

O Evangelho segundo Mateus lido por Pasolini

Profa. Dra. Maria Lizete dos Santos¹

Resumo:

*Pier Paolo Pasolini (1922-1975) é, reconhecidamente, um dos mais versáteis intelectuais da cultura italiana do século XX. Tinha a realidade como matéria-prima do seu fazer poético e procurava traduzir a sua leitura do mundo em diferentes linguagens. A partir dos primeiros romances escritos pelo autor, nos anos 1950, em Roma, e tendo como Norte o longa-metragem **O Evangelho segundo Mateus**, este trabalho pretende focalizar o tema da Paixão nas primeiras narrativas produzidas pelo multifacetado autor italiano, na literatura e no cinema.*

Palavras-chave: Pasolini, Evangelho de Mateus, Narrativa, Cinema, Paixão.

Prefácio ao *Evangelho lido por Pasolini*

Neste trabalho, não pretendemos estudar o *Evangelho segundo São Mateus*, pois não dispomos de bagagem filosófica e teológica suficientes para nos aproximarmos desse ou de qualquer outro texto bíblico. Pretendemos tão-somente sinalizar caminhos de leitura para a obra poética de Pier Paolo Pasolini, na qual o tema do martírio, da Paixão, é recorrente.

Sobre o texto bíblico, lemos na Introdução ao *Novo Testamento*¹: “Os Evangelhos são escritos que contam a boa nova da vinda entre os homens daquele que se fez ‘filho do homem’, a fim de que nos possamos tornar ‘filhos de Deus’”.

A palavra “evangelho”, em sua origem grega (ευαγγέλιον, *euaggélion*), significava a propina, ou gratificação, que um destinatário oferecia ao portador ao receber uma “boa notícia”. Por extensão, passou a ser utilizada para significar qualquer “boa notícia”.

Desde Justino, começou a se atribuir o nome de evangelhos aos livros que narrassem fatos da vida de Jesus, seus ensinamentos, sua paixão, morte e ressurreição; na atualidade, porém, a palavra evangelho nos remete a um dos quatro Evangelhos sinóticos: o de Mateus, de Marcos, de Lucas ou de João.

Então, antes de se transformar em livro, “o Evangelho foi uma Palavra pregada: antes de ser lido, ele foi ouvido”².

Aproveitando-nos da supracitada afirmação, nos acercaremos da obra poética de Pasolini, cuja leitura de *O Evangelho segundo São Mateus* se materializa em seu quarto longa-metragem, apesar de o tema da Paixão vir anunciado desde seu primeiro romance escrito em Roma.

Portanto, focalizaremos os romances *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, bem como os filmes *Accattone*, *Mamma Roma* e *La ricotta*.

Antes de passarmos à obra, porém, devemos destacar que o multifacetado autor – poeta, romancista, ensaísta, dramaturgo, cineasta, filólogo, professor – quis ser e foi acima de tudo Poeta.

¹ *Bíblia Sagrada*, 1976, p. 43.

² Idem, *ibidem*.

1 No princípio era o verso...

*Fui poeta
cantai la divisione nella coscienza, di chi è fuggito dalla sua città
distrutta, e va verso una città che deve essere ancora costruita. E,
nel dolore della distruzione misto alla speranza della fondazione,
esaurisce oscuramente il suo mandato. (PASOLINI, 1976, p. 15)*

E não somente no princípio. Pasolini foi poeta, sempre. Buscou, incansavelmente, a Palavra que nunca se encontraria nos dicionários, mas que poderia resumir o mundo e substituí-lo.

A **palavra**³, poema do nosso saudoso Carlos Drummond de Andrade, acredita, ilustra, resume e nos auxilia na leitura que tencionamos empreender, com vistas a nos aproximarmos da obra poética do autor italiano que, em seu conjunto, parece traçar o itinerário labiríntico de uma busca incessante da Poesia, espaço no qual, retomando o poeta de Itabira, poderíamos viver “todos em comunhão, mudos”.

