

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180203-2023-239-252>.

Recebido em maio de 2023. Aprovado em junho de 2023.

## PASOLINI E O CORPO COMO RESISTÊNCIA PASOLINI AND THE BODY AS RESISTANCE

Cristiano Elias de Paulo\*

**Resumo:** O poeta e cineasta Italiano, Pier Paolo Pasolini, foi um grande crítico de sua época, sobretudo, do sistema capitalista que tentava impor ao mundo um único modelo de vida baseado no consumo de mercadorias. Através da chamada cultura de massa esse sistema conseguiu formar o espírito popular, transformando tudo em mercadoria, inclusive o corpo humano. O mundo iluminista, “civilizado”, se revelou também um mundo de barbárie, um mundo que envolve e controla os corpos e as mentes. Esses corpos cooptados pelo poder são corpos sem autonomia, sem liberdade. O cinema pasoliniano apresenta movimentos que são tentativas de se distanciar e resistir ao desenvolvimentismo do presente, embora esse distanciamento se dê a partir e em vista do próprio presente. Seus filmes trazem cenas fortes, brutais, críticas, mas também pequenos lampejos, cenas dançantes, nas quais os corpos parecem se libertar de suas amarras, conectando-se novamente com a ancestralidade.

**Palavras-chave:** Pasolini. Cinema. Corpo. Consumismo. Resistência.

**Abstract:** The Italian poet and filmmaker, Pier Paolo Pasolini, was a great critic of his time, above all, of the capitalist system that tried to impose on the world a single model of life based on the consumption of goods. Through the so-called mass culture, this system managed to form the popular spirit, transforming everything into merchandise, including the human body. The Enlightenment, “civilized” world also revealed itself to be a world of barbarism, a world that involves and controls bodies and minds. These bodies co-opted by power are bodies without autonomy, without freedom. Pasolinian cinema presents movements that are attempts to distance itself and resist the developmentalism of the present, although this distancing takes place from and in view of the present itself. His films bring strong, brutal, critical scenes, but also small glimpses, dancing scenes, in which the bodies seem to break free of their chains, connecting again with their ancestry.

**Keywords:** Pasolini. Cinema. Body. Consumerism. Resistance.

O poeta italiano Pier Paolo Pasolini, nascido em 1922 e assassinado em 1975, foi um pensador polêmico que discutiu em sua obra questões como, ele próprio denominou, “mutação antropológica”, “aculturação”, “vazio de poder”, além de ter feito críticas contundentes ao consumismo e ao hedonismo (Pasolini, 2020). Sua produção prolfica envolve cinema, romances, peças de teatro, poesia, crônicas e ensaios políticos, ganhou o reconhecimento mundial e vem se destacando no decorrer dos anos dentro e fora do ambiente acadêmico, muito pela forma apaixonada e apaixonante que o escritor-cineasta expôs as suas ideias.

Em um breve recorte da obra cinematográfica pasoliniana, o presente artigo busca discutir o corpo e sua função política como resistência e negativa de um sistema. Faremos, portanto, a leitura de alguns de seus filmes tendo por base conceitos e temas encontrados

---

\* Doutor em Poéticas da Modernidade pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Bolsista de produtividade CAPES. E-mail: [cpaulo04@gmail.com](mailto:cpaulo04@gmail.com).

em sua obra ensaística. Nesta, Pasolini analisou criticamente a mercantilização exacerbada, o surgimento do “neofascismo” e do “vazio de poder” que tomava conta da Itália, nas décadas de 60 e 70. O corpo no cinema pasoliniano é uma manifestação política, um dos muitos espaços de resistência e de contestação, assim como é também um espaço de sensibilidade, haja vista os gestos singelos e as danças que vez ou outra aparecem em seus filmes.

As marcas e cicatrizes, também ganham conotação política, por isso, a ideia do corpo como representação do político fez com que o cineasta continuasse a escolher seus atores junto à classe proletária e até mesmo subproletária. Foram poucos os filmes em que utilizou atores profissionais, ele preferia os rostos marcados pela desigualdade social aos rostos da classe média. Em suas películas, não raramente um personagem mostra seu sorriso desdentado, um ato oposição ao glamour da moda de Milão, ao cinema hollywoodiano ou ao sistema de marketing voltado para o consumo, todos integrados à ideologia capitalista. Ideologia que expõe os corpos como produto, vendendo imagens construídas de saúde e beleza, enquanto emprega esforços para invisibilizar os corpos marcados pela desigualdade social<sup>1</sup>. Como não nos lembrarmos aqui do famoso poema de Carlos Drummond de Andrade, intitulado: “*Eu, etiqueta*”<sup>2</sup>.

## AS IMAGENS DE RESISTÊNCIA

Começaremos nossa leitura pelo filme de 1967, *Édipo Rei*, que já de partida traz uma questão muito importante para a leitura das teorias pasolinianas sobre o presente, a saber: seu tempo diegético divide-se em dois, desdobrando-se em passado e presente. São duas versões da mesma história, o passado se repetindo no presente ficcional. O cineasta faz um paralelo entre o mundo grego antigo e o passado próximo italiano, o qual é essencial para suas reflexões críticas, colocando o corpo no centro das discussões acerca dos problemas sociais. Pasolini percebeu o crescimento da homogeneização cultural produzida pelo capitalismo, esse cooptava os corpos e as mentes em todo o mundo. Ao desdobrar o tempo diegético em dois: o passado próximo e a época heroica dos gregos, o cineasta dá a entender que seu interesse não está pura e simplesmente no mito de Édipo, mas sim na conexão possível entre o mito e a realidade, entre o passado e o presente.

