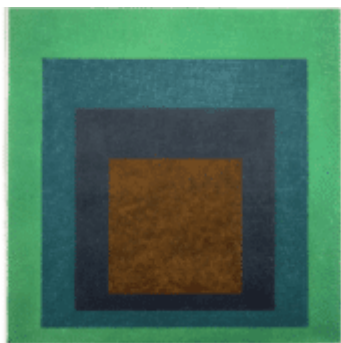


Que imagens são estas?



Por **AIRTON PASCHOA***

Considerações sobre “Apontamentos para uma Oréstia africana”, de Pasolini

O filme

Dado seu quase desconhecimento no Brasil (Fabris, 1998),^[1] tentemos uma descrição, — imperfeita, certamente, das seqüências dos *Appunti per un’Orestide africana*, de 1970, com a narração de Pasolini destacada:

1.^a) créditos sobre o livro e o mapa da África, lado a lado; apresentação de si (Pasolini se vendo e se filmando através da vitrina de uma loja), do filme (“nem documentário, nem filme, anotações para uma Oréstia africana”) e do lugar da África, uma “nação africana socialista de tendência filochinesa”/ cenas de uma cidade africana, provavelmente Kampala, capital de Uganda, lojas de eletrodomésticos, camelô vendendo livros, fotos, pôsteres de Mao-Tse-Tung;

2.^a) apresentação da trama da Oréstia de Ésquilo (Agamêmnon, Coéforas e Eumênides): “Estamos em Argos, cujo rei é Agamêmnon e que está para regressar de Troia, lugar onde combatera. Sua esposa Clitemnestra o espera, mas está enamorada de outro homem, Egisto. Espera-o então com a intenção de eliminá-lo, de matá-lo. Agamêmnon regressa à cidade com seu exército, cansado, extenuado, destruído, e Clitemnestra com um ardil o mata. Inutilmente Cassandra, a escrava que Agamêmnon trouxera consigo de Troia, profetiza o atroz homicídio. Agamêmnon e Clitemnestra têm dois filhos, Orestes e Electra. Electra presencia o crime, enquanto Orestes está longe da pátria. Mas, quando se torna jovem, aos 20 anos, retorna a Argos, encontra sua irmã Electra no túmulo de seu pai Agamêmnon e juntos decidem vingar sua morte. Orestes se apresenta disfarçado de mendigo na corte de Argos e com um ardil mata ferozmente a sua mãe, Clitemnestra. Tão logo mata sua mãe, se apresentam diante dele as Fúrias, as Erínias, as deusas do terror atávico, ancestral. Orestes foge, mas o protege o deus Apolo. O deus Apolo o aconselha a procurar a deusa Atena, deusa da democracia e da razão, isto é, da nova cidade de Atenas. A deusa Atenas decide ajudar a Orestes, mas não o ajudar, digamos assim, do alto, como deusa. Quer ajudá-lo fazendo-o julgar-se pelos outros homens. Institui assim o primeiro tribunal humano. Este tribunal humano da democracia e da razão absolve Orestes. [entrada do auditório de estudantes africanos na Universidade de Roma] As Fúrias [nome romano das Erínias gregas] são transformadas, pela deusa Atena, de deusas do terror ancestral em deusas, digamos assim, dos sonhos, do irracional, que permanecem junto da democracia racional do novo estado” — enredo narrado em meio a cenas da população mudas, homens, mulheres, crianças, pessoas se expondo, sorrindo, outras fugindo da câmera, envergonhadas;

3.^a) barco ancorado, pescadores, policiais, gente tomando café, ou dormindo/ início do free jazz, com o sax lancinante de Gato Barbieri;

4.^a) busca das personagens, viajando por Uganda e pela Tanzânia — Agamêmnon, Pílates, Clitemnestra, Orestes, Electra (“tão difícil de achar entre as risonhas moças africanas”;

