

Imagens da urbanidade e a cidade-síntese africana na Oréstia, de Pier Paolo Pasolini

Santiago Júnior, Francisco das Chagas Fernandes

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Santiago Júnior, F. d. C. F. (2020). Imagens da urbanidade e a cidade-síntese africana na Oréstia, de Pier Paolo Pasolini. *Revista Maracanan*, 24, 446-474. <https://doi.org/10.12957/revmar.202047699>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-SA Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-SA Licence (Attribution-NonCommercial-ShareAlike). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>

REVISTA MARACANAN

Dossiê

Imagens da urbanidade e a cidade-síntese africana na *Oréstia*, de Pier Paolo Pasolini

Images of urbanity and the African city-synthesis in Orestia, by Pier Paolo Pasolini

**Francisco das Chagas Fernandes
Santiago Júnior***

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Natal, Rio Grande do Norte, Brasil

Recebido em: 07 jan. 2020.

Aprovado em: 09 abr. 2020.



* Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, atuando no Departamento de História, no Programa de Pós-graduação em História e no Mestrado Profissional em Ensino de História – PROFHISTORIA. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense; Mestre em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas; graduado em História pela Universidade Federal do Piauí. Realizou estágio de pós-doutorado na Università di Bologna. (santiago.jr@gmail.com)
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2690-5222>
CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8893350729538284>

Resumo

O texto analisa historicamente a apresentação das cidades africanas no filme *Appunti per un'Orestiade Africana* (1969), realizado por Pier Paolo Pasolini (PPP), o qual propõe uma interpretação histórico-mítico da África do final dos anos 1960 por meio da *Oréstia* de Ésquilo. PPP usa a peça para interpretar as transformações históricas da África de então, retratando ambientes urbanos como "neocapitalistas", mas identificando tanto nestes os sinais de cultura arcaica que mostravam a resistência de que chamava de cultura subproletária do "Terceiro Mundo". Analisamos os *tropos* e *ícones* usados como chaves etnográficas de interpretação do "outro" no filme e em textos de PPP. Usando da iconologia e da narratologia tratamos das seguintes perguntas: Qual a singularidade das paisagens urbanas apresentados por PPP? Quais eram e de onde provêm os tropos mobilizados pelo cineasta? Qual a forma de ver/pensar a alteridade africana e a italiana do final dos anos 1960?

Palavras-chave: Pier Paolo Pasolini. História da Cultura Visual das Cidades. Cinema e História.

Abstract

The text analyzes historically the presentation of African cities in the film *Appunti per un'Orestiade Africana* (1969), by filmmaker Pier Paolo Pasolini (PPP), which proposes a historical-mythical interpretation of late 1960's Africa through the Aeschylus's *The Oresteia*. PPP uses the play to interpret the historical transformations of Africa at that time, portraying urban environments as "neocapitalist", but identifying too in these the signs of archaic culture that showed the resistance of what he called the "Third World" subproletarian culture. We analyze the *tropes* and *icons* used as ethnographic keys of interpreting the "other" in the PPP's film and texts. Using iconology and narratology we address the following questions: What is the uniqueness of urban landscapes presented by PPP? What were and where were the tropes mobilized by the filmmaker? What is the way of seeing/thinking African and Italian otherness of the late 1960s?

Keywords: Pier Paolo Pasolini. History of Visual Culture of Cities. Film and History.

Introdução

O filme *Appunti per un'Orestide Africana* foi uma variação de documentário para uma provável encenação da *Oréstia*, de Ésquilo, realizado por Pier Paolo Pasolini (doravante PPP) na África pós-emancipação. O cineasta rejeitava a forma documentária acabada, entendendo que seu filme não “documentava” uma realidade, mas a intenção de realizar uma dramatização. Ele assume a ideia da “nota”, remetendo, portanto, ao filme que ensaiava um entre documentário (*documentario*) e ficção (*film*):¹

Vim evidentemente gravar um filme, mas um filme sobre o quê? Não um documentário, não um filme, vim para gravar notas para um filme: este seria a *Oréstia* de Ésquilo, gravada na África atual, na África moderna. Escolhi para a *Oréstia* de Ésquilo uma nação africana que me parece típica, uma nação de tendência socialista, como veem, sinófila, mas a qual não é ainda evidentemente definitiva porque ao lado da atração chinesa há uma outra atração não menos fascinante: a americana, ou para dizer melhor, neocapitalista.²

