pasolini ao Terceiro Mundo encontra-se no documentário *A Raiva*, 1963 (*La Rabbia*). O filme-montagem de imagens de arquivo dos cine-jornais *Mondo Libero* do pós-guerra responde à pergunta poética da

3 Publicado postumamente na Itália em 1975 e no Brasil pela Brasiliense em 1977. O pai, que foi militar no exército fascista, tinha sido prisioneiro no Kênia.

4 Publicado em *Ali dagli Occhi Azzurri* pela primeira vez em 1965: “Eles sempre humildes/ eles sempre fracos/ eles sempre tímidos/ eles sempre poucos/ eles sempre culpados/ eles sempre súditos/ eles sempre pequenos,/ eles que não quiseram nunca saber, eles que tiveram olhos só para implorar,/ eles que viveram como assassinos embaixo da terra, eles que viveram como bandidos/ no fundo do mar, eles que viveram como loucos no meio do céu,/ eles que se construíram/ leis fora das leis,/ eles que se adaptaram/ a um mundo embaixo do mundo/ eles que acreditaram/ em um Deus servo de Deus,/ eles que cantavam/ nos massacres dos reis,/ eles que dançavam/ nas guerras burguesas,/ eles que rezavam/ nas lutas operárias.../ ... depondo a honestidade/ das religiões camponesas,/ esquecendo a honra/ da má-vida,/ traíndo o candor/ dos povos bárbaros,/ atrás do seu Ali/ dos olhos azuis – sairão de baixo da terra para matar –/ sairão do fundo do mar para agredir – descerão/ do alto do céu para derrubar – e antes de chegar a Paris/ para ensinar a alegria de viver,/ antes de alcançar Londres/ para ensinar a ser livre,/ antes de alcançar Nova York,/ para ensinar como se é irmão/ – destruirão Roma/ e sob as suas ruínas/ depositarão o embrião/ da História Antiga./ Depois com o Papa e cada sacramento/ subirão como ciganos/ em direção ao noroeste/ com as bandeiras vermelhas/ de Trotsky ao vento...” (PASOLINI, 2005, p. 488). O maior problema da Europa de hoje é conciliar o “problema” da imigração e o da crise econômica.

origem do sofrimento humano<sup>5</sup>. Comenta as imagens das Guerras de libertação coloniais e as imagens dos costumes de uma ascendente sociedade de consumo e de massa através da alternância entre o comentário poético, condescendente e sofrido (locução do escritor Giorgio Bassani, “fala de poesia”) e o prosaico, distanciado e irônico (locução do pintor Renato Guttuso, “fala de prosa”). Ele mistura prosa e poesia colocando em prática o conceito exposto em Pesaro, 1965, *avant la lettre*<sup>6</sup>.

Pasolini em “A Raiva” representa o Terceiro Mundo como “novidade de uma massa de pessoas destinadas a adaptarem-se à nossa realidade”, sublinhando a diversidade do europeu em relação aos povos colonizados. Apesar da trágica previsão do seu destino como novas massas de consumidores, o Terceiro Mundo de Pasolini se opõem ao “fascismo da normalidade”. Pasolini sugere como consequência mais pragmática das vitórias nas guerras de independência a crise econômica e cultural da inclusão social “deles” na “nossa realidade”, refletindo um etnocentrismo às avessas.

A diversidade do homem do Terceiro Mundo representa a esperança. O homem que morre em Cuba é um mistério; é como o Orestes grego, sublime e vulgar; um assassino que guarda consigo as contradições de uma geração. A dor trágica da figura do guerrilheiro que opta “barbaramente” pela violência em nome da liberdade se opõe à violência dos movimentos de uma burguesia conservadora que após a revelação dos crimes de Stálin vai às ruas reivindicar uma “falsa liberdade” – diz Pasolini, “Bidault já tem o fascismo no coração”, em referência ao presidente francês dos anos decisivos de Guerra Fria, que bombardeia a Argélia em nome

5 “Por que a nossa vida é dominada do descontentamento, da angústia, do medo da guerra, da guerra?” (cartela inicial de *A Raiva*).

6 JOUBERT-LAURENCIN, 1995, p. 139.

do que Pasolini chama “falsa liberdade”<sup>7</sup>.

Os filmes dedicados à problemática terceiro-mundista refletem uma elegia pasoliniana ao humanismo perdido pela razão burguesa que conduziu a Europa às atrocidades nazi-fascistas. O amor de Pasolini pelo povo que está às margens da sociedade burguesa e da razão instrumental o fez optar por representar e teorizar um Terceiro Mundo que, como declara em 1967, “começa na periferia de Roma e é feito por todos aqueles que vivem nas periferias industriais e não trabalham”<sup>8</sup>. A personagem do “outro”, que é o seu “mito de diversidade”, começa a delinear-se ainda no Friuli camponês de sua infância.