5.^a) às margens do lago Vitória, busca do coro, cuja importância é enorme, insiste a voz do narrador, num filme que se quer “essencialmente popular”, um coro portanto formado pelo povo em “situações reais e cotidianas”)/ entra música de coro, espécie de marcha sacralizadora/ cabana pobre, objetos esparsos, caneca, enxada, mãe com criança às costas/ travessia do lago Vitória, balsa cheia de camponeses e operários, rumo ao centro da África/ chegada a Kasulu, povoado

primitivo, em busca do ambiente, que deve ser tão real e verdadeiro quanto os personagens/ mercado de Kasulu/ chegada a Kigoma, o centro da África/ mercado de Kigoma, o narrador reiterando o “caráter profundamente popular” que deve ter o filme, donde o papel de protagonista do coro em sua faina diária, como esta mulher que tira água do poço, este menininho brincando/ cenas coletivas do coro popular, falando de política e dos poderosos, frentistas, alfaiates, barbeiros, pessoas tão reais, tão metidas em suas tarefas do dia a dia, que trazem em si um “momento místico e sagrado”/ leitura de passagem da *Oréstia*;

6.^a) parte moderna da África: saída de uma fábrica, perto de Dar Es Salaam, como qualquer outra fábrica do mundo, com suas moças modestas e suas moças avançadas, sem preconceito, como esta, e a escola de Livingstone, e sua pedagogia moderna, estudantes estudando e trabalhando, e o narrador discorrendo sobre a humildade e docilidade dos estudantes africanos;

7.^a) auditório dos estudantes africanos na Universidade de Roma e Pasolini expando suas “notas de viagem” para uma *Oréstia africana*/ Pasolini discute com eles a analogia histórica que julga reconhecer entre a antiga civilização grega e a atual civilização tribal africana, e levanta duas questões: a) em que época adaptar a tragédia (hoje, 70? ou nos anos 60, período da independência de muitos países africanos?) e b) em que região da África/ “a descoberta da democracia pela África lembra a instituição da democracia na Grécia, metaforizada na transformação das Erínias ou Fúrias, deusas do irracional, em Eumênides, deusas da razão”;

8.^a) as árvores, por seu aspecto inumano, bem poderiam representar as Fúrias, “o momento animal do homem”, à semelhança da própria natureza africana, grandiosa, solitária, aterradora/ leoa ferida, como Fúria perdida em sua dor/ fim da música coral e início do jazz;

9.^a) hora de começar o relato/ o vigia que dá o sinal, por meio de fogos, da chegada de Agamêmnon/ leitura de passagem da *Oréstia*;

10.^a) cenas documentais da guerra de Biafra, filmadas por outrem, poderiam ser flashback da guerra de Troia/ “nada está mais distante destas imagens que a ideia que comumente fazemos da classicidade grega; todavia, a dor, a morte, o luto, a tragédia, são elementos eternos e absolutos que podem unir perfeitamente estas imagens às imagens fantásticas da antiga tragédia grega”;

11.^a) estúdio musical clandestino de uma cidade do Ocidente/ ideia repentina (como improviso de jazz), primeira cena de um novo projeto, recitar ou cantar a *Oréstia* em estilo jazzístico, mais particularmente a profecia de Cassandra, convocando com isso os cantores-atores americanos pra representar os 20 milhões de proletários negros da América, também africanos;

12.^a) dueto entre Cassandra (Yvonne Murray), com sua visão da morte de Agamêmnon, e o corifeu (Archie Savage), no embalo do *free jazz* de Gato Barbieri;

13.^a) execução de um inimigo (cena documental, crua e cruel) como realização da profecia de Cassandra;

14.^a) túmulo ao lado de cabana/ representação, a pedido de Pasolini, por parte de pai e filha, moradores da cabana, de ritual fúnebre, a figurar as libações de Electra ao pé do túmulo de Agamêmnon/ leitura de passagem da *Oréstia*;