A ideia dos “apontamentos para a *Oréstia*” era documentar na Tanzânia e Uganda lugares, atores e opções para composição da encenação do enredo clássico cuja integridade formal e temática Pasolini presumia que não poderia ser realizada na Europa capitalista contemporânea. O cineasta partia da concepção de que o drama grego tinha uma substância histórica – a passagem do mundo arcaico para o mundo moderno sintetizada na cena do tribunal que inocenta o matricida Orestes – que poderia ser aplicada à África de então. Girado com uma câmera de 16 mm, *Appunti per un'Orestide Africana* (doravante APOA) é um conjunto de retalhos de situações as quais PPP e sua diminuta equipe encontraram em um punhado de países africanos.

O filme apresenta recortes de gravações de cenas de paisagens, tomadas de mercados, praças, universidades, palácios, ruas de cidades, campos, lagos, matas, zonas rurais,

¹ A primeira exibição pública de *Appunti per un'Orestide Africana* foi no Festival de Venezia de 1973. As tomadas foram gravadas entre dezembro de 1968 e fevereiro de 1969 na Uganda, Tanzânia e Lago Vitória. Os internos foram gravados em Il Folk Studio, Roma. Cf. PRAINDEL, Chiara. *L'Africa ed il terzo mondo nella opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*. 2001. Tesi di Laurea – Università degli Studi di Trento, Trento; *Appunti per un'Orestide Africana*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Gian Vittorio Baldi. Bologna: Cineteca di Bologna, 2008. 1 DVD (73 min.), preto & branco.

A *Oréstia* é como ficou conhecido o conjunto de 3 peças do século V a.C. – *Agamemnon*, *Coéforas* e *Eumênides* – de Ésquilo. O enredo inicia no retorno da Guerra de Tróia do rei Agamenon à cidade de Argos, que é morto por sua esposa Clitemnestra. Orestes, seu filho, corria risco de vida e foge, retornando já adulto para vingar o próprio Pai. Ele mata a mãe e ativa a ira das Fúrias, as deusas da vingança, que passam a persegui-lo pelo crime de matricídio. Ele procura a ajuda dos deuses e então, no famoso julgamento em Atenas, recebe a absolvição da deusa Atena. As Fúrias então são domesticadas e se tornam as Eumênides, deusas do castigo e não mais da vingança atávica.

² PASOLINI, Pier Paolo. *Appunti per un'Orestide Africana*. In: *Per il cinema*. Tomo I. Milano: Mondadori, 2001, p. 1177. (Tradução nossa). No original: “Sono venuto evidentemente a girare, ma a girare che cosa? Non un documentario, non un film, sono venuto a girare degli appunti per un film: questo sarebbe l'*Orestide* di Eschilo, da girare nell'Africa di oggi, nell'Africa moderna. Ho scelto per l'*Orestide* di Eschilo una nazione africana che mi sembra tipica, una nazione socialista a tendenze, come vedete, filo-chinese, ma la cui scelta non è ancora evidentemente definitiva perché accanto all'attraente cinese c'è un'altra attraente non meno affascinante: l'americana, o per meglio dire neocapitalista”.

montanhas e pessoas distribuídas por estes espaços. A narrativa é construída em voz *over* do próprio Pasolini, o qual usa a estrutura da “voz de Deus” para impor às imagens a coerência de uma *ricerca* (pesquisa) para encontrar prováveis cenários e atores. Em três momentos são apresentados debates de Pasolini com estudantes africanos que realizam intercâmbio na Universidade de Roma e aos quais são apresentados os *appunti* filmados. Ou seja, trata-se de um filme complexo marcado pela consciência da alteridade do cineasta italiano em contraposição à realidade africana na qual a chave para compreender a modernização desta estava contida na *Oréstia* de Ésquilo.