O filme se inicia com imagens da cidade de Tebas, mas essa não é mais a cidade mítica e sim uma cidade do século XX. A realeza tebana é substituída pela classe média

<sup>1</sup> É importante destacar que na atualidade, graças ao poder de alcance das novas mídias, o crescimento de ideias e demandas envolvendo o empoderamento feminino; a liberdade e os direitos LGBTQIA+; os discursos antirracistas; a autoafirmação; a autoaceitação do corpo; fez com que o sistema capitalista se adaptasse. Percebendo o potencial de mercado, ele vem mudando suas táticas para abarcar também outros corpos, aqueles que até poucos anos atrás estavam invisibilizados.

<sup>2</sup> Em minha calça está grudado um nome/que não é meu de batismo ou de cartório,/ [...] Em minha camiseta,/ a marca de cigarro/que não fumo, até hoje não fumei./ [...] Meu lenço, meu relógio, meu chaveiro,/minha gravata e cinto e escova e pente,/meu copo, minha xícara,/ [...] são mensagens,/letras falantes,/gritos visuais,/ordens de uso, abuso, reincidência,/ [...] e fazem de mim homem-anúncio itinerante,/ [...] Com que inocência demito-me de ser/ eu que antes era e me sabia/ tão diverso de outros, tão mim mesmo/ [...] Agora sou anúncio/ [...] Já não me convém o título de homem./ Meu nome novo é coisa./ Eu sou a coisa, coisamente. (Andrade, 1984.)

italiana. Pasolini utilizou os mesmos atores para interpretar as duas versões paralelas da tragédia, a contemporânea e a antiga, sendo que da versão contemporânea o diretor inseriu apenas algumas cenas, o suficiente para o espectador fazer a conexão entre passado e presente. Em uma dessas poucas cenas, assistimos ao pai, vestido com uma farda militar (uma versão contemporânea do Laio mítico), observando o bebê (versão contemporânea do Édipo) no carrinho. Enquanto olha para o filho, um letreiro surge na tela parecendo revelar-nos os seus pensamentos: “Você está aqui para ocupar meu lugar no mundo. E a primeira coisa que me roubará será ela, a mulher que amo, pois já me rouba seu amor.” Aqui temos então uma relação com o texto de Sófocles, o vaticínio feito pelo oráculo, no qual é revelado que o filho mataria o pai e se casaria com a própria mãe.

A breve introdução contemporânea encerra-se com o pai no quarto do filho (enquanto a mãe, Jocasta, dorme no quarto ao lado) apertando-lhe os tornozelos com as próprias mãos, concretizando assim a realização do passado mítico na contemporaneidade. Como sabemos, os pés inchados do herói é a marca que irá possibilitar o seu nome,<sup>3</sup> É o registro da violência perpetrada contra o corpo do bebê, mas também o registro da impotência desse corpo diante da força implacável do destino. Na cena subsequente à cena do fim da introdução, tem-se início a história mítica. Em uma paisagem árida, vemos um camponês transportando um bebê amarrado pelos pés e mãos. é importante atentarmos que o corpo no mito de Édipo está diretamente ligado a forças brutais e implacáveis; esse corpo é conduzido pelo destino à tortura, ao tormento e à automutilação. Provação inevitável pela qual o corpo deve passar para que se cumpra o destino.

Nada mais simbólico para representar o papel principal do que um ator nascido e criado na periferia de Roma, às margens do sistema político-econômico, à mercê da sorte e da violência. Talvez por esse motivo, Pasolini tenha escolhido Franco Citti, ator de seu primeiro filme, *Accattone* (1961). Um corpo sujeito às intempéries sociais que, assim como Édipo, luta contra forças determinantes estabelecidas no mundo desde antes do seu nascimento. No cinema pasoliniano, essas forças controladoras das vidas têm duas origens distintas: a mítica/divina, traduzida pelo destino; e a histórica, determinante dos processos e transformações sociopolíticas. Em *Accattone* e *Mamma Roma* (1962), por exemplo, as personagens marginais, impotentes com relação ao sistema, mas não com relação à vida, se viram como podem para driblar as forças e mudar a própria sorte, apesar de nem sempre levarem a melhor.

De volta ao filme de 1967, Édipo, atormentado por sonhos, decide ir ao santuário de Apolo. Comunicando sua decisão aos pais, rei e rainha de Corinto — sem saber que eles são, na verdade, seus pais adotivos —, o herói trágico recusa, na sequência, a escolta oferecida pelo rei. A rainha concordando com o filho, lhe fala: “os deuses não querem luxo; querem a sinceridade do coração”. Passagem que nos lembra o discurso do Cristo socialista de Pasolini, em o *Evangelho Segundo São Matheus* (1964), quando diz: “é mais fácil um camelo passar pelo buraco de uma agulha do que um rico entrar no reino de Deus”. Nessas passagens podemos fazer uma primeira distinção entre o que é da ordem do sagrado e o que é da ordem do humano. A simplicidade e o sacrifício pessoal estão para o sagrado enquanto o luxo e a riqueza pertencem à esfera do humano.

---

<sup>3</sup> Édipo significa pés inchados.

Não por acaso, Pasolini escreveu poemas, ensaios e realizou filmes criticando o racionalismo adotado pela Igreja, sua busca pelo poder e controle político, sua imersão em um mundo de luxo e riqueza. O ensaísta criticou aquilo que lhe parecia o afastamento do sagrado — por parte da instituição cristã —, e um mergulho profundo nas águas dos desejos e vaidades humanas. Dentro dessa perspectiva política — e, alinhado à crítica do diretor ao presente — o antigo surge como oposição ao contemporâneo, o mistério, o mítico, o vaticínio e o sagrado opõem-se naturalmente ao mundo desvelado pela razão iluminista, pelo desencantamento; já a busca espiritual e a deambulação opõem-se ao mundo da produtividade, do descartável; o auto sacrifício de Édipo, assim como do próprio Cristo, opõe-se ao hedonismo<sup>4</sup> exacerbado da segunda metade do século XX.

