

## O Cristo terceiromundista. Rocha com/contra Pasolini.

Nicolás Fernández Muriano

### Identidades tribais, bárbaras.

Em 1965, Bertolucci e Gianni Amico apresentaram a Pasolini uma projeção privada de *Deus e o diabo na terra do sol* (Rocha, 1964), organizada em Roma, como efeito da fortuna do filme determinada pelo festival de Cannes do ano anterior; e, em geral, do *cinema novo* (levando em conta a diáspora que se seguiu ao golpe de estado ocorrido no Brasil nesse ínterim)<sup>1</sup>. Rocha espera na antessala. Não quer ver Pasolini assistindo ao seu filme, o que lhe interessa mais é que essa visada já aconteça como um momento construtivo da colocação em cena: “eu tinha filmado *Deus e o diabo...* quase ao mesmo tempo, e o filme de Pasolini me revelava identidades tribais, bárbaras”, recordaria dez anos depois<sup>2</sup>. A revelação de *O Evangelho segundo Mateus* (1964) não significa que Glauber identifique a sua visada com a de Pasolini, ao contrário, a imanência de outras visadas define a modernidade política do filme, para mais além do traço singular da sua autoria<sup>3</sup>. Antes de viajar a Cannes, Glauber declara que *Deus e o diabo*: “não é um resultado meu individual, não: eu creio que o filme é o resultado de toda a consciência cultural propriamente dita que o *cinema novo* tem”<sup>4</sup>. O termo “consciência”, na tradição teórica de Eisenstein e Bazin, que Rocha compartilha com Pasolini, não aparece aí indeterminado: “em nenhuma outra arte o estilo pode fundar uma moral... *é o filme enquanto consciência*”, escreve o brasileiro num ensaio do mesmo ano<sup>5</sup>. Na continuação, Glauber propõe uma periodização da história do cinema segundo os modos de apresentação da consciência da *mise-en-scène*: “a) o estilo

---

<sup>1</sup> “Eu viajei com *Deus e o diabo*, veio a queda de Jango, voltei com tudo mudado e as pessoas dispersas, desmoralizadas, tristes”, ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 35.

<sup>2</sup> ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naif, 2006. P. 256.

<sup>3</sup> Resume Ismail Xavier: “em seus filmes, o caráter heteróclito da enunciação no cine vem em primeiro plano, porque soube inventar formas originais para articular faixas de som e imagem, ora incorporando traços da cultura popular, ora do teatro moderno ou da tradição literária, sem eludir seu diálogo intenso com o cinema de autor europeu que lhe era contemporâneo, o mesmo vale para o western dos anos 50 (...) seu cinema é o ponto de interseção dos conflitos entre vários canais de expressão, conflitos que os cineastas de sua geração tornaram evidentes ao questionar o imperativo de que uma única voz deve orquestrar todo um filme”, XAVIER, Ismail. **Sertão mar**. Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naif, 2007, p. 10.

<sup>4</sup> ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**, op.cit. p. 274.

<sup>5</sup> ROCHA, Glauber. **O século do cinema**, op. cit. p. 248.

enquanto discurso de uma moral” que caracteriza a *découpage* clássica do cinema *narrativo, representativo e industrial*, e “b) o estilo enquanto moral” que caracteriza os filmes surgidos na época do pós-guerra: “de Rossellini a Michelangelo e de Michelangelo aos cineastas do futuro”. A articulação diferida entre os autores do chamado “cinema moderno” e o postulado bem mais profético de um “cinema futuro” constituem a margem problemática do “cinema novo”. O que antecipa a importância estratégica de uma “identificação tribal, bárbara” com o primeiro filme de Pasolini, tomando assim distância da filiação neorrealista de sua obra prima *Accattone – desajuste social* (1961). Rocha viu *O Evangelho* um par de semanas antes da projeção de *Deus e o diabo*, ele apenas regressava à Roma vindo de Gênova, onde acabava de apresentar o manifesto da *Estética da fome* (1965), no marco do seminário “Terceiro Mundo e Comunidade Mundial” (janeiro, 1965), que se destinava à promoção na Itália dos filmes latino-americanos em destaque em Cannes. Um ano depois, Glauber escreve o seu primeiro texto sobre Pasolini: “A moral de um novo Cristo” (1966).

O ponto de partida teórico do ensaio poderia ser confirmado por qualquer leitor contemporâneo dos *Cahiers du cinéma*. “A consciência do mundo moderno, desde o fim da segunda guerra mundial, está no cinema”<sup>6</sup>. A consciência do mundo moderno identificada com o estilo dos autores é o pressuposto que permite a Bazin conceber o plano-sequência de Rossellini como uma *forma de piedade*. Isto torna possível “voltar às coisas” depois da guerra, uma clara alusão à fenomenologia de Husserl, que demonstrava a posição necessária de uma consciência do tempo implicada nos perfis incompletos das coisas<sup>7</sup>. “A moral de um novo Cristo”, apesar disso, considera *O Evangelho* de Pasolini um filme precursor do novo Cristo latino-americano, seguindo a tradição de Buñuel, para mais além da *pietas* rosselliniana: “o Cristo de Pasolini é um revolucionário que sucede ao Cristo anárquico de Buñuel”. Um ano depois, a lista de autores contemporâneos que projetam ao futuro o marco genético do pós-guerra não deixa de acentuar a diferença moral dos *latinos*:

No meio do caminho tomaram Visconti, Fellini, Bergman. Circulando no caminho com a cruz às costas: N. S. Buñuel. Satélite artificial circulando no caminho: Michelangelo. Guerrilheiro deste universo: Godard, dois filmes por semana, simultânea criação e vivência; poeta deste universo: Pier Paolo Pasolini; exército deste universo, espero, os futuros cinastas do mundo subdesenvolvido.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> ROCHA, Glauber. **O século do cinema**, op.cit. p. 187.

<sup>7</sup> BAZIN, André. *Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2008.

<sup>8</sup> ROCHA, Glauber. **O século do cinema**, op.cit. p. 367 e ss.

“Nosso Senhor Buñuel”, Glauber lhe confere, para mais além de qualquer periodização, a dignidade eclesiástica de um patriarca, sustentando a cruz desde a pré-história do cinema, enquanto os *velhos* autores *modernos* ficavam pra trás: “Nosso Senhor Buñuel é um monge rebelde, surrealista, não tem nada a ver com a História do Cinema, o seu caminho é outro, artista bárbaro.”<sup>9</sup> Antonioni é apenas um satélite artificial e Godard, um guerrilheiro que dinamita solitariamente a história do cinema. Pasolini, em vez disso, aparece articulado sem um senão sequer com o exército de cineastas subdesenvolvidos do futuro. A cruz de Nosso Senhor e a esperança que projeta o *Apóstolo Profano* constituem, em bloco, a filiação latina que excede o momento genético de Rossellini: “autêntico Papa do Novo Mundo Cinematográfico”. Mas a tribo ou o exército do mundo subdesenvolvido ainda está por vir, somente aí, num futuro possível, reside a identidade tribal de *O Evangelho*, que subtrai a moral de Pasolini da sua identificação natural com “os místicos financiados pela Democracia Cristã, assim como Rossellini, Antonioni e Fellini”, dada a sua condição *revolucionária* que tampouco deriva dos “velhos comunistas de sistema, como Visconti ou De Sica”, senão, sim, do Cristo anárquico de Buñuel<sup>10</sup>. A operação crítica complementar consiste em subtrair a consciência do *cinema novo* de sua filiação natural na história do cinema brasileiro. Um ano antes de *Deus e o diabo*, Glauber editava a *Revista crítica do cinema brasileiro* (1963), em que “demonstra” a inexistência de uma cinematografia clássica nacional que possibilite no Brasil um “cinema moderno”, no sentido de Bazin. O ensaio polêmico produz um tipo de bloqueio histórico antes de chegar à época contemporânea. O capítulo seguinte, “Origens de um cinema novo”, comenta uma série de filmes recentes que, apesar das limitações técnicas, parecem desmontar o marco histórico do cinema nacional: *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), *Garrincha ou a alegria do povo* (Andrade, 1962), *Vidas secas* (Pereira dos Santos, 1963), entre outros, não têm precedentes no cinema brasileiro; antes disso, eles próprios constituem as “origens” do cinema por vir, na medida em que prolongam, para além de si próprios, uma nova tradição nacional: “mais que o filme em si, interessa saber que o país em progresso terá no cinema a sua expressão por excelência”. Deste modo, Glauber reformula a pergunta pelo “cinema novo”:

*Garrincha* é uma definição do *cinema novo*? (...) Não é uma definição do *cinema novo*, porque este cinema não se definirá previamente: a sua existência é a prática dos anos vindouros, na busca inquieta e na criação

<sup>9</sup> ROCHA, Glauber. **O século do cinema**, op.cit. p. 311.