Em *Desajuste Social*, 1962 (Accattone), encontra na personagem da periferia o contraponto à crise burguesa. O conflito da personagem Mamma Roma já representa as consequências, para Pasolini catastróficas, da conversão do povo na classe média moralista da ascensão social. Os operários, desocupados, camponeses e guerrilheiros “que queimam sob o céu de Alá”, como diz a voz em *off* de “A Raiva”, passam a delinear a crise de forma cada vez mais internacional, projetando-a cada vez mais para fora das fronteiras do seu país.

7 Liberação da Tunísia, da Tanganica, do Togo, de Cuba: todos são “restituídos à História”, no dia mais belo de sua vida, uma transformação na história, novos “anos de miséria, trabalho e erro” de “uma pobre liberdade”, “elementar”, “que faz a Europa rir”. “Eles”, os diversos, “negros e marrons”, “com os olhos pretos e a nuca crespa”, são “outras vozes, olhares, amores, danças”. São “o novo problema do mundo”, a “nova extensão do mundo”, “se chama Cor”. “Extensões infinitas de vidas reais” a serem incluídas, porque desejam “com inocente ferocidade”, “entrar na nossa realidade”. “Precisamos aceitar uma enorme massa de pessoas que querem entrar com voracidade na nossa realidade” – eles “irão se tornar familiar e engrandecer a Terra”. “Só uma canção pode explicar o que foi morrer em Cuba”; “Os irmãos, na sua ferocidade, são inocentes”; “agora Cuba está no Mundo: nos textos da Europa e da América se explica o sentido de morrer em Cuba. Uma explicação cruel, que só a piedade pode tornar humana, à luz do pranto, o morrer em Cuba” (*Pasolini per il cinema*, vol. 1, pp. 371-374-375-395-396).

8 Pasolini, *L'enragé de Jean-André Fieschi*, 1967 (documentário).

O *boom* econômico de 1950, que enebriava antigos comunistas diante da sedução do progresso fazia com que os “meninos de vida” personagens de seus *romances nacionais-populares*, se tornassem um “achado antropológico trágico” na Itália do futuro<sup>9</sup>. Este “fenômeno”, que de outras maneiras parece estar para acontecer agora no Brasil e nos países do então Terceiro Mundo<sup>10</sup>.

### “Um filme sobre um filme por fazer”: a apropriação ficcional da imagem-documento

O conceito de “filme sobre um filme por fazer” (*un film su un film da farsi*), desenvolvido por Pasolini por meio de uma experiência prática de documentários de viagem, na forma de documentos etnográficos comentados por uma fala poética que os amarra à ficção – o realismo popular terceiro mundista, aos mitos do patrimônio cultural ocidental. A contestação e militância terceiro-mundista de Pasolini o fez adaptar mitos de Revolução a “países desconhecidos” com o fim de provocar sentimentos, ressonâncias, revoluções, através de uma investigação histórica e poética da diversidade.

A “língua técnica de poesia” definida por Pasolini pela exasperação técnica da câmera de forma a exaltar o lirismo nos “objetos, formas e ações da realidade” através de closes e movimentos de câmera “obsessivos” e “independentes da narrativa”, organiza os “pedaços brutos de realidade”. As imagens de paisagens e rostos reais, as entrevistas, junto aos comentários autorais e às pseudo-encenações apresenta o real “culturalizado”, fazendo-o instrumento de conhecimento, polêmica e juízo.

9 In “*Il mio Accattone in TV dopo il genocidio*”, PASOLINI, 1976, pp. 152-158.

10 Parece já ser a problemática de Pasolini em “Apontamentos para uma Oréstia africana”, que o conduzirá à representação da crise burguesa em “Teorema” e à representação da pré-história e do sado-masiquismo nos últimos filmes.



Nestas experiências estéticas, Pasolini explica o Terceiro mundo por analogia com os mitos da cultura ocidental, são estes que ligam a pseudo-narração aos trechos brutos do real. Assim o Terceiro Mundo de Pasolini se torna um conjunto de documentários, nascidos de uma necessidade de produzir filmes em forma de armas de militância intelectual, fora da Itália.

Quando muda de idéia sobre a “carga afetiva” da Palestina como cenário para o seu filme *O Evangelho segundo São Mateus*, 1964 (Il Vangelo secondo Matteo), em nome de uma “carga estética” que representasse o mito de Cristo para um espectador crente, em sua magnanidade de espetáculo, documenta este processo através da filmagem da sua visita à Palestina no documentário *Localções na Palestina*, 1963, (Sopralluoghi in Palestina)<sup>11</sup>. Foi a sua primeira experiência prática de “filme por um filme por fazer” (*un film su un film da farsi*), repetida em *Apontamentos para um filme sobre a Índia* (Appunti per un film sull'India, 1968), em que coloca em discussão o mito do sultão que se deixa devorar pelos tigres famintos como ato de devoção religiosa (através de entrevistas e encenações na Índia de 1968). E em *Apontamentos para uma Oréstia africana* (Appunti per un'Orestiade africana, 1969, exibido apenas em 1973), em que Pasolini estuda as analogias entre o Orestes grego da tragédia de Ésquilo e o africano comum diante da possibilidade de Revolução com o advento da democracia e