A crítica pasoliniana é coerente, inclusive, na escolha dos cenários que remetem à antiguidade, pois eles são simples e rústicos, da mesma forma acontece com os figurinos reveladores de algum mistério. Os corpos ganham um ar de sacralidade se comparados aos corpos envoltos pelas roupas da classe média. Mesmo quando se trata da realeza, a vestimenta é rústica e misteriosa, não tem o requinte do vestido de festa da Jocasta contemporânea, nem a austeridade pomposa da farda de seu marido. Já os figurinos dos soldados do mundo antigo nos lembram vestimentas tribais, são trajes completamente simples. O cineasta constantemente se manifestava a favor da simplicidade e da rusticidade, vendo aí qualidades muitas vezes esquecidas pelo mundo que fez do dinheiro e do consumo sua nova religião. No filme, a paisagem árida opõe-se ao verde do gramado bem aparado na residência da classe média. Para o templo de Delfos, Pasolini optou por escolher uma árvore solitária localizada em um monte.

Essa identificação do espaço sagrado com a natureza veremos se repetir em *Notas para uma Orestia africana* (1970). O cineasta, querendo encontrar uma potência selvagem capaz de ser metaforicamente associada às Fúrias<sup>5</sup>, filma árvores que se balançam com o vento. Essa percepção da natureza como espaço sagrado coloca em evidência o pensamento pasoliniano que, à semelhança do pensamento de Nietzsche (2007), resgata elementos dionisíacos, trazendo-os para a contemporaneidade, produzindo uma oposição ao ideal iluminista de dominação da natureza, no qual o mundo racional se sobressai ao mundo mítico e sagrado.

Ao invés de permanecer no interior de um templo, o oráculo é uma personagem feminina que se encontra ao ar livre, em meio a um terreno árido, à sombra da única árvore, e é reverenciada, ritualisticamente e à distância, por uma multidão submissa. Em trajes negros, tem a face parcialmente encoberta por uma espécie de capacete duplo, com duas máscaras, uma acima da outra, que terminam em uma longa cabeleira rústica. Como se não bastasse o estranhamento causado por sua aparência, o oráculo age e se movimenta de modo imprevisível, come, grita, ri, e enuncia a Édipo, em meio a gargalhadas, que ele matará o próprio pai e fará amor com a própria mãe. Pasolini dessacraliza a figura da pitonisa ou da sacerdotisa. Na seqüência filmica, promove-se um rebaixamento dos valores da cultura grega, que se processa mediante imagens distorcidas do mundo revisitado. Do ponto de vista do rebaixamento, surge o grotesco, ou seja, tudo que é elevado, espiritual é transferido para o plano material e corporal. (Pereira; Atik, 2008, p. 207)

<sup>4</sup> O tema do autossacrifício *versus* hedonismo contemporâneo aparece em outros filmes de Pasolini, ora de forma mais velada como em *Evangelho Segundo São Matheus*, ora de forma mais explícita como no curta-metragem de 1968, intitulado *Apontamentos para um filme sobre a Índia*. Nele, o cineasta inicia o seu filme, com a fábula do marajá que doou o próprio corpo para saciar um tigre faminto. O diretor sai pelas ruas da capital indiana em busca de pessoas capazes de se doar, como na fábula do marajá.

<sup>5</sup> São três deusas antigas encarregadas de punir os crimes consanguíneos.

A importância da rusticidade das imagens, assim como dos corpos que ali habitam, está em comunicar certo desconforto com o presente e com as práticas mercantis que elegem, elas próprias, uma nova forma de sagrado, mas um sagrado dessacralizado e não espiritualizado, um sagrado-mercadoria, traduzível pelo fetiche envolto aos produtos e marcas.

Com relação ao trecho destacado acima, retirado do artigo de PEREIRA e ATIK, fazemos uma leitura um pouco diferente, pois entendemos ser a gargalhada uma referência à possessão, ou seja, à ligação da Pitonisa com o sagrado. A gargalhada pode ser entendida como a manifestação do poder divino no corpo humano, tanto ela quanto o riso, desde há muito, são considerados atributos daquele que está possuído. O próprio Dioniso sustentava o epíteto de deus do riso. Dessa forma, aqueles que incorporavam seu espírito nos rituais dionisíacos estavam sujeitos às gargalhadas. Com relação ao “rebaixamento dos valores da cultura grega”, apontado pelas autoras, não nos parece ser essa a proposição do cineasta, se de fato o era, definitivamente, não fica claro apenas observando as imagens filmadas. Nos parece que a visão do sagrado, cultivada pelo cineasta, certamente não corresponde em sua totalidade à visão religiosa. O sagrado pasoliniano manifesta-se na natureza, na diversidade cultural, na vida, nos corpos não corrompidos pelo poder, no amor livre, no êxtase, na dança. A conexão do corpóreo e do espiritual dá-se por meio do amor, ou, por exemplo, da fruição estética.

Algumas cenas nos permitem ver a paisagem grandiosa, lírica, repleta de solidão e história. Há uma força que se descola de cada parede, de cada pedra, apontando para a cultura humana, nos permitindo ver a fragilidade dos corpos diante da imensidão da natureza e do tempo que flui. Um ancião dança sobre o som de tambores, ele indica o caminho para Édipo, aponta para as ruínas. No meio dos muitos sinais de antiguidade uma jovem sorri, nua, como uma aparição. Na estrada na qual Édipo entra em combate com Laio, vemos pequenas pedras empilhadas, totens em miniatura, confirmando a presença do sagrado a cada passo do personagem. Nada nessas cenas tem relação com o mundo ocidental contemporâneo, com a cultura de massa ou com o consumismo, a não ser o fato delas funcionarem exatamente como antípodas desses novos valores. Separando o prólogo e o trecho final, o restante do filme propicia uma crítica à contemporaneidade, não pela abordagem direta de temas e assuntos caros ao diretor, como ocorre em outros de seus filmes ou em alguns de seus romances e ensaios. A abordagem ali é outra, a crítica se realiza pelo afastamento das questões contemporâneas e pelo mergulho no mundo mítico, o mesmo acontece em *Medeia* (1969), mas por questão de economia não o analisaremos aqui.