As localidades não-ocidentais nem sempre são explicitadas pela narração, sendo, conforme o caso, referenciadas pelo próprio narrador. Já muitos dos lugares visitados são nomeados pelo narrador (Kasulu, Kampala, Kigoma, Dodoma, lago Vitória, etc., Tanzânia, Uganda) em um movimento geral da voz *over* que tenta sinonimizar as localidades e populações por meio dos termos como “África”, “africanos” e “negros”.

Os movimentos dessa cartografia são evidentes em todo o filme e são repletos de repetições: a voz *over* afirma que procura pelo típico, pelo africano, pela modernidade africana, etc.. O filme também enfatiza a “parte moderna da África” a partir de cenas de cidades como Kigoma, capital da Tanzânia, e, Kampala, em Uganda.³ O esforço discursivo do filme é identificar nestas as “cidades neocapitalistas como a modernização africana”. O urbano ocupa um papel sinédótico na apresentação da africanidade, condensada na representação de uma Atenas-negra montada por paisagens e personagens das inúmeras cidades citadas pelo narrador do filme, numa síntese visual e conceitual de um certo estado histórico do continente.

Este texto analisa e contextualiza a apresentação das cidades africanas em *APOA*, mostrando o confronto entre PPP, a África e os africanos a partir do retrato de ambientes urbanos e suas relações com o posicionamento político do cineasta. Se, como veremos, no caso de PPP, esse confronto está relacionado a outro – o da cultura burguesa e da cultura subproletária, entre uma Itália antiga e uma moderna – a diferença é que no retrato das cidades africanas e do próprio continente, PPP usou de vários *tropos* tanto para identificar e conceituar as realidades africanas como para construir as soluções políticas e estéticas pretendidas, espelhando ocidente na África e esta naquele, gerando um filme de caráter ensaístico e ambíguo.⁴ O texto almeja descobrir qual o papel semântico dos ambientes urbanos no filme de PPP? Quais eram e de onde vinham os *tropos* mobilizados? Como foram agenciados como parte da cena política na Itália do final dos anos 1960?

Para realizar a análise foram empregaremos os recursos da iconologia de W. T. J. Mitchell, a narratologia histórica de David Bordwell e a abordagem filmológica de Stefania

³ PASOLINI, Pier Paolo. *Appunti per un’Orestide...* *Op. cit.*, p. 1180.

⁴ *Tropos* é uma figura de linguagem, por meio da qual se pode realizar um giro semântico no discurso. A maioria dos *tropos* são variações da metáfora e suas modalidades básicas (metonímia, sinédoque e ironia) e tem função de organização na produção de imagens e conceitos de discursos, narrativas e imagens. A palavra remete a “giro” ou “desvio” de um sentido original. Analistas como Anne McClintock têm demonstrado como as narrativas e discursos coloniais em geral e imperiais, em particular, dependem de operações tropológicas. Cf.: MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, genero e sexualidade no embate colonial*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2010; WHITE, Hayden. *Figural Realism: studies in the mimesis effect*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1999.

Parigi. A iconologia permite compreender a apresentação das cidades e da própria paisagem africanas por meio dos tropos, discursos e imagens, problematizando o estatuto sociohistórico das imagens. Paisagem urbana não deve ser compreendida aqui como um gênero, mas como uma *mídia* na qual trocas entre a qualificação do humano e do natural, o ser e o outro são realizadas, sendo tanto a representação de um espaço como a forma de enquadrá-lo. A narratologia histórica oferece recursos de compreensão da fatura fílmica, evidenciando os mecanismos empregados na construção da narrativa do filme. Já a filmologia, segundo Parigi pressupõe que para compreender um filme, torna-se necessário cruzá-lo com a escritura sobre cinema, uma vez que “os discursos que as acompanham [as imagens], neste caso” as transformam, situando as estratégias discursivas historicamente que definem alguns dos padrões de visibilidade e valor socialmente compartilhado das imagens. Exatamente por isso usaremos como fontes tanto o filme, roteiros e escritos por PPP entre 1961 e 1975 que permitam situar o filme no seu dado contexto.⁵