Esse espaço idealizado, inaugural, lugar da Poesia, foi vislumbrado primeiramente no Friuli – região situada à Nordeste da Península Itálica, onde nascera sua mãe e na qual o escritor se estabeleceu de 1942 a 1950 – que apresentava, na primeira metade do século XX, um tipo de vida predominantemente camponês, à margem da sociedade capitalista: “Conheço o Friuli como o primeiro lugar da vida”⁴, afirma o poeta.

Mais tarde, em 1950, quando se muda para Roma e, por questões financeiras, se vê obrigado a residir na periferia da cidade, descobre o mundo do subproletariado, das *borgate*, visto também como inaugural, porque, em sua opinião, reduplicava a vida camponesa do Friuli.

Pasolini se encanta com a maneira de viver dos homens das *borgate*, porque demonstravam resistência às convenções sociais, recusando toda forma de controle, de repressão, de massificação; e a eles se mantém fiel, em prosa e verso, até verificar que começavam a se prostituir com a sociedade de consumo, perdendo sua naturalidade e capacidade criativa, abandonando o que lhes era peculiar.

Perdido o encantamento com o subproletariado de Roma, procura outra sociedade “pura”, na qual o homem ainda conservasse o seu sentido primeiro. Encontra o Terceiro Mundo: “África! Minha única alternativa [...]”⁵, exclama.

Volta-se para o Terceiro Mundo e canta os povos que vivem à margem da civilização européia, que vivem às margens das grandes cidades e das grandes organizações.

A África é o aspecto da realidade que diz respeito também à Itália. Ela é, em essência, uma imensa reserva de subproletariado, com certeza, em alguns casos, pré-histórico colocado em contato com as magníficas condições e progressos do neocapitalismo [...] (PASOLINI, 1983, p. 83)

Seguia a procurar o seu Lugar da Poesia, a sociedade idealizada, que se parecesse com aquela onde passara a sua infância e na qual o sentimento da solidariedade e a espontaneidade fossem cultivados; um lugar que seguisse o ciclo vital segundo o ritmo da natureza, sem submissão à sociedade de consumo e às regras do neocapitalismo.

A partir de sua experiência de vida na periferia de Roma – e, por extensão, na periferia de todas as cidades do Terceiro Mundo –, com pesar, o autor via abrir-se um abismo na Itália, nos anos 1950, entre a burguesia e o subproletariado, que vivia em condições subumanas nas *borgate*.

³ A palavra. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa & prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

⁴ PASOLINI, P.P. *Il sogno del centauro* / Org. Jean Dufлот. Roma: Editori Riuniti, 1983, p. 16.

⁵ Frammento alla morte. In: PASOLINI, P.P. *La religione del mio tempo*. Milão: Garzanti, 1976, p. 158-59.

Esse abismo é pintado com tintas fortes, poeticamente, em *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), seus primeiros romances escritos em Roma, ambos ambientados na periferia da Cidade Eterna, nos anos do pós-guerra – na Roma dos pobres –, nas *borgate* com suas ruas sem calçamento, “seus casebres caiados de branco, com cortinas no lugar das portas”⁶.

O escritor coloca em evidência a miséria daquela zona esquecida; enquadra a degradação social e urbanística da periferia romana, enquanto os governantes pregavam o crescimento do bem-estar social e econômico do país.

Escritos a partir da experiência dos primeiros anos vividos em Roma, quando *Povero come un gatto del Colosseo* foi compelido a morar em uma *borgata tutta calce / e polverone, lontana dalla città*⁷, Pasolini começa a desenvolver sua inclinação pelos pobres e deserdados, por aquele mundo abandonado da periferia.

Cheiros, cores, sabores, tudo se transforma em matéria-prima para o seu fazer poético: vendedores de castanha assada, a “pelada” dos meninos, os garotos que vão *rubbà* para comprar um pulôver azul visto na vitrina... Pasolini escrevia compulsivamente, como se quisesse captar cada aspecto, cada manifestação de vida das *borgate*, misto de inferno e paraíso:

*Questa è l'Italia, e
non è questa l'Italia: insieme
la preistoria e la storia che
in essa sono convivano, se
la luce è frutto di un buio seme*⁸.