Em Tebas, por causa da peste, punição divina pelo assassinato de Laio ter ficado impune, uma grande quantidade de mortos paira por toda a parte. Em certo momento, assistimos ao ritual envolvendo os corpos, esses estão envoltos em mortalhas coloridas que são carregados em macas feitas com estacas. As mulheres vão seguindo o cortejo, carpindo dolorosamente. Pasolini filmou no ano seguinte ao lançamento de seu *Édipo Rei*, para o documentário *Apontamentos para um filme sobre a Índia* (1968), um ritual fúnebre real, no qual o cineasta acompanha a preparação e a cremação de um corpo. Chama a atenção o cuidado do diretor com essas cenas repletas de significados, cenas que exprimem fragilidade e beleza. Elas nos transportam não para homogeneização cultural

— na qual a grande maioria das pessoas compartilha dos mesmos sonhos, o chamado “sonho americano”<sup>6</sup> —, mas para a pluralidade e para a resistência.

Descobrimo ser o causador de todos os infortúnios, Édipo fecha o ciclo da sua vida, pois fora ele quem assassinou o antigo rei, o homem que cruzou o seu caminho na estrada, seu pai biológico; Jocasta, sua atual esposa, é na verdade sua mãe. Ela, torturada com a descoberta, tira a própria vida. O filho se priva de sua visão, adentrando a escuridão como forma de autopunição pelos atos inevitáveis que, anunciados desde antes dele nascer, conduziram-no à desgraça. As cenas finais trazem novamente o Édipo contemporâneo, agora adulto, vagando pela cidade com seu guia. À semelhança de Tirésias o vidente — duplo de Pasolini, aquele que viu antes de toda intelectualidade<sup>7</sup>, imersa em estado de cegueira, o crescimento do “neofascismo” —, o herói cego toca sua flauta. Distante do mundo mítico, ele se encontra entre grandes fábricas que simbolizam o desenvolvimentismo do novo mundo. O filme termina com Édipo, de volta ao ambiente da classe média dizendo: “Oh! Luz que nunca mais vi, anteriormente fostes minha. Agora me iluminas pela última vez. Cheguei. A vida termina onde começa”.

Alguns estudiosos da obra pasoliniana identificam semelhança em sua biografia com o mito de Édipo, destacando que a escolha de transpô-lo para o cinema não teria sido aleatória. Pois o poeta mantinha uma relação de amor e ódio com o pai militar e, quando precisou se mudar às pressas para Roma, sua mãe abandonou o marido para lhe acompanhar. Aliás, ela continuou acompanhando o filho até o dia em que ele foi assassinado, inclusive atuando em alguns de seus filmes. O embate entre Édipo e Laio ganha também um poder simbólico-biográfico. O próprio diretor não escondeu haver ali essa relação pessoal, visto suas desavenças com o pai fascista.

Se por um lado o mesmo movimento panorâmico da câmera focalizando a copa das árvores encerra o filme, reafirmando a circularidade temporal do discurso fílmico, por outro, estar em Bolonha é chegar à realidade do tempo presente com o estigma da cegueira. É retornar ao ventre materno, ou ainda, ao isolamento reflexivo. (PEREIRA; ATIK, 2008, p. 207)

Outra obra cinematográfica que nos interessa, também faz o movimento de passagem pela Grécia arcaica retornando à realidade, desta vez à realidade de parte da África. O continente africano transforma-se em metáfora cuja função é exprimir a realidade do mundo subdesenvolvido, àquela época pressionado pelas duas superpotências que conduziam a Guerra Fria. Um misto de ficção e documentário, *Appunti per un'Orestiade africana* (1970) (*Notas para uma Orestia africana*), mescla lirismo e barbaridade desvelando a tragédia humana moderna.

Nada mais distante que estas imagens, da ideia que comodamente fazemos do classicismo grego. Contudo, a dor, a morte, o luto, a tragédia são elementos eternos e absolutos que podem perfeitamente ligar estas imagens de ardente atualidade com imagens fantásticas da tragédia grega antiga. (PASOLINI, filme APPUNTI per un'orestiade africana 1970)

<sup>6</sup> Pasolini teceu pesadas críticas à americanização da sociedade italiana após a Segunda Guerra Mundial; ele criticou a adoção do “sonho americano”, ou seja, a adoção da cultura de massa via televisão e cinema hollywoodiano em detrimento das culturas populares etc.

<sup>7</sup> Pasolini, mais de uma vez, acusou a intelectualidade italiana de estar cega, de não ver o crescimento daquilo que ele denominou de “neofascismo”.

O trecho acima, narrado pelo próprio diretor, se refere às imagens de arquivo, utilizadas pelo cineasta, da guerra civil nigeriana nomeada como Guerra de Biafra, cuja duração vai de julho de 1967 a janeiro de 1970. Nelas vemos pilhas e pilhas de corpos, alguns destrozados, mutilados pela violência da guerra. Essas imagens funcionam como emblema da exposição dos corpos pelo poder, corpos à deriva, perdidos entre fluxos de forças que vão lhes esculpindo, lhes impondo marcas. As profundas fissuras que aí podemos ver revelam a intencionalidade dessas forças: projetar e validar o corpo-mercadoria, supérfluo, descartável. As imagens expostas, assim como os próprios corpos expostos ali ao horror, não têm mais relação com o mundo primitivo, com as guerras antigas, mas com o mundo iluminado pela razão. Um mundo que, há menos de um século, acreditava ainda na razão como única capaz de libertar e guiar a humanidade. Mas a razão, também ela fora cooptada pelo poder, a ciência está à disposição de quem pode pagar. A tecnologia militar, entre outras coisas, se especializou em triturar corpos. O mundo iluminista, “civilizado”, é ainda um mundo da barbárie. Por isso, Pasolini utiliza as imagens dos corpos para fazer a ligação entre a tragédia grega e a tragédia africana. A relação entre antigo e o contemporâneo se dá pelo horror, pelos desejos escusos, pelos despedaçamentos dos corpos, da cultura, pela ruína e pela violência. Nesse sentido, a Guerra de Biafra transformou-se em atualização da Guerra de Tróia.