A estrutura narrativa de *APOA*⁶

APOA é um filme realizado em 16mm, narrado em primeira pessoa pelo próprio PPP e tem 63 minutos de duração. A estrutura narrativa é construída pela voz *over*, garantindo a proposta do filme como “anotações”. O filme apresenta 4 tipos de materiais: as tomadas giradas pelo próprio PPP em várias localidades de Tanzânia e Uganda, entre as quais se incluem as cidades de Dodoma, Kigoma, Kampala, savanas africanas indeterminadas e o lago Vitória; tomadas giradas em uma “cidade ocidental” na qual foram gravadas a apresentação de um grupo de Jazz; imagens de arquivo de conflito de Biáfra; tomadas do debate entre o diretor e um grupo de estudantes africanos da Universidade de Roma.⁷

Podemos segmentar o filme em dez partes principais constituído por sequências nos quais há o predomínio de um ou outro material, com significativos deslocamentos geográficos entre África – Ocidente (Roma e alguma cidade indeterminada):⁸ A primeira (1) foi montada a partir de tomadas realizadas na África, consta com 16 minutos que se estendem dos créditos e apresentam a procura pelos cenários de Argos e prováveis atores para Electra, Orestes e outros personagens. A segunda (2) primeiro é um intervalo de debate entre Pasolini e os estudantes africanos com tomadas realizadas em estúdio com 5 minutos de duração. A terceira

⁵ MITCHELL, W. T. J. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009; MITCHELL, W. T. J. (org.). *Landscape and power*. Chicago: The University Chicago Press, 1994, p. 5; BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas, SP: Papirus, 2006; PARIGI, S. *Fisiologia dell'immagine: il pensiero di Cesare Zavattini*. Milano: Lindal, 2006; PARIGI, Stefania. *Neorealismo: il nuovo cinema del dopo guerra*. Venezia: Marsilio, 2014, p. 12.

⁶ A cópia utilizada neste trabalho resulta da restauração pela Cineteca de Bologna e foi lançada em versão DVD. *Appunti per un'Orestiade Africana*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Gian Vittorio Baldi. Bologna: Cineteca di Bologna, 2008. 1 DVD (73 min.), preto & branco.

⁷ A Guerra de Biáfra foi um conflito civil separatista de províncias ao sul da Nigéria e que durou de 1967 a 1970, sendo contemporânea das captações de imagens de PPP para sua *Orestiade*.

⁸ A segmentação é um recurso básico de disposição da decupagem de filmes ao redor de encadeamento de cenas e sequências. Cf.: BORDWELL, David. *Figuras traçadas na... Op. cit.*

(3) parte apresenta o retorno à África com mais tomadas nas quais o narrador afirma buscar por paisagens, lugares ou entes pelos quais poderiam ser representadas as Erínias em uma sequência com cerca de 4 minutos de duração. A quarta (4) parte funciona um curto *flash* de 3 minutos de material de arquivo que mostra como poderia ser representado o exército grego no muro de Tróia, durante uma possível rememoração da famosa Guerra de Tróia, usando imagens cuja origem permanece indeterminada para o espectador, mas que foram gravadas durante o conflito de Biáfra. A quinta (5) parte segue-se em um longo intervalo de 12 minutos no qual o filme se desloca “para um estúdio semiclandestino de uma cidade do Ocidente” de um espetáculo de jazz de artistas afroamericanos, com citações da famosa cena de Cassandra na peça *Agamemmon*. Trata-se de um grande comentário musical no filme que usa o jazz, música afro-americana, como sinal da tragédia que se abateria na casa de Agamemnon e terminaria com o exílio de Orestes.

Na sexta (6) parte, retorna-se à África, desta vez com mais imagens de arquivo de conflito de Biáfra, mostrando um jovem sendo executado por um batalhão, cenas de martírio, corpos mutilados, pessoas sendo sepultadas em pouco mais de 3 minutos. A sétima (7) parte dura cerca de 11 minutos e marca o retorno às tomadas gravadas por Pasolini, nas quais o narrador mostra o que seria a tumba de Agamenon e os lamentos de Electra e Orestes ao pai morto. Na primeira parte desta sequência, apresenta-se a única cena na qual o narrador afirma que gravou como se estivesse de fato girando a tomada do filme a ser feito. A parte seguinte mostra o narrador chegando em Kampala, capital de Uganda, e depois na cidade de Kigoma, que são combinadas com Dar es Salaam para representar a “antiga-moderna cidade de Atenas”.⁹ A oitava (8) parte é um retorno ao debate com os mesmos estudantes africanos da parte 2, durando cerca de 6 minutos. Um último elipse geográfico de volta à África nos lança na nona (9) parte do filme, a mais vivamente etnográfica, gravada na cidade de Dodoma, na Tanzânia, no qual são mostradas danças, festas e um casamento que poderiam servir como metáfora do que “poderia ser a transformação das Fúrias em Eumênides”.¹⁰