<sup>10</sup> Ibid., p. 256-257.

possível dos jovens diretores brasileiros que, segundo Louis Marcorelles, “são, em potencial, os melhores cineastas do mundo.”<sup>11</sup>

O atributo “novo” se usa no sentido de “por vir”, “potencial”, como uma “criação possível”. Um ano depois do impacto do *cinema novo* em Cannes, que reduz o “novo” a um simples catálogo de filmes contemporâneos, a *Estética da fome* amplia as fronteiras nacionais e geracionais para restituir o sentido prospectivo ao termo.<sup>12</sup> O *cinema novo* se define a partir de “um gérmen” do que pode vir a ser. O gérmen consiste numa “disposição subjetiva” do cinema dos países colonizados: “é uma questão moral que se refletirá nos filmes”. Um ano mais tarde, “A moral de um novo Cristo” (1966), que amplia as origens desde seus germens europeus, usa o termo “novo” como atributo condicional do Cristo Latino, que está por vir, assim como define “moralmente” a operação estilística do Patriarca espanhol e do Apóstata italiano. O primeiro rastro desta concepção “crística” do cinema latino se encontra em “Os doze mandamentos de Nosso Senhor Buñuel” (1962), que é uma espécie de declaração de princípios concorrentes com as distintas etapas da filmografia do espanhol. A consagração simultânea dos princípios, convertidos em mandamentos, e do próprio Buñuel alçado a “Nosso Senhor” se realiza mediante uma série de gestos batismais: “autor ibero-americano”, “fundador da estética da fome”, “primeiro cineasta da América Latina”, “artista bárbaro”, entre tantas outras dignidades, que sustentam a eminência de Buñuel ao longo de toda a obra ensaística de Glauber. Dez anos depois, pouco antes de morrer, Glauber agrega uma precisão sobre a tribo latina do *Nosso Senhor*: “O cinema, como dizia Buñuel, não é uma arte que possa ser realizada pelos latinos; eu lhe perguntei: ‘E você?’, ‘não – respondeu – eu sou um amador’. Segundo Buñuel, o cinema é para anglo-saxões, desde o ponto de vista técnico e industrial.”<sup>13</sup>

O que torna possível o cinema latino é o seu “amadorismo”, entendendo-o não apenas pelas condições subprofissionais de produção, como também por um “novo amor”, inclusive pelo Cristo dos inimigos (Griffith, De Mille), que excede o *pathos idealista* do catolicismo europeu ou latino-americano através da violência da *estética da fome*:

---

<sup>11</sup> ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naif, 2003 (1963). P. 151.

<sup>12</sup> “O *cinema novo* é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e enfrentar os padrões hipócritas e policiais da censura, ali haverá um gérmen do *cinema novo*. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou qualquer procedência... ali haverá um gérmen do *cinema novo*. A definição é esta.” ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naif, 2004. p. 67.

<sup>13</sup> **O século do cinema**. op cit. p. 328.

Uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como tampouco diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, não é um amor de complacência ou de contemplação, mas sim um amor de ação e transformação.<sup>14</sup>

No texto de 1966, *O Evangelho* participa e projeta essa disposição moral e afetiva que faz germinar o “novo Cristo” dos latinos, através da violência contra o cânon “antigo”: “Anticinema – gritam alguns críticos furiosos diante da falta de respeito de Pasolini pela técnica tradicional, a gramática dos espetáculos antigos do cinema americano. Pasolini não se interessa pela continuidade, as técnicas de interpretação, o realismo dos cenários etc.”<sup>15</sup>

Mas Pasolini não tem a mesma sorte do que o *Nosso Senhor*. A partir da década de 1970, Rocha deixou de crer nos filmes do italiano que, ao mesmo tempo, profissionalizaram e perverteram o “amadorismo” do cinema latino. A figura de Cristo constitui o fio condutor da insistência dramática no nome do italiano, na reflexão de Glauber Rocha – desde a *identificação* de 1966 até o *depoimento* impiedoso de 1981 intitulado “O Cristo-Édipo” e publicado pelos *Cahiers du cinema*: “incômodos, escutávamos a sua voz veemente, o encanto de seu francês com sotaque brasileiro, o ajuste de contas colérico e afetuoso com Pier Paolo Pasolini, as reprovações *post mortem*”, lembra Serge Daney<sup>16</sup>. O ajuste de contas “colérico” deixa intacto o princípio “afetivo” da relação, que é a imanência do Cristo de Pasolini na *mise-en-scène* de seus próprios filmes, ao contrário, o ajuste o intensifica mediante a conjuração do seu signo de identidade:

Em meu último filme, *A idade da Terra* (1978-80), falo de Pasolini, digo que desejava fazer um filme sobre o Cristo do Terceiro Mundo no momento da morte de Pasolini. Pensei nisso porque queria fazer a verdadeira versão de um Cristo Terceiro-Mundista que não tinha nada que ver com o Cristo pasoliniano.<sup>17</sup>

## A mimese sagrada

Poucos meses depois da projeção de *Deus e o diabo*, em Roma, Pasolini apresenta o seu famoso ensaio sobre “O ‘cine poesia’”: “Como exemplos concretos de tudo isto, trarei para a análise Antonioni, Bertolucci e Godard – mas poderia agregar

<sup>14</sup> **Revolução do cinema novo**, p. 66.

<sup>15</sup> **O século do cinema**, op. cit. 280.

<sup>16</sup> DANNEY, Serge. **Cine, arte do presente**. Buenos Aires: Santiago Arcos ed., 2004. p. 100.

<sup>17</sup> **O século do cinema**, op. cit. 285.

desde o Brasil também Rocha... e, naturalmente, a muitíssimos outros (presumivelmente quase todos os autores do festival de Pesaro).”<sup>18</sup>

A apresentação do ensaio no marco do Festival de Pesaro de 1965 autoriza Pasolini a generalizar a sua tese sobre uma nova condição estilística que se tornou evidente na *época em que o cinema se acostumou a mostrar a câmara* (em contraste com a “montagem invisível” da *découpage* de Hollywood): o plano “*subjetivo indireto livre*”. Rocha toma distância imediatamente da analogia literária de Pasolini: “não se podem aplicar métodos literários para a crítica do cinema, porque o cinema é uma arte nova que não tem nada a ver com a literatura”, escreve no ensaio de 1966<sup>19</sup>. Não se pode pensar o “novo” através do “velho”. Esta objeção tensiona a escritura de Rocha desde os seus primeiros ensaios, destinados a disputar no meio local o significado e a extensão da expressão “cinema novo” (*ser em potencial, porvir*). A apresentação da *Estética da fome*, em 1965, marca a abertura da discussão desde o velho mundo, complicada poucos dias depois pela revelação do *Evangelho*. Pode dizer-se, também, que a *Estética da fome* é o primeiro marco ensaístico do calendário crítico de um ano atravessado de polémicas desencadeadas pela irrupção do cinema do Terceiro Mundo, pondo em crise as categorias forjadas nos *Cahiers*: “Cinema de autor x cinema industrial”. Existe, de direito, um *terceiro cinema* ou um *cinema novo*, não é tão somente um testemunho cru da violência política das nações sem desenvolvimento industrial, um cinema *pré-industrial* (primitivo) antes que “anti-industrial” (moderno), no sentido de uma política dos autores?<sup>20</sup>

Pasolini está entre os primeiros a reconhecer teoricamente a novidade estilística do terceiro mundo, comparável à de Antonioni, Godard e Bertolucci. Por isso, para além das diferenças irreduzíveis com os europeus e as objeções contra o dispositivo conceitual de Pasolini, é factível determinar a correlação teórica entre os postulados do brasileiro e os princípios estilísticos do italiano, o que Ismail Xavier define a partir do privilégio do “foco expressivo” da *Estética da fome*: “Da fome. Uma estética. A preposição ‘de’, ao contrário da preposição ‘sobre’, marca a diferença: a fome não se

---

<sup>18</sup> PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herético**. Córdoba: Brujas ed., 2005. p. 249.

<sup>19</sup> **O século do cinema**. op. cit. p. 281.

<sup>20</sup> A *Estética da fome* começa assim: “Enquanto a América Latina lamenta as suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria... como dado formal de seu campo de interesse... Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem a sua nostalgia de primitivismo.” **Revolução do Cinema Novo**, p. 63.

define como tema, um objeto *de* que se fala. Ela se instala na própria economia do dizer, na própria textura das obras.”<sup>21</sup>

A *Estética da fome* não é um testemunho “digestivo” sobre a vida dos esfomeados, antes disso, ela expressa uma “nova sensibilidade” além de qualquer limitação temática: “é uma questão moral que repercutirá nos filmes, na hora de filmar um homem ou uma casa, num detalhe a observar, na Filosofia.”<sup>22</sup> A partir disso, cabem distinguir dois níveis na composição de um filme, segundo o texto de Glauber: um que corresponde ao plano de conteúdos (homem, casa, filosofia etc), e o outro ao plano da expressão (estética da fome, cinema digestivo etc). Noutras palavras, a singularidade da *estética da fome* deverá rastrear-se ali onde Pasolini finca a subjetividade do autor: “debaixo deste filme transcorre outro— é o que o autor teria incluído, sem o pretexto da mimese visiva de seu protagonista: um filme total e livremente de caráter expressivo-expressionista.”<sup>23</sup> A analogia que Pasolini faz entre o “cinema de poesia” e o “discurso indireto livre” do romance contemporâneo, que não deixa de ser um modo de prosa narrativa, longe de introduzir um equívoco na sua distinção inicial, facilita a esquematização da tese principal do ensaio: se o “discurso indireto” caracteriza a voz de um narrador em terceira pessoa e o “discurso direto” equivale a uma citação direta da voz do personagem, se chama “indireto livre” o discurso composto de maneira indiscernível entre os dois níveis: “consiste simplesmente na imersão do autor no mundo de seu personagem e, portanto, a adoção, por parte do autor, não somente da psicologia de seu personagem, como também de sua língua”, diz Pasolini.<sup>24</sup> De maneira análoga, se, no cine de prosa, as tomadas objetivas apresentam uma “visada indireta” ou exterior ao conjunto narrado e as tomadas subjetivas equivalem a uma “visada direta” desde os olhos do personagem, o *cinema de poesia* constitui uma “subjetividade indireta livre”, esta que consiste numa “mimese visiva” de autor e personagem. Por exemplo:

Antonioni libertou o próprio momento mais real: pôde finalmente representar o mundo visto por seus olhos, porque substituiu, em bloco, a visão de mundo de uma enferma, pela sua própria visão delirante de esteticismo: substituição em bloco justificada pela possível analogia de ambas as visões.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> XAVIER, Ismail. op. cit. p. 13.