11 “O Evangelho segundo São Mateus” foi relançado em versão em cores e com uma hora a menos para o público evangélico como testemunha DVD achado nas prateleiras das *Lojas Americanas*. As escolhas estéticas do Vangelo desdobraram-se no seu conceito de cinema de poesia, nascido inicialmente como necessidade de fusão entre o diretor e o seu público, como testemunha o filme *Appunti per un Critofilm*, de Maurizio Ponzi, do que entre o diretor e a sua protagonista, como no texto lido à Pesaro em 1965. As mudanças de Pasolini são discutidas com o bispo que o acompanhou na composição do roteiro. Também em Teorema Pasolini consultou a Igreja, mas não de forma institucional como no “Evangelho segundo São Mateus”.

independência no contexto pós-colonial<sup>12</sup>.

A estética do “filme sobre um filme por fazer” previa ainda um conjunto de filmes-poemas sobre o Terceiro Mundo. O projeto *Apontamentos para um poema sobre o Terceiro Mundo, 1969* (Appunti per un poema sul Terzo Mondo) idealizou filmes-poemas na América do sul, Oriente Médio, Estados Unidos, com entrevistas à Sartre e Fidel Castro. Agrupados os filmes provocariam um sentimento “violentamente revolucionário, e naturalmente apartidário”<sup>13</sup>. Fora estes três filmes-ensaios, o curta-metragem *Os muros de Sana’a*, 1971 (Le mura di Sana’a), tematiza o Terceiro Mundo em forma de apelo à Unesco pela proteção das muralhas da capital do Iêmen e foi filmado com o equipamento de *O Decamerão*, 1971 (Il Decameron) – mas não se apresenta como “filme por fazer”, mas como filme-apelo institucional. Em 1986 os muros de Sana’a se tornam patrimônio da humanidade.

Para Pasolini, a “atualização por analogias” do valor documental na ficção, o que Pasolini definiu como “tema da analogia”, em detrimento da fidelidade da reconstrução histórica dos filmes comerciais, caracterizaria o cinema de autor<sup>14</sup>.

12 Segundo Fusillo, uma África fora da oposição de capitalistas e comunistas, as presenças chinesa e norte-americanas são filmadas como estrangeiras e estranhas à cultura local, Pasolini acentuaria antes de tudo a oposição da África à modernidade. (FUSILLO, 1996, p. 237).

13 *Pasolini per il cinema*, vol.2, pp. 2.679-2.686.

14 “Nos meus filmes históricos, nunca tive a ambição de representar um tempo que não existe mais: se tentei fazer isto foi através da analogia: isto é, representando um tempo moderno análogo ao tempo passado.” (In *O sentimento da História*, epistolário Pasolini / Lizzani, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.2, p. 2.819). Ou nas explicações sobre *O Evangelho segundo Mateus*: “Vocês viram que as crianças tinham brincos de Primeira Comunhão, isto não é de jeito nenhum reconstrução histórica; mas o filme é todo construído em uma espécie de série de reconstruções por analogia. Ou seja, substitui a paisagem com uma paisagem análoga, a porta dos potentes com portas e ambientes análogos, os rostos daquele tempo com rostos análogos; presidiu a minha operação o tema da analogia que substitui a reconstrução.” (a respeito de *Il Vangelo secondo Matteo*, *Ibidem*, p. 2.881).

Assim, Pasolini se apropria da paisagem e do povo terceiro-mundista em sua ficção: suas locações vão do sul da Itália para os confins da Ásia e da África, seus não-atores vêm do povo ou são escolhidos por motivos culturais e autobiográficos para afirmação de realidade histórica. Da *mis-en-scène* dos meninos de vida romanos, (que do romance e da realidade até a representação fílmica crescem uns 10 anos pela preocupação com a Justiça), até o fetiche pela célebre cantora de ópera Maria Callas (que sofria de amores por seu Jasão-Onassis) e o vencedor das Olimpíadas de salto à distância Giuseppe Gentile (pragmático e hábil)<sup>15</sup>.

Pasolini ambienta o seu “Édipo Rei” em Marrocos, África, em 1967, e sucessivamente filma sua “Medeia” na Capadócia, Ásia<sup>16</sup>. A apropriação do Terceiro Mundo como alegoria em “Medeia”, 1969/1970, comenta o iminente fim da diversidade de Medeia com a sua ainda possível afirmação. O conflito de dois mundos da bárbara Medeia dialoga os seus filhos com Jasão aos “filhos da colonização”. O povo do Terceiro Mundo morre para afirmar a ética contra uma família a que não pertencem – assim se justifica o infanticídio de Medéia como violência ética, desespero vital.