15.^a) o filme “real”: a) “cena real da película”, Orestes no túmulo do pai/ leitura de passagem da *Oréstia*; b) árvores balançando freneticamente ao vento e ao sax gritado de Gato Barbieri como perseguição de Orestes pelas Fúrias, depois de matar a mãe, Clitemnestra; c) Orestes ouvindo os conselhos de Apolo, pra procurar Atena em Atenas; d) Orestes na estrada, rumo a Atenas; e) universidade de Dar Es Salaam, típica universidade anglo-saxã, “sede da futura inteligência local”, como templo de Apolo/ a universidade, cuja construção se deve à ajuda do povo e do governo da República Popular da China (leitura da placa de inauguração), e sua livraria variada, como exemplo das contradições da jovem nação africana, entre a via socialista e a alternativa “neocapitalista”; f) deslumbramento de Orestes em Atena, moderna, (“representada provisoriamente com materiais recolhidos e misturados de Kampala, Dar Es Salaam e Kigoma”) por contraste com Argos, “bárbara, feudal e religiosa”/ leitura de passagem de *Oréstia*; g) tribunal da cidade, representando o julgamento de Orestes e sua absolvição pelos homens/ leitura de passagem da *Oréstia*;

16.^a) auditório dos estudantes africanos em Roma/ duas perguntas de Pasolini: a) se eles se sentem um pouco Orestes (com respostas ambivalentes dos estudantes) e b) como representar a transformação das Erínias em Eumênides;

17.^a) campo florido, aludindo ao renascimento africano, e a proclamação do narrador por uma “África nova, síntese da África moderna, independente e livre, e da África antiga”;

18.^a) tribo dos wa-gogos da Tanzânia, dançando e cantando, (mas dança consciente, porque o que era, até há pouco, rito religioso, cosmogônico, se torna então motivo de festa e alegria) como representação possível da transformação das Erínias em Eumênides, com as deusas da irracionalidade passando a conviver no “novo mundo independente, democrático e livre”/ leitura de passagem da *Oréstia*;

19.^a) festa de casamento em Dodoma (Tanzânia), com mulheres pintadas dançando, “signos do mundo antigo mágico” (e que agora se apresentam como tradição, como algo que não pode ser perdido), como outra representação possível da transformação das Fúrias em Eumênides;

20.^a) conclusão: uma pessoa lavrando, duas, muitas pessoas lavrando o futuro/ volta do coro-marcha, em crescendo/ “o novo mundo está instaurado; o poder de decidir seu próprio destino, ao menos formalmente, está nas mãos do povo; as antigas divindades primordiais coexistem com o novo mundo da razão e da liberdade; como concluir? pois bem, a última conclusão não existe, está suspensa; uma nova nação nasceu e seus problemas são infinitos; mas os problemas não se resolvem, se vivem; a vida é lenta; seu avançar rumo ao futuro não sofre solução de continuidade; o trabalho do povo não conhece nem retórica, nem indulgência; seu futuro está em sua ânsia de futuro, e sua ânsia de futuro é uma grande paciência”.

O problema e a solução

A África não é a África, o povo não é o povo, a guerra de Biafra não é a guerra de Biafra, as árvores não são as árvores, as imagens não são as imagens... O que é isto, então? Que imagens são estas?

A África é a Grécia antiga, o povo é o coro, a guerra de Biafra é a guerra de Troia, as árvores são as Fúrias, este negro não é este negro, podia ser Orestes, aquele Agamêmnon, Pílates aqueloutro, esta negra não é esta negra, mas Clitemnestra, ou Electra, quem sabe? dura, fria, orgulhosa, tão difícil pois de achar entre as rissonhas moças africanas, a universidade não é universidade, é o templo de Apolo... Este homem, este homem que vemos agora, e cuja caminhada, em seus minutos finais, acompanhamos, rumo à execução inapelável, este homem que vai ser fuzilado já, não é este homem que vai ser fuzilado, é a profecia de Cassandra se realizando...