Essa Itália à margem da Itália, cantada em versos dolentes, nos anos 1960 passa ao centro de outras / mesmas narrativas, com imagens poéticas escritas com a máquina de filmar.

2 E o verso se fez imagem

Mais precisamente se fez imagem em movimento; tornou-se Cinema de Poesia.

Comparado à poesia escrita, que é sempre determinada por uma série de limites histórico-nacionais, pela “língua da burguesia”, o cinema representa para Pasolini uma linguagem transnacional e a sua escolha, naquele momento, no início dos anos 1960, adquire um significado de renúncia à língua italiana e, junto, por extensão, à sua literatura e a tudo “aquilo que constitui o italiano”:

Acho que agora eu posso dizer que escrever poesias ou romances foi para mim um meio de exprimir minha repulsa a uma determinada realidade italiana, ou pessoal, num determinado momento da minha existência. Mas essas mediações poéticas ou romancesiras colocavam entre mim e a vida uma espécie de parede simbólica, uma tela de palavras [...] E está aí, talvez, a verdadeira tragédia de todo poeta, de não alcançar o mundo senão metaforicamente, segundo as regras de uma magia definitivamente limitada no seu modo de apoderar-se do mundo. Já o dialeto era para mim o meio de uma aproximação mais física com os camponeses, com a terra, e nos romances “romanos” o dialeto popular me oferecia a mesma aproximação concreta e, por assim dizer, material. Então, eu descobri rapidamente que a expressão cinematográfica, graças a sua analogia sobre o plano semiológico com a própria realidade, me oferecia a possibilidade de alcançar a vida de modo mais

⁶ Il pianto della scavatrice. . In: PASOLINI, P.P. *Le ceneri di Gramsci*. Milão: Garzanti, 1976, p.95.

⁷ Id, ib.

⁸ L'umile Italia. In: Ibidem, p. 46: Está é a Itália, e / não é esta a Itália: convivem / a pré-história e a história que / nela existe, se / a luz é fruto de uma escura semente.

completo. De apoderar-me dela, de vivê-la enquanto recriação. O cinema me permite manter o contato físico, carnal, diria, diretamente, sensual. (PASOLINI, 1983, p. 147)

O milagre econômico na Itália transformava as estruturas produtivas: as grandes cidades do Norte mudavam de fisionomia; a infra-estrutura das rodovias fazia que o aspecto do campo se modificasse; os meios de comunicação – televisão à frente – estavam em via de expansão; os dialetos eram sufocados; o proletariado se deixava dominar pelo consumo irrefreável; mas, na opinião de Pasolini, as idéias continuavam as mesmas, “arcaicas”. E é contra essas idéias que deflagra sua guerra, dessa vez através do cinema. Provoca escândalo, debates, polêmicas com seus filmes.

Tinha consciência de que o cinema poderia ser um poderoso veículo para se provocar polêmicas, mais do que a literatura, porque, como afirmaria alguns anos mais tarde, cinema é “língua escrita da realidade”. E a realidade, quando desvelada, sempre “choca”. E o escritor-cineasta procura ‘escrever’ a realidade, sempre: a realidade da Itália “africana” e a do Terceiro Mundo, que tanto o fascinava.

*Il cinema è una lingua, una lingua che costringe ad allargare la nozione di lingua. Non è un sistema simbolico, arbitrario, convenzionale [...] Il cinema non evoca la realtà, come la lingua letteraria; non copia la realtà, come la pittura; non mima la realtà, come il teatro. Il cinema **riproduce** la realtà: immagine e suono! Riproducendo la realtà, che cosa fa il cinema? Il cinema esprime la realtà con la realtà.⁹ (PASOLINI, 1972, p. 139)*

Em seu longa-metragem de estréia na Sétima Arte, *Accattone* (1961), o cineasta procura transformar em imagens a “realidade” já evocada em seus romances “romanos”: a vida do subproletariado, vida “primitiva”, originária, da Poesia; traz para sua nova forma de expressão artística a mesma carga de anticonformismo encontrada em seu trabalho literário.