A permanência do aspecto épico na representação da miséria da África filtra o humanismo da barbárie

15 A idéia inicial de “O Evangelho segundo Mateus” previa Allen Ginsberg como Cristo. Na idéia de um filme sobre o apóstolo São Paulo Appunti per un film su San Paolo, 1967, Paris seria Jerusalém, os fariseus os fascistas e os apóstolos de Cristo, intelectuais comunistas. Em suas notas anteriores para a realização ficcional da Oréstia de Ésquilo na África previa “grandes atores negros americanos: ou também por negros famosos não-atores: por exemplo certos inesquecíveis pugilistas, ou cantores, ou bailarinos, famosos e tornados míticos em todo o mundo” (“Notas para a ambientação da Oréstia na África”, Pasolini per il cinema, vol.1, p. 1.201).

16 Para Medea filmou também no rio Tagliamento, memória da sua infância da terra camponesa da mãe, Friuli, ainda que depois as imagens tenham sido eliminadas da montagem final (ver extras do dvd francês de *Medea*). Assim como a infância do Édipo deveria ser filmada ali, mas por questões de produção transferida para o interior milanês. (*Ibidem*, p. 2.927).

através da Grécia – a própria Grécia é a projeção literária das pobres casas baixas das favelas do Rio de Janeiro<sup>17</sup>. O que Pasolini nomeia como “contradição atualidade/santidade”, se realiza em sua pesquisa etnográfica por uma fisionomia humana “clássica” ainda presente nas sociedades tradicionais, no “pragma” do sentimento religioso que mantém intacta a unidade dos parâmetros cosmogônicos e individuais, religiosos e sociais<sup>18</sup>. Pasolini é o “demiurgo” atrás da câmera, “misturando os estilos altos e baixos”, como a comédia de Dante. Contra o progresso, o mito pragmático e tecnológico da sociedade do “bem-estar”, da sociedade de massa, Pasolini resgata o humanismo na restituição de “realidade popular” à imagem clássica<sup>19</sup>.

### Relações com o Brasil: Glauber testemunha Pasolini

Glauber Rocha viveu e filmou em Roma em 1970, esteve no set de *Medeia*<sup>20</sup>, e relatou em diversas ocasiões sua admiração contraditória por Pasolini. Existem quatro textos publicados em *O Século do Cinema*: “Pasolini”, “Um Intelectual Europeu”, “O Cristo Édipo”, “Paso Sado Mazo Zalo” que revelam

17 “Nos tempos de Atenas / as meninas riam, nas portas de casas baixas e iguais/ (como as dos bairros pobres do Rio);/ estas casas eram dispostas ao longo da estrada/ aquele tempo cheirava (qual era mesmo o nome) a tilia/(...) Há guerra: e se as meninas riam é porque são santas –.” (“Atene”, PASOLINI, in *Trasumanar e Organizzar*, p. 153).

18 Como diz ser o objetivo do seu filme sobre São Paulo: ““A profundidade temática do filme é a contraposição de ‘atualidade’ e ‘santidade’ – o mundo da História, no seu excesso de presença e de urgência, tende a escapar no mistério, na abstração, na interrogação pura – enquanto o mundo do divino, na sua religiosa abstração, desce entre os homens, concreto e eficaz.”” (*Pasolini per il cinema*, vol.2, p. 2.025).

19 Em Notas para uma Oréstia africana, diante da imagem-documental dos corpos da Guerra de Biafra, Pasolini comenta: “Nada está mais longe dessa imagem do que a idéia que normalmente fazemos do classicismo grego. Todavia a dor, a morte, o luto, a tragédia, são elementos eternos e absolutos que podem ligar a essa imagens horíveis de atualidade com as imagens fantásticas da antiga tragédia grega”. (*Pasolini per il cinema*, vol.1, p. 1.185)

20 ROCHA in “Amor de Macho”, Pasquim, novembro de 1975.



sua crítica à apropriação fílmica do Terceiro Mundo de Pasolini, segundo ele, feito mito decadente sublimador de frustração sexual e perversão. O polêmico “Cristo-Édipo” acusa a fascinação fascista, de origem cristã, no intelectual libertário.

Antes de tudo entre os dois autores existe um diálogo estético: se identificam na épica de Cristo, no arquétipo do deserto, dialogam os manifestos “Estética da Fome”, 1962 e “Estética do Sonho”, 1971, com “O Cinema de poesia”, 1965. O “irracionalismo” das estéticas de vanguarda da teorização pasoliniana de um cinema de poesia (em que Glauber Rocha é usado como exemplo do aspecto internacional) é também a base para a crítica à “estética da recusa” – que em torno ao escândalo linguístico e comportamental revelava o conformismo de esquerda, o “neo-zdanovismo” das novas vanguardas<sup>21</sup>.