O filme pode ser assim caracterizado: (a) quanto a localização geográfica, as partes 1, 3, 4, 6, 7, 9 foram todas gravadas na África (Uganda e Tanzânia), as partes 2 e 8 foram gravadas em Roma e a parte 5 foi gravado em uma “cidade ocidental” (talvez Roma); (b) quanto aos espaços cênicos, as tomadas em lugares ocidentais são todas em salas fechadas, seja a sala em Roma (partes 2 e 8), seja o estúdio/bar de jazz (parte 5), sendo que neste último caso, existem planos de situação da rua e da porta do bar no qual o número de Jazz será apresentado. As tomadas nos lugares africanos oscilam entre panorâmicas (para paisagens), planos de conjunto (para situar ambientes menores), planos médios e planos americanos para definir espaços de circulação das pessoas. Quanto à (c) origem do material fílmico: exceto pelas partes 4 e 6, as quais são material de arquivo, todo o resto do filme apresenta imagens capturadas por Pasolini.

⁹ PASOLINI, Pier Paolo. *Appunti per un'Orestiade...* *Op. cit.*, p. 1190.

¹⁰ *Ibidem*, p. 1194.

No cômputo final, Pasolini montou seu filme com a seguinte disposição espacial/origem de material na ordem de apresentação do filme: "África" gravada por PPP; estúdio em Roma gravada por PPP; África gravada por PPP; África por material de arquivo; "Ocidente" gravado por PPP; África por material de arquivo; África gravada por PPP; estúdio em Roma gravada por PPP; África gravada por PPP. Perceba-se, portanto, que os momentos mais importantes do filme são definidos por motivo visual (cenas para representar o Templo de Apolo; o quê ou quem poderia representar as Fúrias, como seria o túmulo de Agamenon, etc.) ou por material fílmico (arquivo ou original), ao qual, no geral, a narração intercala de maneira a apresentar um diálogo entre universos ideais, quais sejam, a África e o ocidente. Como dito acima, os lugares visitados são nomeados pelo narrador (Kasulu, Kampala, Kigoma, Dodoma, lago Vitória, etc., Tanzânia, Uganda),¹¹ mas raramente se menciona o nome de um ator-pessoa ou o grupo étnico explicitados. A voz *over* associa todas as localidades e populações pelo uso constante dos termos "africana", "África", "africanos" e "negros" como gentílicos generalizantes.

Neste sentido, o filme segue certa cartografia da alteridade reiterada: a "nação africana que me parece típica"; as "garotas africanas"; a "síntese da África moderna independente, livre, e da África antiga"; a "parte moderna da África". Na emblemática cena da chegada em Kampala, a qual "poderia representar a antiga-moderna cidade de Atenas", a narração identifica lugares que poderiam ser o templo de Apolo da peça grega, sendo que é escolhida a universidade da cidade de Dar Es Salaam, e sua "inconfundível semelhança com as típicas universidades anglo-saxônicas neocapitalistas".¹²

O contraste, portanto, entre africanidade e ocidentalidade é constantemente reiterado pela narração. O esforço do filme é identificar o típico, como ao nivelar Kigoma e Kampala como "cidades neocapitalistas que representam a modernização africana". Por sua vez, logo após mostrar cenas de Kigoma, capital da Tanzânia e de Kampala, em Uganda, PPP procura imagens para representar as Fúrias ancestrais, as quais ele próprio admite serem "irrepresentáveis sob aspecto humano". O filme mostra que "a terribilidade da África é sua solidão" e as Fúrias poderiam aparecer formas naturais, tais como árvores, seres animados por ventos invisíveis:¹³

árvores, por exemplo, perdidas no silêncio da floresta, monstruosas, de qualquer modo, terríveis. A terribilidade da África é sua solidão, as formas monstruosas que pode assumir a natureza, os silêncios profundos e assustadores. A irracionalidade animal. As Fúrias são as deusas do momento animal do homem.¹⁴

¹¹ É de se notar que metade do filme foi gravado na Tanzânia.