Em determinado momento de sua vida, Pasolini viu no chamado “Terceiro Mundo” a resposta à vazia cultura do consumo e dos desejos hedonistas. Para ele, as nações pobres, assim como parte do subproletariado e dos camponeses italianos, preservavam suas tradições e costumes, se mantendo fora dos esquemas do poder no qual a aquisição do novo exigia e ainda exige o descarte do antigo, instaurando o conflito e a perda de identidade. Contudo, aos poucos, Pasolini percebeu que as áreas e as classes intocadas praticamente já não existiam, o neocapitalismo com seu desenvolvimentismo exacerbado estava transformando, ideologicamente, o mundo todo. Tudo parecia estar integrado, todas as coisas apresentavam algum potencial de mercadoria, de vitrine, principalmente o corpo humano. E como mercadoria as vidas e os corpos eram valorados conforme o mercado, podendo ser rebaixados e descartados.

Ambientando a obra de Ésquilo na África que gradualmente se industrializava, o cineasta dá destaque especial às Fúrias<sup>8</sup>, deusas antigas, representantes das forças indomáveis da natureza, responsáveis pela punição de crimes consanguíneos, deusas do terror ancestral. Após retornar da guerra de Tróia, o poderoso rei Agamêmnon é assassinado por sua esposa Clitemnestra e seu amante Egisto que assume o trono de Argos. O rei morto deixa dois filhos<sup>9</sup>: Electra, testemunha do crime contra o pai e Orestes, que se encontrava exilado em outro reino. Orestes — retornando a Argos anos depois, articulado com a irmã e sob a proteção de Apolo —, assassina a própria mãe e o padrasto, para vingar a morte do pai.

As Fúrias então o perseguem implacavelmente, dia e noite, até a exaustão, até quase o enlouquecer – aliás provocar a loucura e o remorso fazia parte da punição. Apolo

<sup>8</sup> Erínias em grego.

<sup>9</sup> A terceira filha, Ifigênia, havia sido sacrificada (em uma das versões do mito) em honra da deusa Ártemis, pelo próprio pai, antes de partir para a Guerra de Troia. Este seria um dos motivos para que Clitemnestra se voltasse contra o marido.

aconselha Orestes a fugir para a cidade da deusa Atena e lá pedir sua ajuda. A deusa da razão decide que Orestes deve ser julgado não por um tribunal celeste, mas por um tribunal humano. Devido à sua absolvição as deusas antigas uivam, cegas de raiva, contestam, acusam Atena de não respeitar as tradições, de não as respeitar, justo elas, mais antigas que o próprio Zeus. Atena, entretanto, acaba por convencê-las; ao aceitar o novo, as Fúrias transformam-se em Eumênides, as “benevolentes”. Com a instauração do primeiro tribunal humano, surge também a democracia entre os homens.

O cineasta começa a busca pelas personagens que possam figurar na tragédia grega de Ésquilo. Ele decide que as antigas deusas não poderiam ser representadas por figuras humanas. Por esse motivo, associa as Fúrias às grandes árvores, com suas folhas e galhos balançando furiosos ao vento. Pasolini utiliza mais imagens de arquivo, desta vez são imagens de uma leoa ferida, “imersa em sua dor cega”, metáfora das forças que precisam desaparecer para o surgimento das Eumênides. É a natureza/irracional, submetida à civilização e à razão, aqui, simbolizada pela perda da capacidade divina de legislar o mundo, colocando esse poder apenas nas mãos dos homens. Se em *Édipo Rei*, o destino é a força motriz por trás das ações das personagens, na *Oréstia de Ésquilo*, isso parece se modificar a partir do momento em que os seres humanos passam a julgar seus próprios atos. Encontramos no mito os primeiros sinais do empenho humano de submeter não só as forças da natureza à sua vontade, mas de controlar aquilo que antes parecia-lhe incontrolável.

As Fúrias da *Oréstia* de Ésquilo estão destinadas à derrota, a desaparecer. E com elas desaparece o mundo ancestral dos antepassados, o mundo antigo. E no meu filme, com elas desaparecerá irremediavelmente uma parte da África antiga. (Pasolini, filme *Appunti per un'orestiade africana* 1970)

A tensão entre a África<sup>10</sup> dessacralizada das fábricas e da vida moderna — que flerta tanto com a política norte-americana quanto com a política chinesa — e a África sacra (dos ancestrais, da oralidade, dos mitos), já em processo de desaparecimento, é um dos temas centrais do filme. A cada geração um pouco dos antigos ritos e tradições se perdem obsoletos ou se transformam, adaptando-se ao sistema, adquirindo a função de entretenimento. Entretanto, o cineasta aponta tanto para a inevitabilidade do processo de transformação, quanto para a possibilidade de sobrevivência e de coexistência do antigo com o novo, mesmo sendo pela via das adaptações.