<sup>22</sup> **A revolução do cinema novo.** p. 67.

<sup>23</sup> PASOLINI, op. cit. p. 225.

<sup>24</sup> Op. cit, p. 244.

<sup>25</sup> Op. cit., p. 251.

Além da antipatia de Glauber pela nomenclatura literária de Pasolini, existem ressonâncias frequentes do postulado geral do *cine de poesia* em suas análises críticas:

Fellini é Fellini, Mastroiani o seu meio. O meio é o ator, o Duende, enquanto Deus Fellini descansa no paraíso. O eu partido. Eu e meio, eu e uma metade, Esquizofrenya, Projeção do Eu Escondido, celebração orgiástica deste Amor à *Eu-autocrítica*, excreção, ritual, prazer, gozo, sexo (...) o Meio é a mensagem... uma metade realizada do ser em Estétyka.<sup>26</sup>

A proliferação de figuras sagradas e neotestamentárias na reflexão de Rocha (e de Pasolini) não é casual, nem pertence a uma ordem espiritual ou cultural indiferente do meio cinematográfico.<sup>27</sup> Além da primazia dos autores cristãos em toda a história do cinema (Griffith, Ford, Hitchcock, Bergman, Bresson, Buñuel, Rossellini etc), o *Deus escondido* e seu *meio expressivo*, personagem, duende ou Cristo, constituem as duas metades do “ser em estética”, compostas pela “mimese sagrada” do espírito do cinema: “se trata de uma operação de enunciação que opera no lugar dos atos de subjetivação inseparáveis”, descreve Deleuze, “que constitui um personagem em primeira pessoa e outro que assiste a seu nascimento e o coloca na cena.” Deleuze remete os polos de análise do discurso (sujeito de enunciação/sujeito do enunciado) a uma matriz transcendental (“Cogito/sujeito empírico”), que permite repartir de maneira equânime as formas do visível e do enunciável pela síntese (ou a discordância) de uma consciência-câmera.<sup>28</sup> O modelo transcendental gasta *o resíduo de transcendência* que compreende a relação dos sujeitos no vocabulário de Pasolini:

Pasolini decide chamar mimese esta operação de dois sujeitos de enunciação, ou de duas línguas, com o discurso indireto livre. Talvez o termo não seja afortunado, já que não se trata de uma imitação, mas de uma correlação entre dois processos assimétricos funcionando juntos na língua. São como vasos comunicantes. Apesar disso, Pasolini insistia na palavra “mimese” para sublinhar o caráter sagrado da operação.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> ROCHA, Glauber. **O século do cinema**, op. cit. p. 268.

<sup>27</sup> “Rossellini se transformaria no autêntico Papa do Novo Mundo Cinematográfico... é um místico antes do que neorrealista... é a voz que se projeta contra a destruição do homem pelo homem... a sua câmera às vezes gira como louca, quando o homem se encontra perdido... é uma paisagem mais além do real, sem transigir com o real. Assim é possível definir o estilo de Rossellini como *Mise-en-scène* da Mística, desde que o seu realismo é um “Por quê?”, lúcida e livre interrogação poética... Jean-Luc Godard é “Filho e Espírito Santo do Pai”, enquanto Pasolini se faz Apóstolo Profano”, op. cit. p. 209 e ss.

<sup>28</sup> “Trata-se do Cogito: um sujeito empírico não pode nascer no mundo sem se refletir ao mesmo tempo num sujeito transcendental que o pensa, e no qual ele se pensa. E o Cogito da arte: não há sujeito que atue sem outro que o veja atuar, e que o capte como atuado, tomando para si a liberdade de que o desapossa. Daqui existem dois eus diferentes, um dos que, consciente de sua liberdade, se erige em espectador independente de uma cena que o outro representaria em forma maquinal. Mas este desdobramento não chega nunca ao fim. É melhor do que isso uma oscilação da pessoa entre dois pontos de vista sobre si própria, um ir e vir do espírito, um estar-com.” DELEUZE, Gilles. **La imagem-movimiento**. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 112.

<sup>29</sup> Op. cit.



A crítica da *imitatio* é injusta. A expressão “mimese visiva” não se define somente pela oposição entre a “imitação naturalista” e a realidade, mas sim por uma “imitação subjetiva” da *língua audiovisual* do personagem, pela simples razão que não existe um equivalente *visivo* das “línguas especiais, os jargões, as diferenças sociais” ou, melhor ainda, se existem “estão totalmente fora da possibilidade de catalogação e uso” por parte do diretor.<sup>30</sup> Nisso consiste a condição *poética* da operação, inconfundível com o procedimento da prosa contemporânea<sup>31</sup>. As “línguas diferenciadas” do narrador e do personagem, compostas num discurso unificado sobre o mundo narrado, não oferecem um modelo de diferenciação transponível às visadas do autor e do personagem. A diferença, segundo Pasolini, se estabelece no plano dessa mesma realidade: “A visada de um camponês... abarca outro tipo de realidade, do que a visada de um burguês culto a essa mesma realidade: os dois veem em concreto ‘séries diversas’ de coisas, mas não apenas, também cada coisa em si própria resulta diversa nas duas ‘visadas’”<sup>32</sup>

Pasolini não confunde o “enquadramento obsessivo” de Antonioni com uma “fixação obsessiva” de seu personagem sobre o objeto enquadrado, ao contrário, destaca a tendência da câmera a abandonar os seus personagens para enquadrar espaços vazios, fora da diegese.<sup>33</sup> Trata-se de um processo assimétrico, dois atos de subjetivação correlativos, no sentido de Deleuze, em nenhum caso uma imitação. Por isso, a “mimese” se caracteriza como uma “substituição” que o autor opera sobre a visada do personagem “mais aquém do limite da patologia: simplesmente o estado-meio de um novo tipo antropológico”<sup>34</sup> O cinema de poesia é uma criação de realidade, um “momento mais real” alcançado pela visada do cineasta, que antecipa um novo tipo antropológico: “libera das possibilidades expressivas compreendidas pela tradicional convenção narrativa... até voltar a encontrar nos meios técnicos do cinema a originária

---

<sup>30</sup> “como na *literatura burguesa*, onde “o indireto livre” é um pretexto: o autor se constrói um personagem... para expressar a sua própria e particular interpretação do mundo”, PASOLINI, op. cit. p. 245 e ss.

<sup>31</sup> “Portanto, se o cineasta se identifica com o personagem, e através dele narra os fatos ou representa o mundo, não pode valer-se desse formidável instrumento diferenciador natural que é a língua. Sua operação não pode ser linguística, senão estilística”, PASOLINI, loc. cit.

<sup>32</sup> Ibid. p. 248.

<sup>33</sup> Conforme o nosso texto “Deleuze lector de Pasolini. Acerca del *estilo indirecto libre* en el cine”, na revista *Imagofagia*, n.º 9, 2014. [www.asaeca.org/imagofagia](http://www.asaeca.org/imagofagia).

<sup>34</sup> PASOLINI, op. cit. p. 254.

qualidade onírica, bárbara, irregular, agressiva, visionária.”<sup>35</sup> A crítica de Rocha está no outro lado (e alcançaria a Deleuze), “mais aquém”, por assim dizer, da compreensão convencional da forma narrativa, – existe uma condição a priori que a exige enquanto movimento de autocompreensão de si próprio:

Se o filme, por *ser nacional*, não é americano, ele decepciona. O espectador condicionado impõe ao filme nacional uma ditadura artística a priori: não aceita a imagem do Brasil que veem os cineastas brasileiros, porque ela não corresponde a um mundo tecnicamente desenvolvido e moralmente ideal.<sup>36</sup>

O texto de 1968 identifica a colonização da imagem nacional na estrutura reflexiva da subjetividade, que Glauber descreve como uma identificação entre o ponto de vista colonizado e a matriz perceptiva do colonizador. De maneira que é possível catalogar as “matrizes óticas” do colonizador, não tanto como uma semiologia da realidade, senão como *história do cinema* que deixa aberta uma brecha genealógica para o estabelecimento de uma nova perspectiva “Tricontinental”.<sup>37</sup> O objetivo polêmico da *Estética da fome*, desde a primeira linha, não era outro senão desautorizar o modelo reflexivo da crítica europeia: “nossa originalidade é nossa fome, e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não pode ser compreendida.”<sup>38</sup> A condição do autor não é menos convencional nem *compreensiva* que uma narração, porque está constituída sobre a mesma tradição, “herdeira da razão revolucionária burguesa europeia”, que tem a sua melhor expressão na imagem de povo como sujeito político: “o povo é o mito da burguesia. A razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo”, dirá com toda a precisão em *Estética do sonho* (1971).<sup>39</sup> A crítica, nesta altura já radicalizada, do ensaio sobre o *cinema de poesia* (“é um erro, e inclusive repercute na obra de Pasolini”), somente se entende nestes termos: não se pode restituir o velho pelo novo, nem muito menos *substituir em bloco* os meios expressivos do autor moderno pela potência visionária da tribo bárbara, sem confinar as suas possibilidades expressivas na forma da temporalidade do sujeito europeu moderno, – ainda que seja para acentuar a incompreensão correlativa entre as visadas, no sentido de Pasolini (“os dois veem, em

---

<sup>35</sup> Ibid. p. 249.

<sup>36</sup> **Revolução do cinema novo**, p. 128.