¹² PASOLINI, Pier Paolo. *Appunti per un'Orestiade...* *Op. cit.*, respectivamente, p. 1177; 1178; 1194; 1180; 1190; 1190.

¹³ *Ibidem*, p. 1183.

¹⁴ *Ibidem*, p. 1183. (Tradução nossa). No original: "Questi alberi, per esempio, perduti nel silenzio della foresta, mostruosi, in qualche modo, e terribili. La terribilità dell'Africa è la sua solitudine, le forme mostruose che vi può assumere la natura, i silenzi profondi e paurosi. L'irrazionalità è animale. Le Furie sono le dee del momento animale dell'uomo".

A ideia da África como o mundo ancestral, um passado primitivo, permeia o filme e o encerra quando PPP procura imagens que representem o centro de sua busca: a transformação das Fúrias em Eumênides, o que ele interpreta como a domesticação das forças ancestrais do “momento animal do homem”. Contudo, a cena das Eumênides aparece, primeiro, no interior do continente e é representada por uma cena de dança registrada do povo Wa-gogo. O narrador nos explica:

uma dança típica dos tempos antigos, antigos por assim dizer. Digamos assim, até poucos anos atrás, era evidentemente um rito com os deuses e com seus significados precisos, religiosos, talvez cosmogônicos. Hoje, invés disso, como se pode ver, o povo Wa-gogo, nos mesmos lugares onde uma vez fazia verdadeiramente a sério estas coisas, as repete; as repete, mas alegremente, para divertir-se, esvaziando estes gestos, estes movimentos do seu antigo significado sacro e refazendo-os quase por pura alegria. Eis uma metáfora do que poderia ser a transformação das Fúrias em Eumênides.¹⁵

Logo depois, o filme salta para a periferia de cidade de Dodoma, mostrando um casamento que peregrina por meio de uma rua repleta de carros. Escolhendo tais manifestações populares como representações das Eumênides, PPP lamenta o esvaziamento do antigo ritual cuja superfície ainda se pode observar, mas cujos significados estariam perdidos. Também sobre a dança e casamento de “nativos” que o filme mostra em Dodoma, o narrador afirma: “De fato, estes penteados, estes modos de caminhar, estes passos de dança, estes gestos, estas tatuagens nos rostos são todos sinais de um antigo mundo mágico”.¹⁶ A procissão do casamento chega a um jardim de uma casa no qual mulheres contratadas participam do cerimonial. Segundo a voz *over*, são estas mulheres que dançam no jardim dos noivos que poderiam ser as representações definitivas das Eumênides.

Importante frisar que quando as Fúrias eram forças mágicas ancestrais, as imagens que as representavam eram árvores ou mesmo animais (uma cena do filme mostra leões), ou mesmo uma ventania. Quando são domesticadas, elas finalmente podem adquirir formas de *mulheres urbanas* que continuam fontes do saber antigo, mas o oferecem agora por dinheiro, capitalizando símbolos ancestrais e mostrando a queda da África no neocapitalismo. O narrador mostra cenas da continuação da festa de casamento e afirma que na energia dos festejantes ocorre a “permanência do espírito antigo” transformada em alegria da festa porque “há uma grande liberdade, uma grande disponibilidade rumo ao futuro, nos africanos”.¹⁷ Há assim uma África ancestral que convive com a antiga na medida em que “O novo mundo está instaurado. O poder de decidir o próprio destino, pelo menos formalmente, está nas mãos do

¹⁵ PASOLINI, Pier Paolo. Appunti per un’Orestide... *Op. cit.*, p. 1194. (Tradução nossa). No original: “Una danza dei tempi antichi, antichi per modo di dire. Diciamo così, fino a pochi anni fa, era evidentemente un rito con dei suoi significati precisi, religiosi, forse cosmogonici. Ora, invece, come vedete, la gente Wa-gogo, negli stessi luoghi dove una volta faceva veramente sul serio queste cose, le ripete; le ripete, ma allegramente, per divertirsi, svuotando questi gesti, questi movimenti del loro antico significato sacro e rifacendoli quasi per pura allegria. Ecco una metafora di quella che potrebbe essere la trasformazione delle Furie in Eumenidi”.