Isto não é isto. Então, só pode ser algo surreal... Não. As imagens não têm nada de onírico. Então, é um charlatão, um Dalí da vida... Não, o autor de cara se apresenta e apresenta ao filme, humildemente — nem documentário, nem película, anotações para um filme... Então, é um louco... Também não. O autor tem perfeita consciência que se trata de uma analogia histórica, e discutível. Discute-a corajosamente até com estudantes nativos, arrostando críticas mais ou menos reservadas. Mas é um absurdo... Pode ser, mas tem relevância social. Do contrário, não perderíamos tempo.

Mas o que é isto, então?

Documentário não é, no sentido convencional, ou clássico. De fato, o filme não documenta, pelo menos não convencionalmente. Não há o propósito primeiro de registrar nenhum presente histórico, nenhuma cultura exótica ou em extinção etc. O filme não segue, enfim, nenhum modelo puro, nem sociológico, nem antropológico.

Mas o antidocumentário clássico, ou convencional, também não.^[2] São autênticas as imagens exibidas, o filme não descamba pra nenhum vanguardismo desabusado. Não precisamos, por exemplo, objetar-lhe os direitos do objeto, tão sagrados quanto os direitos do sujeito.

De algum modo, no entanto, mesmo oblíquo, aparece ali a África, e alguma situação histórica se pode entrever...

Então, é ficção?

No sentido estrito, não. Se precisássemos optar a seco, estaria até mais para o documentário, sem dúvida. Mas um documentário tão especial, tão recheado de ficção, e de uma ficção tão singular, que a eventual e nefasta junção de tais peculiaridades num nome único poderia acarretar danos críticos irreparáveis e que, portanto, não convém pronunciar.

Dizer que o filme é inefável, que seu gênero genuíno é impronunciável, sabemos que não é avançar muito... Tentemos de um golpe.

O filme é um poema.

Antes que me acusem de desconversa, porém, ou de mimetizar seu tão inimitável autor, reproduzindo que isto não é isto... já me explico.

Não digo poema apenas pra romper a tautologia do ser artístico e instaurar a crítica. Sabemos que um filme é um filme, um quadro é um quadro, um livro é um livro etc. Não se trata de metáfora crítica, tão comum no campo das artes, este livro é uma rapsódia, esta sinfonia é um mural etc. etc., retórica tão utilizada por críticos e criadores, e da qual tanto se vale nosso autor.^[3]

Não, o filme é um poema.

Mas, então, seria um documentário... poético?

Francamente, não podemos imaginar Pasolini cometendo tais obscenidades.

O filme é um poema. E tentemos agora precisar seus termos.

O descompromisso radical em face da realidade é direito facultado quase que exclusivamente ao poeta. E desse descompromisso se vale o autor de *Appunti per un'Orestíade africana*. A África não é a África, é a Grécia etc.

Desse descompromisso, aliás, nasce a atitude poética moderna. Não havendo mais sistemas mitológicos e retóricos em que se amparar, o poeta moderno, absolutamente livre, faz o que quer. Ou melhor, como se gosta de dizer, o poeta cria a realidade.

Assim procede Pasolini.

E, para nos conquistar, vai ele desenvolvendo, de viva voz, uma longa fala, íntima, calorosa, aliciante, um longo monólogo interior, entremeado de reflexões e de outras passagens poéticas da trilogia antiga, traduzida por ele, e dele, portanto, em certa medida.

Nessa voz *over*,^[4] que vai recobrando uma África muda, imersa em sua tragédia histórica, debatendo-se como um grande animal ferido, em gritos animais de *jazz* profundo, — nessa voz *over*, e descobrindo-lhe um futuro redentor, presenciamos a força de vontade e arbitrariedade de todo eu lírico.

Esta África não é esta África — eu quero. E assim nasce a *Oréstia africana*. A África é a Grécia antiga, e a Grécia antiga é a África do futuro, — eu quero. E assim nasce a *Orestíade africana* como poema de fundação, como poema de celebração, como épica do futuro.

E tamanha é a vontade de potência do eu lírico imenso e comovedor, que começamos a suspeitar a impotência da vontade. Evidentemente, o desejo de realizar a utopia, de criar na marra o não-lugar, só podia radicar na aversão visceral ao mundo consumista, “neocapitalista”, da Itália de 70.