Segundo Glauber, Pasolini procurava no Terceiro Mundo um álibi para sua perversão. A subversão glauberiana inverteria “a perversão por um fluxo amoroso que não exclui a homossexualidade”<sup>22</sup>. Em plena ditadura militar brasileira, “A Trilogia da Vida” não podia produzir nada diferente desses comentários. O irracionalismo teórico de Pasolini contra o irracionalismo prático de Glauber entram na luta linguística que Pasolini travou e que representa um diálogo áspero mas fraternal, como vemos no texto “Amor-de-macho”, escrito por Glauber no dia do assassinato de Pasolini, em “O Pasquim” de

21 “Também Glauber Rocha sofreu a chantagem avanguardista-gauchista (quanto a mim, me reservo o direito de lançar esta pedra), e “Antonio das Mortes” (*O Dragão da maldade contra o Santo guerreiro*) o testemunha: os destinatários de categoria A o levaram para trás de suas barricadas, desta vez seguidos também dos pávidos comunistas tradicionais que leram neste filme a esquemática reinvidicação revolucionária de que se accontentam.”. (PASOLINI in “*Il Cinema impopolare*”, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.1, p. 1.607, publicado originalmente em *Empirismo Hereje*). “Neo-zdanovismo” em referência ao secretário de cultura do partido comunista soviético Andrej Zdanov.

22 ROCHA, 1983, p. 214.

novembro de 1975<sup>23</sup>. E que se conclui na homenagem póstuma que Glauber confere a Pasolini em “A Idade da Terra”, 1980, quando se inspira em Pasolini para o seu Cristo terceiro mundista<sup>24</sup>.

### A visita de Pasolini ao Brasil: os poemas

Franco Rosselini organizou a projeção de “Medeia” na Argentina, participando do Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata no dia 14 de março de 1970. Pasolini e Maria Callas viajaram juntos, e depois teriam seguido para o Rio de Janeiro e Salvador. O poeta Sandro Penna, amigo e companheiro das primeiras aventuras romanas de Pasolini, confirma a viagem ao Brasil através das poucas palavras: “Aproveite o Brasil”<sup>25</sup>. A escritora Oriana Fallaci também testemunhou a presença

23 No artigo “Amor de Macho”, do Pasquim de novembro de 1975, ele compara a morte de Glauber àquela de Vlado, sinalizando na presença do machismo a raiz da problemática pasoliniana. O relato da sua amizade com Glauber é um desfile de imagens tropicalistas, homenagens póstumas às mortes trágicas daqueles anos. Além de um hino de celebração do amor livre, uma análise precisa da “raça de prostitutas que alimenta a fome machista”.

24 “No dia em que Pasolini, o grande poeta italiano, foi assassinado, eu pensei em filmar a vida de Cristo no Terceiro Mundo. Pasolini filmou a vida de Cristo na mesma época em que João XXIII quebrava o imobilismo ideológico da Igreja Católica em relação aos problemas dos povos subdesenvolvidos do Terceiro Mundo e também em relação à classe operária européia. Foi um renascimento. A ressurreição de um Cristo que não era adorado na cruz, mas um Cristo que era venerado, revivido, revolucionado num êxtase da ressurreição. Sobre o cadáver de Pasolini, eu pensava que o Cristo era um fenômeno novo, primitivo numa civilização muito primitiva, muito nova.” (fala de Glauber no final de *A idade da Terra*).

25 “No dia em que Pasolini, o grande poeta italiano, foi assassinado, eu pensei em filmar a vida de Cristo no Terceiro Mundo. Pasolini filmou a vida de Cristo na mesma época em que João XXIII quebrava o imobilismo ideológico da Igreja Católica em relação aos problemas dos povos subdesenvolvidos do Terceiro Mundo e também em relação à classe operária européia. Foi um renascimento. A ressurreição de um Cristo que não era adorado na cruz, mas um Cristo que era venerado, revivido, revolucionado num êxtase da ressurreição. Sobre o cadáver de Pasolini, eu pensava que o Cristo era um fenômeno novo, primitivo numa civilização muito primitiva, muito nova.” (fala de Glauber no final de *A idade da Terra*).

dos dois no Rio de Janeiro<sup>26</sup>. Depois desta viagem, Pasolini não voltou à América do Sul, nem parece ter pensado em realizar nenhuma filmagem aqui - apesar do projeto "Apontamentos para um poema sobre o Terceiro Mundo", 1969, ser imediatamente anterior à sua viagem para o Brasil e a Argentina, e muito próximo no tempo. As poucas palavras de Pasolini sobre o Brasil são os únicos trechos deste poema não-filmado.