<sup>37</sup> “O cinema do Terceiro Mundo não deve ter medo de ser primitivo. Será *naif* se insiste em imitar a cultura dominante. Também será *naif* se fizer-se patrioteiro. Deve ser antropofágico, fazer de maneira que o povo colonizado pela estética comercial (Hollywood), pela estética populista/demagógica (Moscou), pela estética burguesa/artística (Europa) possa ver e compreender a estética revolucionária popular, que é o único objetivo a justificar a criação tricontinental. Mas, também, é necessário criar essa estética.”, op.cit., p. 237.

<sup>38</sup> Op. cit., p. 65.

<sup>39</sup> Ibid, p. 250.

concreto, 'séries diversas' de coisas"). Por isso, a retrospectiva sobre *O Evangelho* na década de 1970 introduz um hiato que limita a identidade com Pasolini a 1964: "[naquela época] o filme de Pasolini me revelava identidades tribais comuns, bárbaras... Mas eu já estava pensando em *Terra em transe*, no mar que sucede ao sertão, ondas mais além da *Nouvelle Vague*".<sup>40</sup> O impacto de *O Evangelho* é descrito como "porra louca e genial, mescla de Godard e Che Guevara". Durante a filmagem de *Deus e o diabo*, Rocha identifica em Godard a condição de partida do cinema novo: "é necessário dar um tiro no sol: o gesto de Belmondo no início de *Acossado* define, e muito bem, a nova fase do cinema."<sup>41</sup>

Godard tinha rastreado o momento genético da "consciência de um autor" no umbral estilístico do filme: "um enquadramento é uma decisão moral", dizia Glauber, ao mesmo tempo que compartilha esta concepção, condiciona a sua projeção aos países subdesenvolvidos: "Tricontinental, a decisão política de um cineasta nasce no momento em que a luz fere a película. E isto é assim porque ele escolhe a luz: câmera sobre o terceiro mundo, aberto, terra ocupada. Na rua, no deserto, nas florestas ou nas cidades, a escolha é imposta."<sup>42</sup>

A tese de "Tricontinental" (*Cahiers*, 1967) é paradoxal. A primeira política de um autor é a decisão sobre a luz na composição do quadro. Mas a eleição do cineasta é imposta nos enquadramentos do terceiro mundo. Não tanto porque a "ocupação da terra" condicione a "abertura da câmara" à liberação territorial, como ocorreu na Itália, mas sim por uma condição genética do cineasta latino-americano, independentemente da censura ou do compromisso eventual que limitem *desde fora* a sua margem de liberdade: o que se *impõe é a própria decisão*, que nasce no ato de enquadrar, não antes, nem como uma limitação, senão de maneira positiva, imanente ao processo de criação. Noutras palavras, não é por uma condição negativa que se define a barbárie do cinema do terceiro mundo, nem é por uma consciência do enquadramento que se ampliarão as possibilidades expressivas *de um novo tipo antropológico*, mas sim porque a escolha do cineasta latino é investida de uma força maior do que a sua consciência autoral. Há outras forças concorrentes no enquadramento do terceiro mundo, o que não significa a exclusão de toda moralidade não seja equiparável com um defeito formativo: "existe o plano americano, o italiano, o francês, e também o da América Latina: o que é feito

---

<sup>40</sup> ROCHA, Glauber. *O século do cinema*, p. 256.

<sup>41</sup> **Revisão crítica...**, op. cit., p. 36.

<sup>42</sup> **Revolução do cinema novo**, op. cit. p. 104.

como um cu”, como costumava dizer. Rocha, desde antes de partir à Europa, milita por uma definição positiva dos enquadramentos bárbaros, tomando como uma expressão de forças que não se possam estabilizar numa sequência contínua, que projete no plano da consciência tomada pelo enquadramento. É um dos *mandamentos de Nosso Senhor*: “quando tudo está iluminado e o enquadramento composto, Luis se aproxima, dá um empurrão na câmera e manda rodar”.<sup>43</sup> A extensão dos planos está condicionada pela irrupção de forças que exigem a repetição do momento genético, quer dizer, a disposição instantânea da força que impõe ou sustenta um ponto de vista. A “operação sagrada” da América Latina não se pode consolidar sobre nenhuma perspectiva moral que justifique a duração correlativa dos dois sujeitos num plano indireto livre:

Que linguagem original usar, uma vez rechaçada a linguagem da imitação? (...) O cinema, inserido no processo cultural, deverá ser em última instância a linguagem de uma “civilização”. Mas qual civilização? Terra em transe, o Brasil é um país indianista / ufanista, romântico / abolicionista, simbólico / naturalista, realista / parnasiano, republicano / positivista, anarco / antropofágico, nacional / popular / reformista, concretista / subdesenvolvido, revolucionário / conformista, tropical / estruturalista etc etc. A informação das oscilações fecundas de nossa cultura de superestrutura (porque falamos de uma arte produzida por elites, muito diferente da “arte popular produzida pelo povo”), tampouco basta para saber quem somos. Quem somos? Qual cinema é o nosso?<sup>44</sup>

### **A moral de um novo Cristo.**

“Pier Paolo Pasolini, em 1964, filmou *O Evangelho segundo Mateus*. Versão moderna da vida de Cristo, análise histórica do fenômeno judaico e tentativa de nova moral revolucionária, o filme de Pasolini foi atacado por setores da crítica francesa.”<sup>45</sup> O comentário de Glauber ao filme parte de uma distribuição de pontos de vista e do plano dos conteúdos, segundo uma disposição temporal: *versão moderna* (presente), *análise histórica* (passado), *tentativa de uma nova moral* (porvir). O caráter de *tentativa* caracteriza *o novo*, como ponto de vista sobre um objeto possível. A análise histórica, ao contrário, pressupõe seu objeto como uma realidade independente de qualquer análise. A modernidade do filme, em primeiro lugar, se opõe aos clássicos de Hollywood: “não se interessa pela continuação, as técnicas de interpretação, o realismo dos cenários etc”. Em termos positivos, consiste na composição de duas perspectivas irreduzíveis, que desmontam a continuidade objetiva e a narrativa do plano de conteúdos: a análise histórica do fenômeno e a “mimese visiva”, entre a *tentativa do*

<sup>43</sup> *O século do cinema...*, op. cit., p. 174.

<sup>44</sup> *Revolução do cinema novo*, op. cit., p. 131.

<sup>45</sup> *O século do cinema*, op. cit., p. 188.

*autor e a perspectiva revolucionária* de seu personagem, *duende ou Cristo*. A análise toma distância dos fatos que narra, da própria letra do evangelho. Por exemplo, Pasolini filma a página do Texto fora da diegese dramática, *entre atos*, por assim dizer, como um objeto que não é interpretado por um personagem nem posto em perspectiva pelo narrador, procedimento característico que está associado com outros, como interpretação autoral *não dramatizada*. Por exemplo, se o Cristo cumpre ao pé da letra o evangelho, é como se não o concernesse em absoluto, pelo menos, segundo o *pathos* codificado pelo *Actor studio*.<sup>46</sup> A paixão é *desapaixonada*, se poderá dizer, correlativamente, o primeiro plano não codifica psicologicamente a expressão do personagem, com frequência o autor sói dessincronizar a faixa de som da imagem etc. Diz o ensaio:

Seu Cristo – que predica a intolerância antes do que a piedade, que predica a violência antes que a complacência, que se volta (*revolta*) contra o Pai quando, na Cruz, se vê desamparado – é o porta-voz de uma nova moral: a *moral da fome subdesenvolvida consciente*. O Cristo de Pasolini é um estigma contra a alienação: alienação é a piedade, a complacência, a hipocrisia, o tabu sexual, o servilismo, todos os comportamentos que caracterizam o *homem subdesenvolvido, ou melhor, ao homem colonizado*.<sup>47</sup>

A “tentativa de moral”, apesar disso, não se limita a inverter de fato a moral do homem colonizado. A “operação sagrada” depende da neutralização dramática dos pressupostos morais e estéticos da *mise-en-scène* do Texto. O mesmo *desamparo* de Cristo na cruz não muda de signo porque o autor expresse outra atitude, insubmissa, no lugar da resignação do gesto: o rosto neutralizado se converte em superfície refletiva das paixões complementares, desde o ponto de vista de seus possíveis intérpretes. É o contrário de um *suspense*, a câmera não manipula o espectador, o deixa livre de manipulação que venha a constituir a priori a condição moral do espectador cinematográfico: “o herói positivo, o esquematismo sociológico”. Nesse sentido, “é um estigma contra a alienação”, contra a imagem que tira proveito de “todos os comportamentos que caracterizam o homem colonizado”. Os ataques da crítica se explicam menos pela violência contra as matrizes narrativas do que pela dificuldade, da parte dos especialistas europeus, de assistir à imagem de um povo em formação e a

---

<sup>46</sup> Uma das características principais do cinema moderno, segundo Deleuze: “Precisamente porque o que sucede a eles não lhes pertence, não lhes concerne mais do que pela metade, eles sabem descolar do acontecimento a parte irredutível ao que acontece”, **La imagen-tiempo**. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 35.

<sup>47</sup> **O século do cinema**, op. cit.