Partindo daí, podemos colocar algumas questões, por exemplo: como pensar os desaparecimentos e as sobrevivências a partir das imagens de destruição oriundas das inúmeras guerras civis africanas? Ou como pensar a resistência do antigo e da ancestralidade em um continente que se transforma rapidamente? Ou ainda, como pensar o corpo dentro desse processo de mudança? Uma questão levantada recentemente por um documentário de 2019, intitulado *Marked*, de Nadine Ibrahim, diz respeito às escarificações, antes marcas de beleza e vitalidade, hoje, rejeitadas por boa parte da

<sup>10</sup> Em determinado momento do filme, Pasolini reúne alguns africanos, estudantes da Universidade de Roma, para falar de seu filme e um deles questiona a sua visão, dizendo que a África não é um país, mas um continente com uma pluralidade cultural.

sociedade nigeriana, principalmente pelas religiões monoteístas cujo poder é crescente no continente africano. Com o processo de modernização o corpo transforma-se em um espaço a ser moldado, adaptado aos novos conceitos e ideias. O filme de Pasolini funciona como uma síntese dessas e de outras questões, já que produz ele próprio o movimento de ir ao passado buscar elementos para discutir o presente. As transformações e adaptações de uma coisa em outra parece ser o caminho escolhido pelo diretor para evitar os desaparecimentos e resistir ao processo de aniquilação cultural.

O terrificante da África está na sua solidão, nas formas monstruosas que a natureza pode assumir, nos silêncios profundos e apavorantes. A irracionalidade é animal. As Fúrias são as deusas do momento animal do homem [...]. As Fúrias da Oréstia de Êsquilo estão destinadas a ser vencidas, a desaparecer. Com elas, desaparece, portanto, o mundo dos antigos, o mundo ancestral; e, no meu filme, está, portanto, destinada a desaparecer com eles uma parte da África antiga. (NAZARIO, 2007, p.77)

O diretor então encerra seu filme com duas sequências de imagens-sínteses, corroborando a existência do antigo e do novo. Primeiro, uma dança modernizada de uma tribo Wa-gogo, da Tanzânia; as imagens descontraídas mostram os membros da tribo dançando, vestidos com seus trajes do dia a dia. Pasolini comenta:

Essa dança há alguns anos era evidentemente um rito, com significados precisos, religiosos, talvez cosmogônicos. Agora em troca como vêm, os Wa-gogo, nos mesmos lugares onde antes faziam realmente, a sério, essas coisas, as repetem, mas as repetem alegremente para se divertirem esvaziando estes gestos estes movimentos, de sua antiga significação sagrada, quase como por mera alegria. Esta poderia ser uma metáfora da transformação das fúrias em Eumênides.

Logo em seguida presenciamos uma festa nupcial em Tanganica:

[sobre a festa nupcial] Como a dança dos Wa-gogo, [ela] pode perfeitamente representar poética e metaforicamente, a transformação das Fúrias em Eumênides, justo no sentido que dizia antes. Todos esses penteados, os andares, as danças os gestos, as tatuagens nas caras são signos de um antigo mundo mágico. [...] Mas este mundo mágico se apresenta aqui como tradição, como antigo espírito autóctone que não quer deixar-se perder.

## OS CORPOS DESAPROPRIADOS

Entre 1970 e 1971 Pasolini deu início à *Trilogia da vida*, composta pelos filmes *O Decamerão* (1971), *Os Contos de Canterbury* (1972), e *As Mil e Uma Noites* (1974). Podemos ver nesses filmes sinais da desilusão pasoliniana intensificada nos anos 70.<sup>11</sup> Mas além disso, pode-se observar movimentos de fuga que atuam como resistência aos novos modelos de cultura estabelecidos. Movimentos que são tentativas de se distanciar

<sup>11</sup> “A década de 70 é a década dos anos da desilusão. O país sofrera um “genocídio cultural”: em vez de se adaptar aos tempos da tecnologia e da sociedade de consumo como a França e os Estados Unidos, a Itália abjurara de seu passado para aderir unilateralmente ao novo poder do neocapitalismo”. AMOROSO, Maria Betânia. **A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária**. São Paulo: EDUSP, 1997.

do desenvolvimentismo<sup>12</sup> do presente, embora esse distanciamento se dê a partir e em vista do próprio presente. Para a realização da *Trilogia da vida*, Pasolini encontrou nos clássicos da literatura os modelos que precisava. Tendo em seu horizonte a libertação do corpo das amarras e tabus que o aprisiona, ele inicia uma das etapas mais polêmicas de sua carreira como diretor.

Pasolini concebeu a *Trilogia* tomando o sexo como um símbolo da liberdade, numa exaltação do mundo pagão anterior à revolução industrial, em radical oposição à sociedade burguesa do consumo e do desperdício, com sua sexualidade pré-fabricada e codificada. (Nazário, 2007, p. 93)

Os três filmes trazem histórias repletas de humor, nas quais pode-se perceber a presença do abjeto, do grotesco, da trapaça, da imoralidade religiosa, da traição, do assassinato, do erotismo e do sagrado. Aliás, como nos lembra JAA Torrano, o sagrado traz em si uma relação com o nefando e com o inefável (Hesíodo, 1991). Neles, nos deparamos com pulsões, as mesmas associadas a Dioniso na antiguidade. O filho divino mais novo de Zeus era um dos representantes da pulsão animal, dos instintos primordiais, das forças incontroláveis da natureza. Era também o representante das artes (dança, música, teatro), do vinho, do desregramento e da loucura. O deus trazia consigo o delírio e o êxtase, unindo em si o masculino e o feminino, a vida e a morte. Os filmes da trilogia estão repletos dessas pulsões instintivas, formando um elogio à vida, ao corpo, ao sexo livre das amarras sociais, livre do falso moralismo religioso.