Quem Pasolini teria encontrado? O que teria feito? Teria passado incólume à intelectualidade brasileira a visita de Pasolini ao Brasil? Por excesso de discrição ou devido à repressão militar? No testemunho dos versos auto-biográficos, no entanto, podemos analisar a representação do Terceiro Mundo de Pasolini através da sua experiência brasileira. Não há distinção entre eu-lírico e autor nestes poemas, o testemunho poético nos permite saber um pouco do que foi a sua experiência no Brasil apesar da escassa documentação histórica<sup>27</sup>.

Os versos de "Res sunt nomina" são a epígrafe da reflexão semiológica colocada em forma de "nota" ao poema que equipara linguagem do cinema e linguagem da realidade. Na descrição poética Pasolini está na praia da Barra "embaixo

---

26 Segundo Fallaci (que depois da morte do amigo assumiu opiniões políticas muito suspeitas), parecia que os relatos da tortura militar incomodavam o pôr-do-sol dourado em Copacabana de um Pasolini que enquanto passava protetor solar nas costas da Callas, os companheiros estavam sendo torturados... "E diante dos meus protestos ele começou a falar de Jesus Cristo e São Francisco" (*Dedicato a Pier Paolo Pasolini, Gammalibri, Milão, 1976*)

27 Pasolini parece ter confundido Argentina e Brasil, o erro mais comum de unidade entre os países diante de olhos desconhecidos. Ou misturou as duas viagens, porque em 1970 o fotógrafo argentino citado no poema Hierarquia, Anatole Saderman, morava em Buenos Aires. Ele viveu em Roma entre 1962 e 1966 quando fez um famoso retrato de Pasolini ("não falo do fotógrafo Saderman que com sua mulher/ amiga já da morte me acolhe sorrindo/ no pequeno estúdio de toda a sua vida"). Os nomes dos meninos da favela também parecem misturar Argentina e Brasil – Josué Carrea, Harudo e Joaquim. A mãe é comparada à Maria Limardi (alguma amiga que fez na Argentina?).

do Corcovado" (!) e "decifra" Joaquim na realidade como no cinema: "ele é mestiço? português? índio? holandês? negro?". Reproduzidos, "não são outros os olhos, a boca, os ossos do rosto, o queixo, a pele" que remontam "à origem do norte do Brasil e aos seus avós", no "dia real de Março de 1970 na favela da estrada da Barra<sup>28</sup>.

Pasolini exalta um Brasil cheio de vitalidade e a vitalidade é a sua questão política. O deus-realidade não consola, "ele apenas é, e não ama": não há explicação para Joaquim ser aos olhos de Pasolini pobre, subversivo, vivo e, por isso, impregnado de realidade. Contra a irrealidade da vida e do mundo burgueses, equivalendo nível de realidade a nível de sofrimento humano, a realidade é o povo do território que se estende para além das fronteiras do seu país. A visão épico-trágica de Pasolini não é didática, é corporalidade. Para Pasolini, "Joaquim" é o exemplo de realidade, o brasileiro misturado, complexidade desamparada da linguagem do real<sup>29</sup>.

Os poemas são escritos no Brasil por um poeta que considera julgar e expõe as contradições e a glória de fracassos ideológicos. "Só sabe quem viveu 1944", escreve Pasolini, referindo-se à esperança do movimento da Resistência na Itália, durante a guerra, tempo em que foi ativo no Partido Comunista Italiano, representando-o em Congressos em Paris e Moscou. O que Pasolini comunica do Brasil "são

---

28 "Res sunt nomina", pp. 1.584-1.585, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.1, publicado em *Empirismo Hereje*, em 1972.

29 "Houve, de acordo, um ser que nunca-sempre ontem-amanhã é./ De nada precisa: não ama!/ O amor não é mais que uma pequena exigência humana fora de toda a realidade./ E entretanto: o ser é para além de todos os seres./ Mas vamos até a encruzilhada onde nasceu a liberdade.[...] E assim a linguagem da "Devorealidade" é uma linguagem irmã da linguagem da realidade./ Ilusão, sim, ilusão, aqui e lá: porque quem fala através desta linguagem é um Ser que é e que não ama." (*Ibidem*, p. 1.585).





lágrimas”<sup>30</sup>.

Para Pasolini o Brasil é uma terra de inocentes, de “servos sem culpa, cuja vida é vida”<sup>31</sup>, “operários, intelectuais e camponeses” infileirados em um mural, composto por fotografias como “aquelas das tumbas, guardadas em uma carteira”. “Eles” olham os inocentes que passam adiante. “Eles” sabem o que ninguém aqui sabe: o olho queimado de lágrimas, diante deles, e do saber deles. “Eles” são heróis, cidadãos ou camponeses que poderiam ser fascistas<sup>32</sup>.