O filme provoca grande polêmica entre os críticos, principalmente, pois, em sua trama, o autor reduplica o esquema de seu romance *Una vita violenta*, no qual o protagonista torna-se portavoza das aberrações de um mundo carente de justiça social.

Accattone¹⁰ é o codinome de Vittorio, um rapaz de *borgata*, que se faz sustentar por uma prostituta – Madalena – e passa o seu tempo ociosamente com os amigos. Madalena vai para a cadeia e Accattone começa a roubar para manter-se e, também, manter Stella, a mulher pela qual se apaixonara. Stella desaprova Accattone e lhe diz que gostaria de vê-lo ganhando a vida com trabalho honesto. Por amor, o rapaz arranja um emprego, mas não consegue se adaptar às regras do trabalho e volta a roubar. Um dia, após um pequeno furto, ao tentar fugir da polícia, rouba uma motocicleta e sai em alta velocidade; sofre um acidente e morre: “-Ah! Agora estou bem!”, são suas últimas palavras.

Exatamente como acontece nos romances *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, o protagonista morre. E a morte é metaforizada como condenação, pelo fato de Accattone não ter sabido aceitar as condições do modelo burguês de vida.

⁹ O cinema é uma língua que costringe a alargar a noção de língua. Não é um sistema simbólico, arbitrário, convencional [...] O cinema não evoca a realidade, como a língua literária; não copia a realidade, como a pintura; não imita a realidade, como o teatro. O cinema **reproduz** a realidade: imagem e som! Reproduzindo a realidade, o que faz o cinema? O cinema exprime a realidade com a realidade.

¹⁰ *Accattone* traduz-se como mendigo, pedinte. Na versão portuguesa, o filme recebeu o subtítulo “Desajuste social”.

Na cena em que o protagonista morre ouve-se um trecho de *A Paixão segundo São Mateus*¹¹, de Sebastian Bach; e com esse, digamos, réquiem, produz-se uma espécie de contaminação entre violência, brutalidade e sublime, para evocar a Paixão desse **novo cristo**.

O coro final da *Paixão* é inserido, seja na cena da perseguição a Accattone seja nos últimos enquadramentos do filme, quando se cumpre o destino trágico da personagem e advém o seu martírio, a morte, única forma verdadeira de liberdade concedida pela sociedade aos homens “sem dignidade”, que ignoram ou rechaçam as leis da razão dominante.

No plano da expressão cinematográfica, Pasolini dá corpo a uma poética de imagens escabrosas, com enquadramentos longos. O demorar-se sobre os rostos, os lugares, na narrativa em preto-e-branco, sublinha a tragédia de um mundo – o das *borgate* – abandonado ao próprio destino, de miséria e desolação.

Recursos idênticos aos utilizados na realização de seu primeiro longa-metragem encontram-se presentes em *Mamma Roma* (1962), filme que narra a história de uma prostituta romana que, a partir do casamento de seu explorador, sente-se livre para reconstruir uma nova vida. Sonha em tornar-se vendedora de frutas e em poder reaver a guarda do filho, Ettore, então com dezesseis anos, que fora criado por uma família de camponeses. Na verdade, seu desejo era ver o filho bem-sucedido, com trabalho decente e uma vida pequeno-burguesa. Mas o rapaz acaba por descobrir o passado da mãe e, desiludido, rompe o frágil laço afetivo que estabelecera com ela. É preso, ao ser flagrado roubando um radinho. Tenta fugir da cadeia e, por isso, é amarrado a uma cama na qual morrerá, depois de grande agonia. A morte de Ettore faz desmoronar todos os sonhos de Mamma Roma, que retorna ao seu antigo ofício nas ruas romanas.