Aversão visceral à parte, que comungamos de corpo e alma com o autor, malograva, passado pouco tempo, a previsão histórica. Idi Amin já despontava no horizonte de Uganda, logo falia o terceiro-mundismo como ideologia, e quase na sequência o próprio Terceiro Mundo.

A *Oréstia africana*, no entanto, parece resistir. Com toda sua mitologia terceiro-mundista, com toda sua mitologia psicanalítica, não foi desqualificada pela história. E não resiste por ter inovado, subvertido, revolucionado a linguagem etc. Balela. Casca vazia não para em pé. Resiste porque sua forma, digamos, não é formal; imantada que está de teor histórico, sua forma é objetiva, é matéria.

Noutras palavras, resiste graças a seus *appunti*. Mais precisamente, resiste justamente por serem *appunti*. Nesses apontamentos, nessas anotações, nesses rascunhos da épica do futuro, que ninguém evidentemente jamais poderia descrever, escrever, desenhar, é que reside sua permanência.

Como falar da África sem ser colonialista? Como falar do futuro sem ser futurólogo? Como descrever a utopia sem fazer proselitismo?

A forma encontrada, não fórmula, porque a verdadeira forma jamais se repete, senão como maneira — foi levar ao limite o “cinema de autor”^[5] e alcançar, digamos, uma espécie de “cinema de poeta”,^[6] inteiramente construído por uma poderosa

voz *over* lírica. Somente a previsão histórica “em forma de poesia” poderia suportar a catástrofe de um desmentido.

Os *Appunti*, como atitude poética, como lírica em busca de épica, colocaram o poeta-autor, honestamente, humildemente, no curso da história. Não é à toa que estão eles entrecortados de reflexões, de discussões, de hesitações, de improvisações, de vislumbres.

Como descolonizar a África? Aliás, que é a África? São nações? Tribos? É raça? É continente? África arcaica ou África moderna? Moderna... ou europeizada? Não seria melhor então ambientar o filme em 60, ou 50, ou até em 40? Mas por que não arregimentar também, pelo clarim do *jazz*, música do protesto e do desespero, música negra genuína,^[7] os milhões de proletários negros americanos? Não são também africanos? Explorados? Como representar a transformação das Erínias em Eumênides, e evitar ao mesmo tempo a da África na Itália consumista? Mas esta epopeia popular, que vai começar, que deve começar, que eu quero que comece, não já começou? Por que não começar então de uma vez o relato do renascimento africano? Esta cena, por exemplo, da chegada de Orestes ao túmulo do pai, tamanha sua verdade, não será a cena real?

Improvisando, vacilando, volteando, como que em espirais jazzísticas, em torno do centro da África profunda, sempre retornando a suas obsessões, os *Appunti*, enquanto forma, por mais pessoais que pareçam, e são, com suas idiossincrasias e suas esdruxulices, sua vontade de epopeia desmedida, trazem as marcas de um projeto coletivo, envolvendo gerações e gerações, de uma aposta, afinal, que transcendia em muito o indivíduo Pasolini.

Eis sua força, — rabiscos de um velho sonho coletivo.

Mas tem também sua fraqueza a *Orestíade africana*, convocar antigos mitos ocidentais pra dar à luz uma sociedade nova e não ocidental.

Mitos universais?

Alguém pode crer, de sã consciência, que aqueles universitários negros poderiam ou, pior, deveriam, tão logo retornassem ao lar, implementar alguma Oréstia libertária?

Orestes estes?

Ora, a pergunta era divertida e supunha ser respondida com espírito... Não o foi.

Fraqueza, sem dúvida, mas histórica, mais que exclusivamente pessoal, pois sabemos quanto de “universal”, naquelas disputas em família pela emancipação humana, havia no retorno ao mito.

Os *Appunti*, de qualquer modo, com toda sua esperança, seu sonho, sua utopia, sua poesia, com toda sua loucura, testemunham uma inflexão histórica amarga, ainda viva na memória da luta pela libertação e preservação da espécie.