*mise-en-scène* de novas forças que não estão encarnadas expressiva ou historicamente, – nem sequer por oposição entre classes, em tensão dramática resolutive:

Pasolini respondeu e deu a chave do problema: “a sordidez da crítica francesa recusa a admitir a existência de um subproletariado em evolução nos países subdesenvolvidos, recusa a compreender os valores dessas novas forças. A cultura francesa caiu num racionalismo que Sartre já denunciara como *aristocrático e decadente*.”<sup>48</sup>

O primeiro parágrafo do ensaio introduz como princípio da orientação genealógica do novo cinema a desarticulação das forças expressivas, a respeito do campo dramático da *tradicional convenção narrativa* preparada por Buñuel.<sup>49</sup> Esta disposição inorgânica das forças tem na violência dos enquadramentos narrativos não apenas uma condição estilística de partida, como também um suplemento de verdade:

O despertar do terceiro mundo faz do cinema a sua língua viva: as brutais consequências da fome mascaram as imagens desse cinema, queiram ou não os heraldos de um mundo digestivo e belo onde os homens são bonitos, fortes e invencíveis, onde as rosas divisam a terra e as frases de efeito procuram esconder o câncer que nasce nos lábios da *miss* ou a criminalidade que se desenha na cabeça do diretor.<sup>50</sup>

A “verdade” desta moral de “novas forças” está marcada no nível da expressão das imagens deste cinema como *um espírito que é maior que a sua vontade de autor*<sup>51</sup>. A violência contra a fotogenia industrial não se reduz a uma forma limitativa, que arrastaria a Buñuel, Pasolini e Rocha a reproduzir o mesmo gesto de negação contra Hollywood, em vez disso, é o filo genealógico que conduz positivamente o Cristo Anárquico ao Cristo Revolucionário:

O surrealismo de Buñuel é a pré-consciência do homem latino, é revolucionário na medida em que pela imaginação libera o que a razão proibiu. Esta *liberação*, contudo, não é uma fuga, mas sim uma arma que castiga, como o Cristo de Pasolini, os símbolos da sociedade capitalista subdesenvolvida.

O *momento Buñuel* é a pré-consciência da ideia. Isto não significa que a tomada de consciência encerre a tentativa. O prefixo “pre” não deve ser pensado em termos temporais, mas num sentido vagamente psicanalítico. Buñuel libera a imagem da

---

<sup>48</sup> Op. cit.

<sup>49</sup> “O sortilégio bloqueia as portas da igreja. Os padres paralisados, os fiéis misteriosamente detidos. O povo explode nas praças, a cavalaria dispara. Enquanto as massas lutam contra as forças fascistas, os signos soam. Um bando de carneiros, mansos e servis, marcha na direção dos templos. Esta, a sequência final de *O anjo exterminador*, que significa? Sugestão de que a igreja e o fascismo, principalmente nos países latinos, andam sempre de mãos dadas? Saída que se abre para quem joga cartas com o sexo (*Viridiana*), mostrando que a estrada mais consequente é a que leva às praças e não aos templos? O anarquismo do velho espanhol estaria em crise? O homem livre de sua alienação (carneiros), precisa disciplinar a liberdade e a violência para fins políticos?”, op. cit., p. 185.

<sup>50</sup> Op. cit.

<sup>51</sup> **Revolução do cinema novo**, p. 237.

repressão psicológica e moral do *racionalismo*, que expulsa fora de campo o “enquadramento irracional” de forças psíquicas. Esta liberação não é uma fuga pela imaginação, mas é sim violenta no nível dos símbolos que expressam, reforçam e talvez inventem *as identidades morais e estéticas do ocidente*. A demolição dos valores vigentes, primeiro mandamento da moral anárquica, não está orientada na direção a um futuro.<sup>52</sup> Um rasgo típico de Buñuel consiste na “repetição” do tempo, que arrasta a representação realista até o desmoronamento dos costumes e da própria forma narrativa, mediante uma desestabilização das forças expressivas que deslocam o gesto repetido, por exemplo, a saudação inicial em *O anjo exterminador* (1962) ou a repetição da última cena no banquete orgiástico de *Viridiana* (1961): “Buñuel, no absurdo quadro da realidade do Terceiro Mundo, é a *consciência possível (...)* *O surrealismo em sua obra é a linguagem por excelência da fome oprimida.*” O quadro da realidade absurda define a *composição sagrada* de Buñuel com “a linguagem do oprimido” no êxtase das forças: “o herói de Buñuel (...) é, em última redução, um fanático latino organicamente esfomeado: o comportamento de um esfomeado é tão absurdo que o seu registro real cria o neossurrealismo; a sua moral, enquanto subproletariado, é mais metafísica do que política.”<sup>53</sup> O “neossurrealismo” não é específico das elites culturais como na Europa, na realidade, ele define uma “mimese viva” provisória entre o mundo visto pelo cineasta e o mundo que seus personagens *deliram*. É, por isso, “a consciência possível”. Aquela que *pode* ter um tempo presente, como moral provisória: “frente à opressão, ao policialesco, ao obscurantismo e à hipocrisia institucionalizada, Buñuel representa a moral libertária, a abertura de caminho, o constante processo de rebeldia clarificadora”. O irracional entendido como “consciência possível” é uma força clarificadora da realidade, um suplemento de verdade, o que vincula Buñuel a Pasolini, através da crítica do método histórico introduzido pelo *Evangelho*:

Em sua última entrevista à imprensa, em março de 1965, Georg Lukács declarou que é necessário revisar a programática política em relação ao mundo subdesenvolvido. A alienação no mundo burguês, que alguns teóricos europeus – inclusive ele próprio – impuseram, não tem validade *em absoluto* para o homem subdesenvolvido. Neste homem, afirma por sua vez Pasolini, as forças do *irracional* geraram Cristo. Aqui, a Virgem Maria é o irracional, é

---

<sup>52</sup> “Frente a sua multidão de esfomeados (como o subproletariado que seguia a Cristo, colonizado pelo Império Romano), Buñuel preparou, na história do pensamento cinematográfico moderno, o caminho para o novo Cristo de Pasolini. Buñuel pode ser considerado como *anarquista de esquerda*, é o demolidor dos valores vigentes do mundo ocidental cristão (principalmente do submundo latino): não propõe uma nova ordem, mas não aceita a ordem vigente.” **O século do cinema**, op. cit.

<sup>53</sup> Op. cit., p. 189.

o suprarreal, é a imagem de um povo sofrido, cuja alienação provoca, num parto a fórceps, antes ou depois, o Cristo redentor.<sup>54</sup>

A tese que sustenta que a colocação da realidade na imagem surrealista falseia a imagem do mundo só é válida para o *velho continente*: “a crise da velha Europa Ocidental faz do cinema um espelho de sua alienação.” Mas, no “mundo subdesenvolvido”, o espelho inverte a sua direção e o seu sentido. Por um lado, é a “programática política” do realismo socialista que falseia “a linguagem por excelência” do povo, refletindo-se a si própria, segundo o seu próprio esquematismo (“o sujeito revolucionário europeu”), enquanto que o irracional da composição provoca, produz, pela violência surreal ou anárquica, antes ou depois, *o Redentor* ou uma nova subjetividade. A crítica do “racionalismo” antecipa o ponto central da discussão com a perspectiva do cinema europeu, que alcança a sua formulação mais consistente na *Estética do sonho* (1971):

A *razão* dominadora classifica o misticismo de irracionalista e o reprime a bala. Para ela, tudo o que é irracional deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como possessão do homem que lança a sua vida na imprevisibilidade da prática histórica, é a cabala do encontro com as forças irracionais das massas pobres.<sup>55</sup>

Encontramos neste fragmento alguns dos tópicos do que temos considerado. O “novo”, a “revolução”, é um estado de possessão, se orienta na direção de uma “ideia” que não tem outra consistência que a de um objeto de crença. Não prossegue na direção da história, nem segundo a ordem racional da consciência: é uma tentativa, lançada em direção à ideia que ela própria afirma. A tentativa não apenas caracteriza uma disposição espiritual, como também a conduz a sua maior altura: *da mística religiosa à mística política*. O “novo” implica uma relação problemática com a história, *se faz na imprevisibilidade*, de modo que a sua possibilidade de ser não está articulada com os antecedentes e consequentes da narrativa histórica: é uma cabala, um encontro possível com as forças irracionais. Por isso, não pode ser objetivada na análise histórica como uma “imagem do povo”.<sup>56</sup> A *Estética da fome* (1965), em seu momento, definia como a única contraparte moral da miséria o “raquitismo filosófico” da ideia que não pode compreender a sua própria realidade de maneira reflexiva, nem mesmo postulando uma tomada de consciência da fome a respeito de sua própria realidade: “nossa originalidade

---

<sup>54</sup> Op. cit.

<sup>55</sup> **Revolução do cinema novo**, op. cit. p. 250.

<sup>56</sup> Em caerta do mesmo ano, diz: “as velhas interpretações econômicas, sociológicas, antropológicas, pouco valem frente ao desafio tecnológico e místico que o país nos impõe.” **Cartas ao mundo**, op. cit., p. 411.



é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome que pode ser sentida não pode ser compreendida”. Este *raquitismo filosófico*, sem embargo, tem o seu momento positivo: “a fome não é somente uma realidade alarmante, mas sim o nervo positivo da América Latina”. O que pode ser sentido é uma possibilidade de expressão. A violência de Buñuel (que desconfigura as forças articuladas narrativamente), que intensifica Pasolini (neutralizando a codificação dramática do que pode ser sentido) e Rocha (sobre-expondo a película à luz mais além dos umbrais da fotogenia) desloca a continuidade orgânica de seu objeto, assim desativando os signos da pobreza que costuram o nervo expressivo à realidade: “nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas de um esforço titânico e autodevastador no sentido de superar a nossa impotência... aqui reside a trágica originalidade do *cinema novo*”.<sup>57</sup> A *Estética do sonho* (1971) diagrama a curva genealógica que conduz desde a neutralização dramática do “nervo expressivo” até a tentativa positiva de uma moral revolucionária, que supera a *impotência filosófica*, literalmente, como *outra cabeça*, que funciona diferente e a partir de outros recursos em relação à “consciência possível”:

De modo que este pobre se converte em um animal de duas cabeças. Uma é fatalista e submissa, a razão pelo que o explora como escravo. A outra é naturalmente mística. A revolução como possessão do homem que lança a sua vida rumo a uma ideia é o mais alto grau de misticismo.<sup>58</sup>

A *mise-en-scène* do pobre como um “animal de duas cabeças” (ou de duas morais) condiciona a “mimese visiva” do cinema da América Latina, já que desmonta a operação sagrada em duas perspectivas distintas sobre o seu objeto, composto inorganicamente pela operação do Patriarca espanhol e pela tentativa do Apóstolo Profano. A segunda operação somente é possível por meio e *junto* da primeira, que constitui as condições de uma nova sensibilidade, porque amplia os efeitos sensoriais do cinema, mais além do enquadramento que naturaliza a sensibilidade do colonizador, como um marco compreensivo do que pode ser sentido no terceiro mundo: “a arte revolucionária deve ser magia capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não suporte mais viver nesta realidade absurda.”<sup>59</sup> A violência irracional, neossurrealista, do Cristo anarquista, deste modo, torna possível uma tentativa revolucionária como a de Pasolini: “O Cristo de Pasolini é o porta-voz de uma nova moral, que é *a moral do homem subdesenvolvido consciente*”, porque esta nova moralidade não pode ser produzida por meio da consciência (fatalista e submissa) do subdesenvolvido:

---

<sup>57</sup> **Revolução do cinema novo**, op. cit., p. 65.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 251.