Em seu segundo longa-metragem, Pasolini acentua o seu olhar em relação ao subproletariado romano, explícita e exacerba as tensões vividas pelos protagonistas; a utopia é identificada com a morte interior, que dilacera as relações pessoais e que destrói tudo o que há de humano. O martírio de Ettore, cena inspirada na *Crucificação* (1457-59) de Mantegna¹², é a única resposta ao sonho de resgate, ou reintegração, de uma mulher que vive à margem da sociedade.

O aspecto que diferencia *Mamma Roma* de *Accattone* é a reflexão de fundo moral, não abordada no primeiro longa-metragem do cineasta, porque seu protagonista encontra-se completamente abandonado no mundo. E a temática da responsabilidade, comenta Pasolini, apresenta três momentos: a responsabilidade individual, a ambiental e, por fim a responsabilidade social: “*Nella sceneggiatura tutto questo era più esplicito; naturalmente quando poi si lavora, quando si portano le proprie idee e le proprie immagini nel concreto dell’espressione, certe cose si bruciano, altre permangono: quindi il film è sempre un po’ un’altra cosa che la sceneggiatura*”.¹³

Accattone e Ettore morrem de forma sacrificial; são **novos-cristos**, marginalizados e martirizados. O tema da morte, do martírio, é retomado no curta-metragem *La ricotta*¹⁴ (1963), que é uma reconstrução indireta da Paixão de Cristo.

¹¹ É a obra mais extensa de Bach (1685-1750), com cerca de 2 horas e meia de duração. Trata-se de um Oratório, que representa a Paixão de Cristo segundo o evangelista Mateus, com libreto de Picander.

¹² MANTEGNA, Andrea (1431-1506). Pintor e gravador italiano, considerado o mestre da perspectiva, é um dos principais artistas da segunda metade do século XV. Suas imagens humanas se tornaram distintas por sua expressividade e correção anatômica. Em suas obras se inspiraram, por exemplo, Dürer, Da Vinci e Correggio. A obra *Crucificação* (1457-59) encontra-se no Museu do Louvre, em Paris.

¹³ PASOLINI, P.P. In: *Filmicritica*, XIII. Roma, Setembro, 1962, p. 125: No roteiro tudo isso estava explícito; naturalmente, porém, quando se trabalha, quando se transportam as idéias e as imagens para o concreto da expressão, algumas coisas se queimam, outras permanecem: por isso, o filme é sempre um pouco diferente do roteiro.

¹⁴ O texto que deu origem ao *La ricotta* encontra-se no livro *Alì dagli occhi azzurri* (Milão: Garzanti, 1989), que reúne narrativas diversas de Pasolini, incluindo-se os roteiros de seus dois primeiros filmes: *Accattone* e *Mamma Roma*.

O roteiro de *La ricotta* é uma narrativa bastante peculiar, misto de conto e poesia: Stracci¹⁵, um pobre diabo das *borgate*, que ganha a vida como figurante de cinema, está trabalhando num filme sobre a vida de Cristo, que um diretor marxista deve rodar, a contragosto.

A cena em que Stracci deve participar é a da Paixão, na figura de um dos ladrões crucificados. Na hora do almoço, quando recebe sua cesta de comida, sua família aparece no *set*, esfomeada, aos pés do Calvário: a mulher e seus sete filhos.

O homem entrega, então, sua comida à família e, numa alusão à Última Ceia, mulher e filhos sentam-se na grama, em volta da cesta, para fazer a refeição. A senhora divide tudo em sete partes e as distribui.

Abrindo mão da comida em favor da família, o figurante sente-se faminto; aproxima-se do caminhão onde se distribuía a comida e, ao surgir uma oportunidade, rouba uma cesta e a esconde. Quando, mais tarde, consegue voltar ao esconderijo para saciar sua fome, encontra o cachorrinho da atriz que representa o papel de Madalena comendo aquilo que seria seu almoço. Fica enfurecido, entretanto não maltrata o animal, o carrega consigo e, depois, o vende a um jornalista que fora ao *set* para entrevistar o cineasta. Com o dinheiro apurado – mil liras –, compra as últimas ricotas encontradas numa banca, na Nova Appia, e as come. Intervalo.