No entanto, aquilo que era para ser um ato de rebeldia, de resistência, de elogio ao amor livre, saiu pela culatra. “A cultura oficial acabou assimilando a Trilogia: nunca antes Pasolini alcançou tanto sucesso” (Nazário, 2007, p. 93). Seus filmes foram incorporados pelo mercado como filmes pornográficos. Vendo o sexo e sua própria obra se transformarem em produtos pelo neocapitalismo, Pasolini abjurou os três filmes. A incapacidade do público de compreender suas ideias, levou-o a um ato provocador e ao mesmo tempo de angústia. Segundo Luiz Nazário, na *Giornata del Cinema Italiano* de 1973, ao ser acusado por um espectador de ser aristocrata e fazer filmes para a burguesia, “Pasolini afirmou não ter culpa se grande parte do povo italiano era analfabeta e que fazia filmes para um público de seu próprio nível cultural” (Nazário, 2007, p. 93). Ele teria dito, ainda que “perdera a ilusão gramsciana de uma arte nacional-popular que atingisse todas as pessoas” (Nazário, 2007, p. 93). Em razão disso “expressava-se, enfim, sem querer facilitar a mensagem, sem ser pedagógico, sem pretender educar o povo” (Nazário, 2007, p. 93).

O direcionamento de parte de sua obra cinematográfica para um público mais especializado nos permite ver o misto de revolta e decepção que acometeu o cineasta que, até alguns anos antes, via no subproletariado e nos camponeses uma resistência ao sistema capitalista. O capitalismo conseguiu realizar de modo torto e desviante aquilo que estava

<sup>12</sup> Pasolini propunha a distinção entre desenvolvimentismo e progresso: “Pode-se conceber desenvolvimento sem progresso, coisa monstruosa [...] pode se conceber também um progresso sem desenvolvimento, como aconteceria se em certas áreas rurais se aplicasse novas maneiras de vida cultural e civil mesmo sem, ou com um mínimo, desenvolvimento material”. PASOLINI, Pier Paolo. **Diálogos com Pasolini, Escritos (1957-1984)**. Org. José Luiz Goldfarb. Trad. Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986, p. 117.

nos ideais de Antonio Gramsci: formar o espírito popular por meio da cultura e do conhecimento. Esse sistema auxiliado pelas novas tecnologias, transformou e formou, de acordo com suas próprias necessidades, o comportamento do povo na busca incessante de ampliar o mercado consumidor. Restava então ao poeta a desilusão e o desejo de não desperdiçar seus esforços na produção de algo cujo efeito surtido não era o desejado. Se não era possível formar um proletariado pensante e instruído, podia-se ao menos atacar o sistema burguês, de modo incisivo, sem renunciar à erudição.

Partindo dessas ideias, Pasolini dirige então seu último filme, seu ato de rebeldia derradeiro. *Saló ou os 120 dias de Sodoma* (1975), dialoga com a tradição judaico-cristã, passando pela literatura de Dante e Sade, ancorando-se no período histórico da Segunda Guerra Mundial. Pasolini põe em cena, outra vez, a figura do fascismo histórico, mais propriamente quando os fascistas, após serem derrotados pelos Aliados, se refugiam na parte da Itália não ocupada, tendo a cidade de Saló como sede do Partido Fascista. Saló se tornou Estado Fantoche da Alemanha nazista, quando Hitler tentava reestabelecer o governo de Benito Mussolini. É na chamada república de Saló que a trama pasoliniana se desenrola.

No canto XXVI do inferno, da Comédia de Dante, o cineasta vai buscar a imagem dos “conselheiros pérfidos”. No filme os podemos ver “em toda sua glória”, denominados de “Senhores”, representados por um presidente de banco, simbolizando o poder econômico; um bispo, representando a igreja; um duque, representando a nobreza; e, por fim, um juiz, como o poder judicial. Os quatro são responsáveis por sequestrar, prender e torturar um grupo de jovens (Didi-Huberman, 2011, p. 11).

Oito rapazes e oito moças (as vítimas) são levados para um castelo afastado. Lá, encontram-se algumas prostitutas velhas, responsáveis por narrar suas experiências libertinas. Estão também presentes os rapazes que compõem a milícia dos “Senhores”. Enquanto as velhas vão contando suas histórias pessoais, os “Senhores” satisfazem seus desejos sádicos. Como no inferno de Dante, o filme é dividido em círculos. O Círculo das Manias, onde os ditos “Senhores” saciam seus desejos sexuais; o Círculo das Fezes, para os desejos escatológicos — este termina com um banquete no qual as vítimas são obrigadas a ingerir fezes humanas —; por último, temos o Círculo de Sangue, no qual as vítimas não aprovadas nos exames sádicos são punidas com: mutilações, torturas físicas, estupros e, para alguns, a morte. Os inocentes aparecem sendo massacrados e arrancados à sua inocência. Mais uma vez os corpos estão a mercê do poder, afastados de sua subjetividade, de seus desejos.

Depois da tortura, das mutilações e dos assassinatos a dança sádica de dois jovens pertencentes à milícia — estes, assim como as vítimas, foram raptados, mas assumiram posições mais confortáveis do que as das vítimas, aceitaram a demanda vinda dos “Senhores”, cumprindo o papel de algozes sem qualquer demonstração de arrependimento —, fecha o espetáculo do horror fascista anunciado pelo cineasta. É a vitória do terror e constatação definitiva do apocalipse. Os corpos cooptados pelo poder são corpos sem autonomia, sem liberdade, que podem ser massacrados conforme o desejo escuso daqueles que o detém.