No poema “Hierarquia”, o poeta inversor da tradição cívica nacionalista conservadora, em denúncia nacionalista da decadência social italiana, refere-se ao Brasil: “Brasil minha terra,/ Terra dos meus verdadeiros amigos,/ Que não se ocupam de nada/ Ou se tornam subversivos e como santos ficam cegos”; “Ó Brasil, minha desgraçada pátria,/ devotada sem escolha à felicidade/ (de tudo o dinheiro e a carne são donos/ enquanto tu és assim tão poético)”; “Ó Brasil, minha terra natal,/ onde as velhas lutas – bem ou mal, já vencidas –/ para nós, velhos, voltam a fazer sentido –/ respondendo

30 É também em 1971 que o autor escreve os poemas de amor para o seu ex-companheiro Ninetto Davoli. A separação é um golpe duro demais, e ele compõe sonetos de amor em que ameaça o suicídio (publicados na França com o título “*L’hobby du Sonet*”). Todas estas componentes se apresentam neste momento da vida de Pasolini – é também o ano de filmagem de *Contos de Canterbury (I racconti di Canterbury)*, e em que ele coloca em cena Ninetto vestido de Charles Chaplin em plena Idade Média – escolha que ele justifica por um estado de alma melancólico, sem prazer em filmar, e que contamina as escolhas criativas do filme, feito sem humor, em uma espécie de “luto”. “Escrevo de Recife. O que devo comunicar são lágrimas./ O Brasil é a nova pátria daquele (não importa se sou eu)/ que se está reduzido ao mínimo necessário para julgar, quando julgar é inútil.” (“*Il piagnisteo di cui parlava Marx*”, in *Trasumanar e Organizzar*, pp. 83-84).

31 “Em apenas uma manhã encontrei uma pátria cheia de inocentes,/ e não me movo, não ousar estar no meio deles,/ páro para ver os rostos destes bandidos que em nada/ se diferem dos outros, os servos sem culpa, cuja vida é vida”. (*Ibidem*).

32 “O olho queimado de lágrimas e o meu lamento que não sai, porque vivi os anos de 1944, e sei.” (...) “Eles agem lá, devo dizer isso, e lutam contra lágrimas de intelectuais” (*Ibidem*).

à graça dos delinquentes ou à graça brutal/ dos soldados.”

Descobrimos que ficou hospedado no hotel na rua Resende, na Lapa, centro do Rio. É dali que viu o milagre sublime – porque improvável diante da pobreza – da arquitetura *liberty* dos portugueses pobres, em meio aos escombros banhados pela chuva<sup>33</sup>. As chuvas de março receberam Pasolini e embalam sua percepção melancólica diante de um mundo naturalmente hierarquizado, de uma filosofia da vida acima das questões políticas. No cenário de sensualidade e sofrimento vitais, da invariabilidade do poder, Pasolini reflete sobre a angústia de morte que sente, como a das personagens de “Teorema”. Para Pasolini, o brasileiro representa o mito da diversidade<sup>34</sup>.

O Rio de Janeiro é “uma cidade desesperada onde europeus pobres/ vieram recriar um mundo à imagem e semelhança do deles/ forçados pela pobreza a fazer de um exílio a vida?”. Escreve nas horas vagas. É também uma “culpa” a perdição, junto ao trabalho que o exige sempre mais. Os Virgílios, dignos do Empíreo, o conduzem em sua “busca” ao desconhecido. Os velhos do povo o conduzem favela adentro. Conduzem-no na perdição “com popular delicadeza” como quem conduz Dante na Divina Comédia. Sente piedade não-programada diante da pobreza – o poeta procura a perdição e encontra a “sede de justiça”<sup>35</sup>. Tanto o velho como o garoto do povo “que se dá por mil cruzeiros em Copacabana”, são os seus guias.

No poema de Pasolini, fascistas e subversivos

33 “A chuva banha as ruas miseráveis e os escombros,/ e as últimas cornijas do liberty dos portugueses pobres/ milagre sublime!” (“Gerarchia”, in *Trasumanar e Organizzar*, pp. 185-188).

34 “a descoberta da invariabilidade da vida requer inteligência e amor” (*Ibidem*).

35 “Ah, subversivos, procuro o amor e encontro vocês./ Procuro a perdição e encontro a sede de justiça.” (*Ibidem*).

se encontram, transam e dividem o vértice da hierarquia – constituída por idade e não por classe social (“o mundo é um conjunto de pais e mães”, ele diz no documentário de 1967 *Pasolini l'enragé*)<sup>36</sup>. A hierarquia não é feita de ricos e pobres, mas de velhos e jovens. O poder é “natural” e terrível. Pasolini explica: os velhos são os primeiros da hierarquia, que está no tempo e coloca o poder nas mãos dos vivos, independente da sua vontade. Pasolini reflete sobre o passar do tempo que cria não escolhas mas condições: “Não se pode fugir do destino de possuir o Poder, ele se coloca sozinho/ lenta e fatalmente nas mãos dos velhos,/ mesmo que tenham as mãos furadas/ e sorriam humildemente como mártires sátiros”<sup>37</sup>.