Finalmente, o diretor recomeça a gravar a cena da crucificação. O assistente de direção lembra ao figurante a sua fala. Gravando! O diretor ordena: Ação! Mas Stracci permanece imóvel, com a cabeça caída sobre o peito. Já não pode falar; está morto sobre a cruz, por indigestão.

Nesse curta-metragem, o sagrado e o profano se misturam – um sagrado artificial (o da encenação da Crucificação) e um profano trágico (a morte de Stracci) – e a precariedade de uma existência condicionada à necessidade, extremada na sua forma mais crua e direta, a fome, é trazida à luz e transformada na verdadeira Paixão.

Duas citações dos evangelhos antecedem os créditos iniciais da narrativa de *La ricotta* que retoma e, um pouco, esclarece o singular cristianismo também presente em *Accattone* e *Mamma Roma* e que serve como prefácio ao *Evangelho segundo Mateus*.

3 O Evangelho lido por Pasolini

Durante um congresso realizado em Assis, Pasolini, casualmente, lê o *Evangelho de São Mateus*, e descobre que as páginas daquele evangelista estavam impregnadas da vida do mundo camponês da época de Cristo. Encanta-se com a narrativa do evangelista, "*il più rivoluzionario perché il più realista*", e começa a refletir sobre a história de Cristo, feita de dois milênios de interpretações cristãs. Constata que entre a realidade histórica e o tempo presente se criara um grande mito, e esse mito era uma idéia que o convidava a fazer um filme.

Escreve, então, uma carta a Lucio Caruso, responsável pela seção de cinema da Cittadella de Assis, datada de 1963, solicitando assessoria para a realização de seu próximo filme – *O Evangelho segundo São Mateus* – e, ao mesmo tempo, explicando como pretendia filmar o texto bíblico:

La mia idea è questa: seguire punto per punto Il Vangelo secondo Matteo, senza farne una sceneggiatura o una riduzione. Tradurlo fedelmente in immagini, senza una omissione o un'aggiunta al racconto. Anche i dialoghi dovrebbero essere rigorosamente quelli di San Matteo, senza nemmeno una frase di spiegazione o di ricordo: perché nessuna immagine o nessuna parola inserita potrà mai essere all'altezza poetica del testo. È questa altezza poetica che così ansiosamente mi is-

¹⁵ Stracci, plural de *straccio*: port. molambo, trapo.

pira. Ed è un'opera di poesia che voglio fare. Non un'opera religiosa nel senso corrente del termine, né un'opera ideologica. In parole molto semplici e povere: io non credo che Cristo sia Figlio di Dio, perché non sono credente, almeno nella coscienza. Ma credo che Cristo sia divino: credo cioè che in lui l'umanità sia così alta, rigorosa, ideale da andare al di là dei comuni termini dell'umanità. Per questo dico "poesia": strumento irrazionale per esprimere questo mio sentimento irrazionale per Cristo.¹⁶

Sem reduções, sem adaptações, o seu *Evangelho* deveria se fundamentar somente sobre a Palavra, a partir da poesia do texto de Mateus, e não sobre uma visão racionalista, marxista da História; o filme deveria ser “fruto de uma furiosa onda irracional”.

E a Palavra se fez Cinema, ou Cinema de Poesia, de imagens sugerindo palavras, em preto-e-branco, com câmera fechada sobre os rostos dos atores ou em panorâmica sobre as paisagens “sagradas”, encontradas nas regiões italianas da Puglia, Lucania e Sicília.