¹⁶ *Ibidem*, p. 1195.

¹⁷ *Ibidem*, p. 1196.

povo. As antigas divindades primordiais coexistem com o novo mundo da razão e da liberdade”.¹⁸

As cidades africanas/gregas

As cidades africanas retratadas no filme permitem encontrar tanto as forças históricas modernas como as potências arcaicas que interessam a PPP. As marcas urbanas têm, neste sentido, uma função icônica de conduzir a semântica do filme para qualificar o que de passado e o que de moderno existe na realidade africana. A(s) cidade(s) é(são) o(s) lugar(es) onde emergem os signos visuais da modernidade que ameaçam destruir o mundo ancestral. Os signos do urbano/moderno são vários: caminhões, carros, postos de gasolina, arquitetura moderna, ruas asfaltadas, lojas e comércio de produtos industrializados como eletrodomésticos etc. Ainda na primeira parte do filme o narrador afirma que procura fazer um filme com “caráter essencialmente popular” e por isso vai conferir enorme importância ao coro da peça de Orestes, o qual será distribuído em “situações realistas e cotidianas”.¹⁹ Na busca pelos camponeses que caracterizem o coro como popular e realista, o filme se afasta do mundo urbano e os procura nas imediações do Lago Vitória, mas também ali encontra os signos (uma balsa mecânica para automóveis e construções novas) da modernização.

Este caráter popular é encontrado em pequenas cidades no interior do continente, bem como são apontados “personagens” e os “ambientes mais realistas e verdadeiros”.²⁰ O filme foca sua atenção numa contraposição entre sinais visuais do passado e do presente, acompanhada sempre por um discurso de tradução. O mercado dessas vilas e cidades do interior é signo visual dominante que permite caracterizar a sobrevivência do passado e/ou a modernização. Nas imediações do lago Vitória o filme mostra um mercado, realça o interno de uma casa precária e mostra a pobreza do ambiente, imagens que remeteriam a um passado antigo. Logo em seguida, ao apresentar a vila de Kasulu, o narrador afirma que esta acabara de nascer e “é ainda vizinha da Pré-história” com as casas apresentadas “construídas há pouco”.²¹ Mostrando o mercado de Kasulu, o narrador frisa sua provável juventude, enquanto apresenta as barracas, os transeuntes e a pobreza dos frequentadores.

O contraste entre a pobreza e a inserção desses signos modernos no interior “selvagem” do continente é outro recurso para evidenciar a realidade em transformação. Kasulu serve ao narrador para evidenciar a alteridade: planos de automóveis e caminhões aparecem logo após um *travelling* de plano de conjunto do mercado recém-fundado, no qual esteiras de palha no chão ocupam, esparsas, o quadro fílmico, com poucos transeuntes, e

¹⁸ PASOLINI, Pier Paolo. Appunti per un'Orestiade... *Op. cit.*, p. 1196.

¹⁹ *Ibidem*, p. 1178-1179.

²⁰ *Ibidem*, p. 1179.

²¹ *Idem*.

vendedores passando, e o narrador reafirmando a pobreza que mostra, frisando o lugar “abandonado, sob a violência do sol”.²²

Deixando Kasulu para trás, o narrador nos apresenta outra pequena vila, desta vez sem identificação. O mesmo recurso do *travelling* de plano de conjunto é usado, mas desta vez mostra uma zona na qual predominam árvores junto a uma construção de outro mercado. A voz *over* acompanha essa imagem de “cidadezinha” (assim por ela chamada) afirmando que teria surgido a pouco, em um lugar onde “não havia tempo, provavelmente apenas um lugar deserto na savana, ou da floresta, onde se encontravam em um mercado os camponeses das vilas em torno”.²³ Kasulu e a vila não-identificada são caracterizadas como zonas de fronteiras, nas quais a história chegou recentemente e iniciou a transformação que fica evidente pelo contraste entre caminhões e ruas de barro abertas nas savanas, mercados ainda típicos marcados por construções mais modernas, pessoas pobres em ambientes muito ensolarados, com sinais exógenos como máquinas de costura dispostas em mesas em entradas de casas com possuem portas com grades metálicas.