O cinema pasoliniano apresenta, em vários momentos, pequenos lampejos, cenas dançantes, nas quais os corpos parecem se libertar de suas amarras, conectando-se novamente com a ancestralidade, com os antigos deuses que dançavam nos primórdios do mundo, daí os rituais xamânicos incorporarem a dança. Nietzsche escreveu em seu

*Assim falava Zaratustra*: “só acredito em um deus que saiba dançar”, e esse deus era Dioniso. Em *Édipo Rei*, como já destacado anteriormente, assistimos a um ancião dançando de forma ritualística. Esses momentos de exceção, funcionando como restauração para os despedaçamentos sociais, estão relativamente ligados ao sagrado e às muitas formas de cultura que o neocapitalismo vem solapando. O corpo que dança é o corpo conectado ao sagrado. É o corpo dos impulsos irracionais, que nega a lógica do mercado, que nega o bordão: “tempo é dinheiro”. Através da dança o corpo experimenta uma outra perspectiva de tempo. Daí a dança ser vista como manifestação de liberdade ligada ao espírito e não à materialidade.

Didi-Huberman já havia chamado a atenção para os momentos dançantes na obra pasoliniana, ao se referir à dança praticada por Ninetto Davoli, no curta *A Sequência da Flor de Papel* (1968).

Ora, toda a obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes - seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais - sob nosso olhar maravilhado (Didi-Huberman, 2011, p.22).

Entretanto, no caso da dança fascista em Saló, o mesmo ato simboliza o corpo integrado, sem consciência crítica, que aceita de bom grado o discurso do poder. Aliás, *A Sequência da Flor de Papel* é um filme sobre a condenação da inocência diante do horror, diante da não tomada de posição.

No filme, Ninetto Davoli dança no meio da rua com uma grande flor de papel, símbolo de sua inocência, mas também de sua alienação. Logo depois, será vítima da maldição de Deus e morrerá. "Existem momentos em que não se pode ser inocente. É preciso ser consciente. Não ser consciente significa ser culpado. Por isso coloquei Ninetto caminhando em Via Nazionale e, sobre ele, algumas imagens importantes da Guerra do Vietnã e de outros acontecimentos do mundo. Em um dado momento, a voz de Deus o incita a tomar consciência daqueles fatos. Mas ele não compreende o porquê, já que é imaturo e inocente. Então, Deus o condena e o faz morrer", explicou Pasolini. (Folha Online, 2002)

Saló parece dizer muito sobre a forma como o diretor via as questões sociopolíticas na Itália, em meados dos anos 70. Este filme seria o primeiro de uma suposta “Trilogia da Morte”, em oposição à “Trilogia da Vida” abjurada por ele, mas seu próprio corpo não escapou à violência e ao terror, seu assassinato ocorreu poucos meses depois de terminado Saló.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. (Coleção Leitura, n. 51).
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2014.
- AMOROSO, Maria Betânia. *A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária*. São Paulo: EDUSP, 1997.

- AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar editora, 1973.
- BACON, Francis. Novum Organum ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza. In: *Os pensadores*. Tradução e notas: José Aluysio Reis de Andrade. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BARBOSA, Leandro Mendonça. De selvagem a efeminado, as representações de Dioniso no imaginário Ático. Jundiaí: Paco editorial, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. Organização: Michael Löwy. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BULFINCH, Thomas. *Mitologia Geral a Idade da Fábula*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.
- COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e Romana*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ELIADE, Mircea. *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FABRIS, Mariarosaria. Seguindo pelo rumo de Saló. In: *VIII Estudos de cinema e audiovisual*. São Paulo: SOCINE, 2012.
- FOLHA ONLINE. Retrospectiva Pier Paolo Pasolini. In: *Caderno Ilustrada online*, Mostra BR de cinema, 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/mostrabrdecinema/sinopse-retrospectiva-pier-paolo-pasolini.shtml>. Acesso em: 24/05/2023
- GRAMSCI, Antonio. *Escritos políticos*. Trad. Manuel Simões. Lisboa: Seara Nova, 1976.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução: JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LIMA, José Expedito Passos. *Crítica e recusa do presente a realidade como experiência filosófica em Pier Paolo Pasolini*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - UFMG, 1998.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo: Manole, 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- NAZÁRIO, Luiz. *Pasolini, Orfeu na sociedade industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- NAZÁRIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zarathustra*. Lisboa: Editorial Presença, 1974.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia de bolso. 2010.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Caos*. São Paulo: brasiliense, 1979.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogos com Pasolini, Escritos (1957-1984)*. Org. José Luiz Goldfarb. Trad. Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Póstumos*. Trad. Helena Ramos. Lisboa: Moraes editores, 1979.
- PASOLINI, Pier Paolo. *La Divina Mimesis*. Trad. Julia Adinolfi. Barcelona: Icaria editorial, 1976.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PEREIRA, Helena Bonito Couto; ATIK, Maria Luiza Guarnieri. Da dramaturgia ao cinema: Édipo Rei. In: *Eutonomia: Revista online de Literatura e Linguística*. Ano I – Nº 02 (185-199), 2008.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- SANTOS, Marcel de Lima. *Xamanismo - a palavra que cura*. São Paulo: Paulinas, 2007.

TRABULSI, José Antônio Dabdab. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VILLALTA, Luiz Carlos. *Reformismo Ilustrado, Censura e Prática de Leitura: Usos do Livro na América Portuguesa*. Tese defendida na Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de História: Programa de Pós-graduação em História social. 1999.

WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. Organização e Introdução: H.H. Gerth e C. Wright Mills. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: LTC — Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1982.

## FILMOGRAFIA

A SEQUÊNCIA DA FLOR DE PAPEL. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1968.

ACCATTONE. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1961.

APPUNTI PER UN FILM SULL'INDIA/ Notas Para Um Filme Sobre A Índia. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1968.

APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA/ Notas Para Uma Oréstia Africana. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1970.

AS MIL E UMA NOITES. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1974.

DECAMERÃO. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1971.

ÉDIPO REI. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1970.

MAMMA ROMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1962.

MEDEIA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1969.

OS CONTOS DE CANTERBURY. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália/ França, 1972.

SALÓ OU OS 120 DIAS DE SODOMA, Produção de Pier Paolo Pasolini. Itália e França, 1975. Cor, 116 min.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.