O rosto que representaria Cristo foi encontrado, com dificuldade, em um estudante espanhol, Enrique Irazoqui, que possuía o “mesmo rosto belo e vigoroso, humano e altivo, dos cristos pintados por El Greco”¹⁷. Quanto à escolha dos demais atores, todos não profissionais, o cineasta relata: “distribuí parte para os camponeses, para os subproletários dos bairros pobres de Roma, para a gente do Sul e para alguns amigos” (PASOLINI, 1983, p. 41).

Dentre os amigos transformados em atores, queremos destacar a participação da escritora Natalia Ginzburg, no papel de Maria de Betânia; do poeta Alfonso Gatto, no de André; do filósofo Giorgio Agambem, como Filipe; e da mãe do cineasta, Susanna Pasolini, no papel de Maria anciã. São rostos comuns, focalizados em primeiro plano, com a câmera fixa, formando um grande álbum de retratos:

Atribuo uma grande importância aos rostos, porque com eles é impossível de se trapacear: a filmadora revela as suas realidades mais íntimas... É uma questão de penetração psicológica, de intimidade com aqueles com quem estamos dispostos a dirigir, a modelar, às vezes até mesmo a violentar. A amizade favorece notavelmente a aproximação e facilita as relações de colaboração, de identificação. (Id, ib)

E assim, rodado com poucos recursos, com atores não profissionais, dedicado “à cara, feliz, familiar memória de João XXIII”, em setembro de 1964, o longa-metragem *O Evangelho segundo São Mateus* é apresentado na XXV Mostra Internacional de Cinema de Veneza.

Ganha o Prêmio Especial daquela Mostra e, também, o prêmio do Office Catholique Internationale du Cinéma, OIC, além de outros prêmios menores; obtém grande sucesso, de crítica e de público, trazendo a consagração de Pasolini como cineasta.

O poeta-cineasta narra aos homens o *Evangelho*, com extremo rigor; ele, que se dizia marxista, um homem religioso com pouca afinidade com a Igreja Católica, mas que se sentia perturbado pela idéia do sagrado, interessa-se pelo aspecto humano de Cristo, com o qual se sente profunda-

¹⁶ P.P.Pasolini. *Sette poesie e due lettere*. (Org.) Rienzo Colla. Vicenza: La Locusta, 1985, p. 52. Tradução: A minha idéia é esta: seguir ponto por ponto o *Evangelho segundo Mateus*, sem fazer um roteiro ou uma adaptação. Traduzi-lo fielmente em imagens, seguindo-o sem qualquer omissão ou acréscimo à narrativa. Os diálogos também deverão ser rigorosamente os de São Mateus, sem qualquer frase explicativa ou de ajuste, porque nenhuma imagem ou palavra inserida poderá estar à altura poética do texto. É esta altura poética que tão ansiosamente me inspira. E é uma obra de poesia que quero fazer. Não uma obra religiosa, no sentido vulgar da palavra, nem, de modo algum, uma obra ideológica. Falando de forma bem simples: eu não acredito que Cristo seja filho de Deus, porque não sou crente, pelo menos conscientemente. Mas creio que Cristo é divino, ou seja, acredito que nele a humanidade seja tão elevada, rigorosa e ideal que ultrapassa os termos comuns da humanidade. Por isso, digo “poesia”: instrumento irracional para exprimir este meu sentimento irracional em relação a Cristo

¹⁷ NALDINI, Nico. *Pasolini, una vita*. Turim: Einaudi, 1989, p. 272

mente identificado pelo símbolo da cruz, símbolo de tormento, que, no que lhe diz respeito, na pós-modernidade, se traduz pelo peso de ter consciência da alienação humana e do genocídio provocado na humanidade pelo desenvolvimento consumista.

Transporta para a tela cinematográfica, de forma alegórica, a história do seu e do sofrimento dos povos que viviam, e muitos continuam a viver, na periferia da História. Conta essa história, de sofrimento, paixão e morte, através da imagem de Cristo que se mostra como defensor dos pobres e dos menos favorecidos, dirigindo aos poderosos um discurso sociopolítico revolucionário contundente.