“passaram mil anos antes que o povo possa ouvir algum discurso”, disse Paulo Martins no carnaval político *Terra em transe* (1966). Mas nos países subdesenvolvidos, “afirma Pasolini”, o Novo Cristo é criado, *antes ou depois*, em um parto a fórceps, por uma “cabeça mística”. A operação mística é lançada em altura mediante uma ruptura da continuidade dramática ou “horizontal”, no sentido de Eisenstein. Mas o sonho, desde a sua altura, não se pode limitar a elaborar reflexamente as penúrias da vigília, como ensina Buñuel em *Os esquecidos* (1950), quando os seus miseráveis sonham de noite a carne que não comem de dia e o incesto que não se atrevem sequer a desejar. A moral anarquista decodifica a cabeça “fatalista e submissa” do pobre que pensa a pobreza abaixo do que pode sentir. A moral revolucionária elabora o plano de conteúdos da “cabeça mística”, que sustenta a consciência estilística do autor (“porta-voz”) sem encarná-la dramaticamente nos personagens, a não ser pelo buraco expressivo que não traduz nenhuma afeição programática ou psicologicamente justificada (como as risadas dos pobres típicas de seus filmes, nunca motivadas psicológica ou dramaticamente: de que riem os esquecidos de Pasolini?). Os dois filmes de Rocha contemporâneos à *Estética do sonho* são exemplares: *Cabeças cortadas* (1970) desmembra a violência absurda da realidade (que filma exteriores) do plano discursivo delirante (que filma interiores), como uma cabeça é separada do corpo, vista por dentro, enclausurada numa interioridade sem nervo, como um fluxo ideativo separado do espaço puramente intensivo das forças disponíveis. *O leão de sete cabeças* (1971) introduz uma nova disposição que transborda da tentativa pasoliniana, mediante um princípio de metamorfose que põe em “transe” o porta-voz das tentativas. Por isso, cada palavra do título se diz num idioma europeu distinto, lido por uma cabeça distinta de um Novo Evangelho:

É toda uma reversão da fé cristã que Glauber levará a sua culminação num filme como *A idade da terra*, com a multiplicação de Cristo, liberado do cristianismo (o Cristo índio, o Cristo negro, o Cristo militar e o guerrilheiro), um Cristo investido de forças desestabilizadoras.<sup>60</sup>

## O Cristo Édipo

A década de 70 contrasta de maneira irreversível as condições de produção dos italianos frente à diáspora de cineastas subdesenvolvidos do porvir. Rocha cada vez

---

<sup>60</sup> *Cartas ao mundo*, p. 31.

escreve mais e filma menos.<sup>61</sup> O ano de 1969 marcou o ápice de seu reconhecimento internacional. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) obteve o prêmio de melhor direção no festival de Cannes. Glauber ironiza. Tive que fazer um *western* de estruturas paralelas para ser distinguido na Europa enquanto um autor. O Maio Francês tinha feito de *Terra em transe* uma espécie de ícone audiovisual, completando *La chinoise* (Godard, 1967). Depois de *Cabeças cortadas* (1970) e *O leão de sete cabeças* (1971), apesar disso, Glaub não consegue financiar nenhum outro projeto até 1975, quando realiza *Claro*, em Roma, praticamente sem outros recursos além de uma câmera na mão e o amor de Juliet Berto, que ele *rouba* da *nouvelle vague*, – como Rossellini havia feito com a *star* Ingrid Bergman. É uma mimese visiva delirante e amorosa, sem fio condutor técnico nem literário, a intervir performativamente na arquitetura política do velho mundo. A revista *Nouvel Observateur* critica o filme desapiedadamente. Existem duas cartas do mesmo ano que vinculam o “ataque” da imprensa com Pasolini. A primeira é remetida a seu crítico. Aqui o signo “Pasolini” é positivo:

Como pode você, tendo eu sido liberado, falar em narcisismo confuso e, sobretudo, insuportável. Siclier, *Le Monde*, também: “...o desprezo do autor pela língua burguesa, filho de Marx e Maldoror etc... insuportável”. Para você eu não sou um filme perpetrado em Roma, para Siclier um imprecador – como Pasolini e os *condenados da terra*.<sup>62</sup>

A identidade tribal subsiste contra a crítica dos franceses. Pasolini está do mesmo lado de Frantz Fanon. Mas a tribo terceiromundista avança sobre o centro. O centro reage:

A periferia avança para o centro e Godard político (Sadoul) é um filho do *cinema novo*? Você entende italiano? Inglês? Não entendeu *Cabeças cortadas* quando Franco ainda estava vivo. Frantz Fanon, tem aqui a estética colonialista: Rocha para a crítica deve se manter confinado na tribo terceiromundista. Não aqui. E por que proibir o filme? Você defende os interesses de quem? Meu filme será lançado, se chama *Claro* (Luz...) que desnaturaliza a mitologia... É preciso rever esse filme insuportável legendado para não cometer o crime da censura em nome do revisionismo acadêmico anticomunista profissional... Em *Claro* têm católicos e comunistas em Roma. Tropicalismo mais neorealismo mais *nouvelle vague* = *Claro*. O *cinema novo*, segundo ato, a periferia avança ao centro.

O centro é definido em termos geopolíticos e genealógicos. O *cinema novo* chega a Roma, onde tem um fio político com Godard e a protagonista de *2 ou 3 choses que jê sais d'elle* (1967). A periferia transborda em resistência cultural à crítica europeia, amarra as suas línguas, pensa mais rápido, opera mimeticamente através de

---

<sup>61</sup> “A Itália é a maior indústria cinematográfica da Europa e concorrente de Hollywood porque dispõe dos melhores cineastas do mundo”, **O século do cinema**, p. 242.

<sup>62</sup> **Cartas ao mundo**, op.cit. p. 546.

suas atrizes (Juliet Berto) e faz falar as suas *novas cabeças* (Carmelo Bene). *Clarifica* os monumentos da mitologia política europeia, católica e burguesa, camada por camada, operação complementar a que realiza *Idade da Terra* (1981) sobre a América Latina. Isto define o segundo ato do “cinema novo” e é a razão do “profundo reacionarismo” da crítica.<sup>63</sup>

Pensemos na segunda carta, remetida a um colega brasileiro. Aqui o signo Pasolini é negativo:

O último filme de PASO é o processo sobre um intelectual burguês revolucionário que passou a sua vida explorando o cu do subproletariado e acabou vítima de sua própria culpa, um carneiro morto. A crítica francesa recebeu mal *Claro* no festival de Paris: disseram que o meu “desprezo pela linguagem burguesa me conduzia para além do suportável”... e ainda me chamaram, de sacanagem, de filho de Marx com Lautréamont (...) PS = continuo pobre! 1975, novembro.<sup>64</sup>

A pobreza é uma prova de honestidade socrática aplicada sobre a morte de Pasolini. Rocha vincula o crime do italiano com a consumação de um último filme, o *momento mais real* de sua obra, o nervo expressivo de Pasolini: “inclusive se foi um atentado fascista, eles aproveitaram a cenografia pasoliniana para matá-lo segundo os seus próprios ritos.” De maneira correlativa, o último filme de Pasolini, *Saló ou os 120 dias de Sodoma* (1975), produz um tipo de efeito crítico retrospectivo que despe a “tentativa” de seu autor: Cristo se compõe com Édipo. O nome de Pasolini se decompõe no nome do filme e do *pathos* que investe o seu *amor cristão*: “Paso Sado Maso Salo”.<sup>65</sup> Antes da estreia de *Saló*, entre 74 e 75, Glauber periodiza a filmografia de Pasolini, numa rápida anotação de seus títulos, ordenados por data e acompanhados de uma ou duas palavras (“*Accattone* é o último grito do neorrealismo”), que chega até *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). A descrição muda de tom drasticamente: “ritual estetizado pela frustração sexual”. A outra diferença notável está na extensão do comentário. Rocha reconstrói a *contrapelo* a periodização da virada moral em Pasolini: “Neste filme, o Pasolini revolucionário do cinema se converte em costureiro da montagem,

---

<sup>63</sup> “Os críticos de Paris que proclamaram Rocha gênio irão massacrá-lo. Muito típico de profundo reacionarismo. Siclier denunciou *Imprecación* e você *Perpetración*. Filme perpetrado em Roma? Perpetrado? Juiz, polícia, tira, moralista etc. Não dependo mais de seu diário para assegurar o sucesso de meus filmes. *Claro* é o meu primeiro filme. O primeiro filme da *nouvelle vague*... você não sabe de nada... o cinema novo saiu do subsolo... bem... falaremos amanhã. op. cit.