Através da analogia, a visão da favela é uma projeção de tempos remotos: “A favela era como Cafarnaum sob o sol/ percorrida pelos regos dos esgotos/ barraco sobre barraco/ vinte mil famílias”. A pregação de Cristo aparece mais uma vez, ilustra a “invariabilidade da vida” diante da paisagem pré-histórica da pobreza. O povo luta contra as lágrimas de intelectuais, e vive a vida. Não importa se fascista ou não, ele é o povo, e as lágrimas de intelectuais não servem pra nada. Pasolini não consegue silenciar “a infantil sereia que canta/ o doloroso pranto citado por Marx”.

A conversa na praia comenta a ditadura militar, segundo Pasolini o povo brasileiro luta, pelo fascismo ou pela liberdade, com a mesma determinação: “É assim por puro acaso que um brasileiro é fascista e um outro é subversivo;/ aquele que arranca os olhos/ pode ser tomado por aquele a quem se arrancam os olhos./ Joaquim não poderia jamais se distinguir de um fascínora./ Por que então não amá-lo se o fosse?/ Também o fascínora está no vértice

da Hierarquia,/ com seus traços simples apenas esboçados/ como seu olho simples sem outra luz que não a da carne/ Assim no cume da Hierarquia/ encontro a ambigüidade, o nó inextricável”<sup>38</sup>.

No poema “Restauração de Sinistra III”, ele está descendo de um elevador e observa que os belos soldados do exército têm os cabelos rasados atrás da orelha, como a dos soldados da SS<sup>39</sup>. Como no Rio de Janeiro, Pasolini parecia igualar fascistas e comunistas em uma mesma moeda sexual. Ele é Pilades, adorador de Electra, que na peça homônima se questiona: porque os soldados conservadores eram os mais belos?<sup>40</sup> Um mural com as imagens do povo provoca a melancolia do europeu diante de uma “terra de inocentes”. Os pernambucanos passam com baldes de cimento na mão para um canteiro de obras ao lado do aeroporto, enquanto eles estão “ali sentados naqueles bancos desolados de Recife”.

38 “dentro de cada habitante teu, meu concidadão,/ existe um anjo que não sabe de nada,/ sempre debruçado sobre seu sexo./ E, velho ou jovem, se apressa/ a pegar em armas e lutar,/ indiferentemente, pelo fascismo ou pela liberdade.” (*Ibidem*).

39 “Descia de elevador na Bahia e um grupo de homens cinzas, pertencentes a uma outra raça e de nacionalidade americana, e que, mesmo assim, iam inexpressivos destruir as igrejas portuguesas; o Brasil também é cheio de novos soldados, raspados como nazistas acima das orelhas amareladas”. (“La restaurazione di sinistra”, *Ibidem*, p. 127).

40 “Porque os soldados de Electra / eram os jovens mais belos da cidade?/ Porque tanta graça nos cabelos e nos quadris/ e tanta desesperada antigüidade nos olhos?/ Porque não vestiam outra coisa/ além de virilidade e juventude?” *In Pilade, Teatro*, p. 451.

36 *Pasolini L'enragé*, de Jean-André Fieschi, 1967.

37 “Eu os culpo por terem vivido, por terem aceitado a vida”, mas “não existem vítimas inocentes”. (*Ibidem*).



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUSILLO, Massimo. La Grecia secondo Pasolini - Mito e cinema. Firenze: La Nuova Italia, 1996.

JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. Pasolini: portrait du poète en cinéaste. Paris: Cahiers du cinéma, 1995.

LAHUD, Michel. A Vida Clara, Linguagens e Realidade segundo Pasolini. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

PASOLINI, Pier Paolo. Per il cinema.Vol. 1 e 2. Milão: Mondadori, 2001.SITI, Walter (Org.).

\_\_\_\_\_. Saggi sulla letteratura e sull'arte, vol.1. Milão: Mondadori, 2001.SITI, Walter (Org.)

\_\_\_\_\_.Teatro. Milão: Mondadori, 2001. SITI, Walter (Org.)

\_\_\_\_\_. Alì dagli Occhi Azzurri. Milão: Garzanti, 2005.

\_\_\_\_\_.Trasumanar e Organizzar. Milão: Garzanti, 1976.

\_\_\_\_\_. Le Lettere. Vol. 2: 1955-1975. Turim: Einaudi, 1986. NALDINI, Nico (Org.).

\_\_\_\_\_. Lettere Lutterane.– Il progresso come falso progresso. Einaudi, Turim, 1976.

ROCHA, Glauber. O Século do Cinema. Rio de Janeiro: Alhambra, 1983.

## REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

*Pasolini, L'enragé*, de Jean-André Fieschi, documentário),1967.

A visita de Pasolini ao Brasil: Um Terceiro Mundo melancólico  
 Maria Rita de Oliveira Aguiar Nepomuceno

Data do Envio: 25 de agosto de 2010.  
 Data do aceite: 02 de novembro de 2010.