Os rostos dos atores não profissionais e a citação das grandes pinturas medievais, de Giotto a Piero della Francesca¹⁵, dão uma feição humana a esse poema da “Palavra” evangélica. A música que o comenta inclui peças de Bach, Mozart, Prokofiev e Anton Werb, bem como músicas originais de Luis Bacalov, *spirituals* negros, canções revolucionárias e hinos hebraicos.

Os enquadramentos são comoventes: em *close-up* a câmera se demora sobre os rostos curtidos das pessoas, dos apóstolos, dos soldados, dos Reis Magos – que se mostram empoeirados e fatigados, por causa da longa viagem empreendida para adorar o Menino Jesus; não há glamour nessa produção, mas terras inóspitas, povoados pobres, cidades sujas e insalubres, pessoas humildes, de pele e dentes mal-tratados, gente comum.

O Cristo representado por Pasolini está sempre sério (sorri somente para as crianças), seus sermões são inflamados e comporta-se como um líder revolucionário, sempre seguido pelos apóstolos ou pelo povo.

Com a câmara fechada no rosto de Jesus, ou com uma paisagem desértica ao fundo, na sequência dos sermões, com um jogo de luz e sombra, Pasolini cancela, muitas vezes, a imagem para dar vez à Palavra (Antes de ser lido, o Evangelho foi ouvido. Lembram-se?).

O capítulo da Paixão é breve, mas de intensa carga poética, emocional, especialmente pela expressão de dor estampada no rosto de Maria, a mãe dolorosa, diante da cruz e daqueles que testemunharam o martírio de Cristo.

A morte de Cristo dá sentido à vida. Pasolini não quis provocar a catarse, mas a reflexão sobre os sentidos da Paixão, a de Cristo e a dos novos-cristos: Accattone, Ettore, Stracci.

Referências

- [1] ACCROCCA, E.F. *P.P.Pasolini. Ritratti su misura*. Veneza: Associazione “Fondo Pasolini, 1986.
- [2] *Bíblia Sagrada*. 22ª ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1976. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico.
- [3] PASOLINI, P.P. *Accattone*. Itália, 1961. Desajuste social. / Versátil Home Vídeo, 2007.
- [4] _____. *Empirismo eretico*. Milão: Garzanti, 1972.
- [5] _____. *O Evangelho segundo Mateus*. Versátil Home Vídeo, 2006.

¹⁵ Piero della Francesca (Borgo San Sepolcro, Umbria, c.1410 – 1492). Autor de afrescos nas regiões de Arezzo e Urbino, demonstrou habilidade no uso de recursos geométricos, sugerindo um espaço cênico, e no tratamento dado à luz. A crítica especializada cita “O sonho de Constantino”, mural encontrado na igreja de S. Francisco de Arezzo, como exemplo maior de sua técnica.

- [6] _____. *La divina mimesis*. Turim: Einaudi, 1976.
- [7] _____. *Mamma Roma*. Itália, 1962. Versátil Home Video, 2007
- [8] _____. *Sette poesie e due lettere*. / Rienzo Colla (Org.). Vincenza: La Locusta, 1985.
- [9] _____. *Il sogno del centauro*. Roma: Editori Riuniti, 1983.
- [10] SANTOS, Maria Lizete. *Paixão e Perversão*. Emblemas de uma vida em forma de poesia. Dissertação. Rio de Janeiro: UFRJ; Faculdade de Letras, março de 1993. (Sobre a obra de Pier Paolo Pasolini.)
- [11] _____. *Poesia: o lugar do indizível em Pier Paolo Pasolini*. Tese. Rio de Janeiro: UFRJ; Faculdade de Letras, março de 2001.
- [12] SICILIANO, Enzo. *Vita di Pasolini*. Milão: Rizzoli, 1978.

Autor(es)

¹ **Maria Lizete dos SANTOS, Profa. Dra.**
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Departamento de Letras Neolatinas
mlizete@ufrj.br