<sup>64</sup> Op. cit. p. 539.

<sup>65</sup> Assim intitulava-se um texto que não chega a publicar em vida, nem está fechado: “entre a cidade e o campo, o Édipo cristão... professor, escritor, kyneazta, um intelectual *profyzyonale*, mas o escândalo não é ‘a arte de Pazolyny’, o bonito é a imoralidade da *vyrtude kriztyana* pela sexualidade absoluta, o sofrimento e o prazer, a extasorgiástya (cruz do Pai), falo sagrado de um pai que mata... o encurramento, (inkukazione) de Kryzto por Deus, de Édipo por Layo, de Pier Paolo por alguns *ragazzi di vita*... Krystedipo deve ser punido”, **O Século do cinema**, op. cit. p. 323.

maquiador de heróis decadentes, fotógrafo de turismo, um sonoplasta raso e poeta católico e de tendência espanholizante.”<sup>66</sup>

O mínimo que se pode dizer é que Pasolini largou a cruz de *Nosso Senhor Buñuel*, abandonando o caminho do *amadorismo* latino, nos dois sentidos da palavra: *profissionalização da colocação em cena e perversão do amor*, perpassado por forças sexuais frustradas, dissimuladas pelo enquadramento vazio e pela costura do *raccord* narrativo. Esta operação de “a arte de Pazolynty” se projeta através da visada dos personagens, como um espelho invertido de sua própria alienação: “é a exposição de fantasmas cristãos que desfilam no terceiro mundo com o encanto da flexibilidade sexual dos primitivos.” A sensibilidade ampliada da sexualidade primitiva reflete os fantasmas morais do catolicismo e, vice-versa, a barbárie moral dos personagens exprime o erotismo frustrado do autor. A perversão de Pasolini se condensa num ritual de primeiros planos expressivo-expressionistas: “Pasolini coloniza o sexo do pobre, o subproletariado é uma máquina indefesa frente a sua morbidez”. Deleuze define o “primeiro plano” como um procedimento de *rostificação* de qualquer superfície refletora: “o relógio me olha”, diz. Nisto, segue-o Eisenstein, que pensava o *close-up* de Griffith como a expressão da moral puritana que *anima* os detalhes das coisas inertes, a partir de Dickens: “foi num guisado que tudo começou”.<sup>67</sup> Rocha é eisensteiniano quando escreve “Pazolynty”, “Kryztedipo”, “Eztetyka”, com as letras do alfabeto da teoria do cinema, e também quando define o *enquadramento obsessivo* de Pasolini, codificado pelo primeiro plano de Griffith, como uma substituição em bloco da visada primitiva sobre a sexualidade, por sua própria fixação visiva no sexo dos primitivos: subjetivação fetichista do sexo dos personagens e sexualização simultânea do olho da câmara (“o sexo me olha”). A adaptação de *As mil e uma noites* conclui, perverte a literatura árabe por meio de um ritual codificado narrativa e dramaticamente para inverter a disposição das forças expressivas do povo:

A literatura árabe nasce do povo e estruturou uma sociedade capaz de resistir ao cristianismo imperialista. A magina nasce da fome, mas Pasolini se diverte com peripécias sádicas... Pier Paolo vende poesia erótica popular. Pasolini anuncia São Paulo.<sup>68</sup>

Este comércio sádico da imagem do povo é a expressão estética da moral de São Paulo, o Cristo imperialista, ponto de inflexão do cristianismo em Pasolini, que nasce

<sup>66</sup> **O século do cinema**, op. cit., p. 282.

<sup>67</sup> A referência a *El Grillo del hogar* está em EISENSTEIN, Sergei. “Dickens, Griffith e o filme de hoje”, **Teoria e técnica cinematográficas**. Madrid: Rialp, 2002.

<sup>68</sup> **O Século do cinema**, op. cit., p. 282.

certa vez da piedade de Rossellini, o Cristo Neorrealista que morre financiado pela Democracia Cristã e volta a nascer da Cruz de Buñuel, o Cristo do Terceiro Mundo traído pelo Cristo Romano e que, em última instância, morrerá no espelho de Édipo, como uma configuração ritual da frustração sexual mais inveterada do ocidente. Esta conclusão se atinge nos textos posteriores a *Saló*. Mas como *Saló, Il fiore...* opera na periodização de Glauber uma espécie de efeito clarificador retrospectivo: “O Evangelho é a integração do artista ao Vaticano Comunista”. Pasolini ocupa o centro da moral do velho mundo desde 1964. Mas *Il fiore...* é todavia uma última tentativa de mascarar, sob um véu esteticista, a virada do poeta da revolução em direção à “*inkukazione*” edípica, que articula sobre o plano da produção a frustração das forças anticapitalistas que se dispõem industrialmente.<sup>69</sup> Os efeitos ou pelo menos os ecos da industrialização do cinema na Itália justificam histórica e geracionalmente a perversão pasoliniana:

Pasolini foi aquele que chamou o produto do milagre do Plano Marshal, na Itália. Depois da geração de fome – os neorrealistas – o cinema italiano se converteu numa indústria. O momento de Pasolini representa a passagem da fome à gula e penso que o escândalo Pasolini era um “*mais-valor*”, um luxo para essa Itália que queria ser desenvolvida desde o ponto de vista industrial e moderno, desde o ponto de vista ideológico, mas que em realidade era uma Itália desagregada, arcaica, selvagem, bárbara, anárquica. Contudo, a selvageria, a barbárie, a anarquia pasoliniana eram dominadas pela disciplina marxista, pelo misticismo católico, tornando-se uma barbárie maquiada.<sup>70</sup>

Da *fome à gula*, a geração do luxo, financiada por Hollywood, exprime o desvio ou a perversão das forças que conduzem da *fome* ao *sonho* dos latinos. Pasolini mata o seu pai histórico (Rossellini) e o seu pai genealógico (Buñuel), assim como Bertolucci é “o assassino cinematográfico de Pasolini”. Mas, diferentemente de Bertolucci, que assume sem resistências o imperativo do *raccord* narrativo (levando ao extremo a unidade temporal de seus longa-metragens), o assassinato ritual antes de *Saló* conserva em Pasolini, sob um verniz estetizante, um *mais-valor* irredutível à estética do classicismo, o que equivale a dizer que Pasolini não consegue produzir um só *plano objetivo* que estabeleça um corte preciso com a subjetividade de seus personagens. Todos os seus planos são expressivo-expressionistas:

Não era uma prática sexual, mas sim uma religião, uma ideologia, um mecanismo de fetiche, um misticismo. É o que se vê em seus filmes, essa dialética entre Cristo e Édipo, o Cristo-Édipo. Isto podemos ver bem no *Evangelho segundo São Mateus*, no momento da morte, Cristo diz: “Pai, por

---

<sup>69</sup> “Ele rechaçava a sociedade capitalista, mas a aceitava no sentido em que se converteu num profissional da indústria editorial e cinematográfica. Ele passou do estatuto de cineasta marginal (realizando filmes que não davam dinheiro) a cineasta que fazia filmes abertamente comerciais, como a Trilogia”, op. cit., p. 283.

<sup>70</sup> Op. cit. p. 282.

que me abandonaste? que é o momento mais forte do filme, ele é crucificado no falo do pai (inexistente) e a mãe que esconde sempre a condição de mulher (as mulheres estéreis ou histéricas, ou as mães possessivas que não cedem o lugar à mulher). Esta fusão Cristo-Édipo o leva ao desespero, à derrisão, à infelicidade permanente.<sup>71</sup>

O efeito retrospectivo provocado por *Il fiore* e por *Saló* está muito bem detalhado em “O Cristo-Édipo”. A neutralização dramática do plano dos conteúdos é tomada a partir de agora como signo geral da “perversão” maquiada, um rodeio perverso de ponto de vista, que nada tem que ver com a disposição revolucionária das forças:

Ele fala sempre de sexo, mas não nos excitamos com os seus filmes. Os personagens são frios, teóricos, a violência é programada, o sexo é sempre “dobrado” pelo cérebro (é por isso que seus filmes são sempre dobrados), e ele vai sempre na direção da tragédia, do sacrifício, da autopunição edipiana e cristã.<sup>72</sup>

A violência está controlada. O “mais-valor” não libera o nervo expressivo da cabeça que pensa o enquadramento erótico das forças. Em consequência, a *outra cabeça* de Pasolini, seu misticismo, não se logra constituir numa verdadeira expressão poética, mas sim num intervalo fantasmático que dobra ou substitui *em bloco* o sexo pelo cérebro. Por isso, o público não se excita com as suas imagens. A dobra de imagem e a faixa de som são outras formas de maquiagem fetichista, igual a seus primeiros planos etc. O “buraco” dramático que o “sonoplasta” deixa livre para escamotear a sua câmara-edipiana, debaixo da pele de um Cristo revolucionário *que tem de ser punido*: “o que me choca em seu cinema é a ausência de poder, nunca é convincente, os seus personagens são fracos, e penso que é por isso que ele não sincroniza os diálogos.”<sup>73</sup> *Ausência de poder / ausência de excitação*; o “mais-valor” da defasagem estetizante é todo o contrário de uma violência expressiva que seja capaz de desencadear as “novas forças” do subproletariado:

Penso que o sadismo, que se converteu em um mito na cultura contemporânea, sobretudo para a geração de Pasolini, é o renascimento do espírito fascista nessa geração e é também um mais-valor sofisticado das sociedades que não têm verdadeiramente problemas de sofrimento. Sade em sua época, Sade na Bastilha é uma coisa, mas o neosadismo como fetiche, como mito é o delírio da fascinação fascistizante.<sup>74</sup>

O precursor latino era, na realidade, um efeito perverso da sua época. Não projeta uma esperança revolucionária, mas sim o renascimento do espírito fascista, que

---

<sup>71</sup> Op. cit. p. 284.