Sua ânsia de futuro porém permaneceu ânsia, e sua grande paciência parece quase divina.

Comovente é o final do filme, aquele povo de enxada nas mãos, lavrando o futuro... Mas mais comovente ainda, verdadeiramente comovente é ver os jovens estudantes de mãos calejadas abrindo livros, dóceis, humildes, passivos, recebendo provavelmente o bê-á-bá da moderna civilização ocidental: todo homem tem direito... Comovente — ou escarninho?

As tensões

A solução poética pelos *appunti*, eficaz e original, e que salva o filme de uma inevitável acusação de colonialismo, evidentemente não é única. A tensão entre história e mito, já notada pela crítica especializada, e que percorre boa parte da filmografia de Pasolini, vai encontrando a cada filme sua resolução. Assim, em seu primeiro filme, *Accatone (Desajuste Social)*, como nos ensina Rosamaria Fabris (1993), não bastasse a remissão pictórica a últimas ceias, à paixão de Cristo, e a música sacra e sacralizadora d’“A Paixão segundo São Mateus” de Bach, a redenção do personagem ainda passa pela morte. Depois da mitologia cristã, presente ainda em *Mamma Roma* e *Il vangelo secondo Matteo*, formando a “trilogia do subproletariado” (Rosamaria Fabris, 1998), ou sua fase nacional-popular, defrontamos, por influxo talvez ou também da psicanálise, a mitologia pagã, com filmes como *Edipo re*, *Medea* e os *Appunti*.

Certamente tais “fases”,^[8] num artista complexo como Pasolini, não são lineares, como prova, por exemplo, *Teorema*, do período posterior, “impopular”, mas agenciando novamente o imaginário cristão. De qualquer modo, a tensão entre história e mito, ou mitos, cristãos, pagãos, — além dos “mitos” marxistas e psicanalíticos, que parecem formar, com todo seu *quantum* de época, a mitologia pessoal do nosso autor, — é tão presente e estruturante em sua filmografia que possui também um correlato visual.

No seu universo figurativo, conforme nos explica Annateresa Fabris (1993), persiste sempre uma tensão não resolvida, — à exceção de “La ricotta” (episódio de *Rogopag*), cuja resolução é feliz, “positivamente dialética”, — entre realismo e estilização, vontade de aderir ao mundo da empiria e sofisticação cultural, tensão, enfim, entre “visão realista e percepção maneirista”.

Quanto à eventual felicidade das resoluções parciais, que adota Pasolini, filme a filme, das tensões todas, mito e história, realismo e maneirismo, e seus múltiplos desdobramentos em sua rica trajetória, isto já é tarefa dos pasolinianos, sobretudo daqueles que querem praticar crítica, e não só celebração.

***Airton Paschoa** é escritor, autor, entre outros livros, de *Ver Navios* (Nankin, 2007).

Salvo ajustes pontuais, o artigo reproduz comunicação apresentada durante o II Encontro Anual da Socine (Sociedade de Estudos de Cinema), realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro entre 4 e 7/12/98, sob o título “*Che cosa sono le immagini?* (anotações em torno dos *Appunti per un’Orestide africana*)”

Filmografia citada

Accattone (Desajuste Social), 1961

Mamma Roma (Mamma Roma), 1962

“La ricotta” [3.º episódio de *Rogopag* (*Relações Humanas*)], 1963

Il vangelo secondo Matteo (*O Evangelho segundo São Mateus*), 1964

Edipo re (*Édipo Rei*), 1967

“Che cosa sono le nuvole?” [3.º episódio de *Capriccio all’italiana* (*Capricho à Italiana*)], 1968

Teorema (*Teorema*), 1968

Porcile (*Pocilga*), 1969

Medea (*Medeia, a feiticeira do amor*), 1970

Appunti per un’Orestide africana, 1970

Referências bibliográficas

BAMONTE, Duvaldo (1996). *Arranjos e Desarranjos entre Filme, Espectador e História na Filmografia de Pier Paolo Pasolini*, dissertação de mestrado, ECA/USP, inédita.

FABRIS, Annateresa (1993). “O olhar de Pier Paolo Pasolini: questões visuais”, in *Revista de Italianística*, v. 1, n.º 1, julho de 1993, FFLCH/USP.

FABRIS, Mariarosaria (1993). “Apresentação” e “A margem da Redenção: Considerações sobre *Accattone*”, v. 1, n.º 1, julho de 1993, FFLCH/USP.

_____. (1998). *Da Experimentação à Abjuração: Pasolini Teórico, Cineasta e Literato*. Curso de pós-graduação na ECA/USP, primeiro semestre de 1998.

GREENE, Naomi (1990). *Pier Paolo Pasolini: cinema as heresy*, Princeton, Princeton University Press.

HOBSBAWM, Eric J. (1996). *História Social do Jazz*. Tradução de Angela Noronha. São Paulo, Paz e Terra, 1996 (1960, 1ª ed., *The jazz scene*).

MORAES, Maria Teresa Mattos de (1998). “[Di Glauber] A inquietação no cinema documentário”, in *Cinemais* n.º 13, setembro/outubro.

OMAR, Arthur (1997). “O antidocumentário, provisoriamente”, in *Cinemais* n.º 8, novembro/dezembro.

RAMOS, Guiomar Pessôa (1995) *O Espaço Fílmico Sonoro em Arthur Omar*, dissertação de mestrado, ECA/USP, inédita.

_____. (1997). “[O som ou tratado de harmonia] A montagem musical”, in *Cinemais* n.º 4, março/abril.

XAVIER, Ismail (1993). “O cinema moderno segundo Pasolini”, in *Revista de Italianística*, v. 1, n.º 1, FFLCH/USP.

Notas

[1] O filme, de 1970, comparece hoje no YouTube, em duas boas cópias, com legenda em espanhol ou em francês: “Com a participação de um grupo de estudantes africanos da Universidade de Roma, escrito e dirigido por Pier Paolo Pasolini e com Gato Barbieri no saxofone, Donald F. Moye na bateria e Marcello Melio no contrabaixo; cantam Yvonne Murray e Archie Savage; músicas originais de Gato Barbieri; câmeras: Giorgio Pelloni, Mario Bagnato e Emore Galeassi; técnico de som, Federico Savina, e montagem de Cleofe Conversi”.

[2] Para uma discussão empenhada do documentário e do antidocumentário, ver Ramos (1995 e 1997); Omar (1997) e Moraes (1998).

[3] Pasolini fala de *Porcile*, por exemplo, como “poema em forma de um grito de desespero” [apud Greene (1990), p. 136].

[4] Trata-se rigorosamente, tecnicamente falando, de voz *off*, como bem reparou Mariarosaria Fabris, de vez que localizada desde o início a fonte do discurso. Como essa voz *off*, no entanto, recobre de ponta a ponta as imagens do filme, e funciona como uma espécie de oráculo, a falar do alto, profética às vezes, concedemo-nos, digamos, esta licença crítica, pra seguir chamando-a de voz *over*.

[5] Para uma discussão do “cinema de autor” em Pasolini, se desfazendo e refazendo continuamente, ver Bamonte (1996).

[6] Para uma sùmula sugestiva do pensamento cinematográfico de Pasolini, ver Xavier (1993).

[7] “(...) o jazz de vanguarda dos anos 60 era consciente e politicamente negro, como nenhuma outra geração de músicos de jazz o tinha sido (...). Como Whitney Balliet disse nos anos 70: ‘O *free-jazz* é realmente o jazz mais negro que há’. Negro e radical politicamente. (...)” (Hobsbawm, 1990, p. 19).

[8] Ver de Mariarosaria Fabris, nesta página, a “tetralogia da morte” do artista italiano: <https://aterraeredonda.com.br/a-viagem-dantesca-de-pasolini/>