<sup>72</sup> Op. cit. p. 284.

<sup>73</sup> Op. cit. p. 283.

<sup>74</sup> Op. cit. p. 285.

está perfeitamente plasmado em *Salò*: “Pasolini, em *Salò*, aceita a sua verdadeira personalidade.” Até então, Pasolini tinha adulterado a visada do subproletariado por meio de sua própria visão edipiana de Cristo:

Em meu último filme, *A Idade da Terra* (1978-80), falo de Pasolini, digo que desejava fazer um filme sobre o Cristo do Terceiro Mundo no momento da morte de Pasolini. Pensei nisso porque queria fazer a verdadeira versão de um Cristo. Terceiromundista que não teria nada que ver com o Cristo pasoliniano. Pasolini procurava no terceiro mundo um alívio para a sua perversão. Para mim, o conceito de subversão é muito diferente do conceito de perversão, porque a perversão culturalmente constituída pelos intelectuais sadianos não é a minha. Para mim, a subversão é verdadeiramente inverter essa perversão por um fluxo amoroso que não exclua a homossexualidade.

O *fluxo amoroso* do cinema revolucionário foi uma maquiagem do erotismo visivo de seu autor. Mas Glauber não postula uma espécie de ascetismo moral, como um kantismo sem a sua dobra sádica. Sobre a perversão europeia, se limita a dizer: “esta não é a minha”. Numa carta de 1973, identifica a sua no nome de seu personagem:

Sou um sádico de massas. O ritual do sangue me fascina... começo a entender a significação do sadomasoquismo e a infinita ternura que existe no crime. Eu sentia um verdadeiro prazer filmando Antonio das Mortes mascarando beatos, projetava em meu inconsciente fascista em cima de miseráveis.<sup>75</sup>

Glauber não somente é o único cineasta latino que colocou em cena o genocídio latino-americano ao mesmo tempo em que ocorria, – e inclusive antes, quando somente poderia ser exprimido por uma sensibilidade descarnada, sem figuras morais ou políticas, quer dizer, sem justificações ou ilusões “liberacionistas”, – como também elaborou positivamente nos transe de seus filmes das décadas de 1960 e 1970 as forças fascistas da sensibilidade política de sua época, tocando o nervo expressivo mais profundo de seus filmes: “este zero ideológico nos deixa limpos.”<sup>76</sup> De maneira geral, a expressão “o ritual de sangue me fascina” é a mais sincera expressão do amante do cinema. O ritual erótico de Pasolini é um duplo complementar para o mesmo princípio (“o ritual sexual me fascina”). Portanto, é um momento interno da reflexão do “amateur”. Por outro lado, em 1973, o italiano reconhece antecipadamente a justeza da crítica de Rocha:

Para um diretor como eu, que tivesse intuído que a cultura (em que se havia formado) estava acabada, que já não representava nada, senão precisamente (talvez) a realidade física, era consequência natural que a realidade física se identificasse com a realidade física do mundo popular. O signo da realidade corpórea é, com efeito, o corpo nu: é, de modo todavia mais sintético, o sexo... se quiser continuar com filmes como *O Decamerão* eu já não poderia fazê-los, porque já não encontraria na Itália – especialmente entre os jovens – a realidade física (cujo estandarte é o sexo em sua glória) que é o conteúdo

<sup>75</sup> *Cartas ao mundo*, op. cit., p. 29 e s.

<sup>76</sup> Op. cit. p. 57.



desses filmes (...) *me arrependo* da influência liberalizadora que meus filmes eventualmente podem haver tido nos costumes sexuais da sociedade italiana. Contribuiu, na prática, a uma falsa liberalização, na realidade, querida pelo novo poder reformador permissivo, que é o poder mais fascista que a história recorda.<sup>77</sup>

A composição da cultura moribunda com o corpo desnudo do povo caracteriza a operação sagrada de Pasolini, segundo a sua própria reflexão. É um composto do velho, enquanto sujeito da expressão, e do novo, como personagem que dispõe *num fluxo de amor* as novas forças do proletariado, desaparecida com a modernização na Itália, – o que implica para o próprio Pasolini a impossibilidade de prosseguir na mesma operação: “Tetis, me arrependo”, diz: a “operação sagrada” contribuiu com a liberalização querida pelo poder mais fascista da história. Rocha leva essa conclusão ao limite:

O problema não é a homossexualidade ou a heterossexualidade, é a fascinação pela herança fascista, os grandes balés contorcionistas de um homem vindo do campo, de uma civilização arcaica, e que utiliza várias linguagens (a literatura, o cinema) para sublimar, disfarçar enfim, ou com Salò, alcançar a sua verdadeira personalidade que não era nem Cristo nem Édipo, senão algo muito misterioso, o prazer fascista.<sup>78</sup>

O neossadismo de Pasolini elabora de maneira fetichista a fascinação fascista pelas grandes colocações em cena da estética das massas comum à Hollywood, Mosfilm e a Goebbells e Leni Riefenstahl: o povo deve morrer. O problema não é Pasolini. Pasolini é uma configuração possível do nervo positivo do Terceiro Mundo. A subversão moral contém a perversão fascista germinalmente, erotismo e sangue, mas um fluxo amoroso precisa articular-se com as imagens do povo, libertar as forças da claudicação sádica do *pathos* do autor:

*A Idade da Terra...* investe o mito cristão, mas não o mito do Cristo Católico, europeizado ou civilizado, investe uma espécie de cristandade descristificada. Meu Cristo não morre, não é Crucificado. Encontro inclusive que, em meu último filme, não há sofrimento como nos outros.<sup>79</sup>

Pasolini vira na direção contrária e, com *Salò*, alcança *o momento mais real* de seu estilo, seu *verdadeiro personagem*, uma vez que o ponto de vista já não se mimetiza com a maquiagem dos oprimidos, senão que *substitui em bloco* a perspectiva dos torturadores por *sua própria visão autopunitiva* num espaço de clausura:

*Salò* é o filme de Pasolini que prefiro, porque penso que é o melhor desde o ponto de vista da forma: está bem enquadrado, bem montado, bem representado, o filme se converte num corpo convincente, com uma violência existencial, e não com a violência teórica de seus outros filmes. Porque em *Salò* diz a verdade ao afirmar: “aqui está, sou pervertido, a perversão é o meu

<sup>77</sup> PASOLINI, Pier Paolo. “Tetis” in Vittorio Boarini (ed.). **Erotismo e destruição**. Madrid: Fundamentos, 1998. p. 99 e ss.

<sup>78</sup> **O século do cinema**, op. cit., p. 286.

<sup>79</sup> **Cartas ao mundo**, op. cit., p. 65.

personagem, meu herói ama aos carrascos como eu amo o meu assassino”, e depois de seu filme ele morreu numa aventura de exploração do sexo proletário.<sup>80</sup>

A perversão como personagem composto dos dois sujeitos do filme é a primeira “mimese visiva” justificada por seu autor, uma sorte de parúsia final que alcança o momento mais real de uma época: “ele assume a tragédia, punido pelas falsas máscaras de Édipo e de Cristo... nisso está o fundo do mistério, não somente de Pasolini como também do Pasolini em que se converteu, e por causa disso, é um mito contemporâneo.” O epitáfio é duplo e recíproco. Assim como o Cristo de Rocha é elaborado *com e contra* a versão de Pasolini, por um efeito de simetria selvagem do ritual de snague e do ritual erótico, pode dizer-se também que a morte de Rocha coloca em cena o seu próprio rito sádico como um duplo recíproco ao assassinato ritual do italiano. Pouco antes de voltar ao Brasil, Glauber consagra ao General Golbery do Couto e Silva, “gênio da raça” e aos militares “legítimos representantes do povo”: “serei Sócrates, bebendo a cicuta na polis? Não, eu quero estar no banquete democrático da república”, diz premonitoriamente. Em meio desta última *mise-em-scène*, morre subitamente de uma infecção generalizada. Linchamento e funeral, recepção e despedida, põem em transe a liturgia de seu último filme. Antes de partir, se despede de Pasolini nos *Cahiers*:

*Já ninguém falava dele*, salvo para dizer que tinha ficado louco ou que tinha comprometido com o regime militar brasileiro. Tinha vindo à França mostrar, quase às escondidas, o seu último filme, em que havia investido muito tempo, dinheiro e trabalho, e tinha deixado os que o tinham visto em Veneza, no mínimo, perplexos. Chamava-se *A idade da Terra* e não se parecia com nada conhecido: era um filme torrencial e alucinado, um *ovni* fílmico, nem mais nem menos... Falava muito, sem dúvida delirava: nada do que dizia era insignificante. Nos *Cahiers* perguntamos a ele se aceitava escrever algo sobre Pasolini... Encerrou-se no escritório e, sem necessidade de que lhe fizessemos perguntas, falou sozinho durante horas ante um pequeno gravador. Incomodados, escutávamos a sua voz veemente, o encanto de seu francês com sotaque brasileiro, o ajuste de contas colérico e afetuoso com Pier Paolo Pasolini, as reprovações *post mortem*. Era já um diálogo de mortos.<sup>81</sup>

**Nicolás Fernández Muriano** é professor de filosofia na Universidade de Buenos Aires, coeditor da revista *Fármacos*, é autor de *A Bíblia Gaucha*.

*Tradutor*: Bruno Cava.

---

<sup>80</sup> **O Século do cinema**, op. cit., p. 284.

<sup>81</sup> DANNEY, Serge, op. cit., p. 99 e s.