O mundo ancestral africano ainda permanece naquele contraste, nas urbanidades precárias e limítrofes que o filme identifica no interior do continente. Após estes espaços, a fita apresenta um exemplo de um mercado na periferia da cidade de Kigoma. A cena tem um caráter de transição para a cena seguinte, a qual será de um mercado típico: em *travelling* rápido aparecem as barracas com telhados de palha sobre o chão batido, vários recortes dos produtos agrícolas vendidos em mesas ou em esteiras no chão, garrafas, funis, pequenas esculturas de cerâmica, etc. Ao fundo da cena, em uma rua, passam carros velozes, evidenciando o contato com o mundo moderno. Logo em seguida, sem definir bem ainda a localidade, o filme apresenta, pela primeira vez, um mercado “à antiga”. A voz *over* é muito precisa na qualificação do espaço: “como devem ter sido uma vez todos os mercados, isto é, perdidos no meio da savana e onde de tempos em tempos se reuniam para trocar entre si mercadores e camponeses”.²⁴ A cena agora é de um *travelling* de um mercado rural no qual as cercas são todas de varas finas de madeira, as casas feitas do mesmo material ou cobertas de palha, os camponeses se movem pelo descampado diante da câmera, onde homens carregam produtos agrícolas nos ombros. Após um corte, o filme apresenta homens e mulheres reunidos conversando, trocando produtos ou encarando a própria câmera, um conjunto de sujeitos que a voz *over* classifica como ocupadas em seus afazeres cotidianos em uma “vida humilde”, personagens que deverão ser os protagonistas da *Orestíade Africana*.

Estas cenas todas ocorrem na primeira parte de *APOA* e ajudam a fixar no espectador a ideia de contraste. Percebe-se o esforço visual discursivo do filme em constituir a alteridade em transformação do mundo africano em relação à ocidentalização de suas relações de produção e manifestações culturais. Trata-se de uma forma muito específica de territorialização (a qual voltaremos em breve) urbana da cultura/raça negra a partir da

²² PASOLINI, Pier Paolo. Appunti per un'Orestíade... *Op. cit.*, p. 1179.

²³ *Idem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 1180.

mediação do texto de Ésquilo.²⁵ Ao final da sequência a “África moderna” é apresentada em sua plenitude por meio de uma imagem de uma fábrica nas imediações da cidade de Dar Es Salaam. A cena da saída da fábrica seria “semelhante a todas as outras saídas de fábricas, em todo o mundo, com as moças vestidas ainda à antiga, arcaicas, paisanas” combinadas com outras vestimentas modernas.²⁶ A periferia de Dar Es Salaam emerge como o primeiro arruobo definitivo de modernização plena no filme.

Essa modernização será acentuada no final do filme, quando após apresentar as cenas do encontro de Orestes com o túmulo de seu pai num ambiente rural – usando para isso um túmulo de um nativo – o filme passa a compor a Atenas na qual o famoso julgamento de Orestes fora realizado. A cidade de Atenas antiga deveria ser caracterizada como um espaço “antigo-moderno” e sua base visual são cenas da *skyline* de Kampala, cidade na qual se destaca um mundo moderno e neocapitalista pleno com prédios altos e construções de concreto. Combinando cenas de diversas localidades urbanas, o filme usa de cidades da Uganda e da Tanzânia para produzir uma única Atenas sintética. Se a *skyline* ou paisagem de conjunto que representaria Atenas seria a de Kampala, capital da Uganda, o templo de Apolo deveria ser representado pela Universidade de Dar Es Salaam, capital da Tanzânia, sobre a qual, enquanto o filme mostra os vários prédios do centro de estudos, a voz *over* afirma que

vista de longe, logo se mostram inconfundíveis sinais semelhantes às típicas universidades anglo-saxônicas, neocapitalistas. O aspecto externo, do desenho elegante e seguro, a organização interna, fazem dela [da universidade de Dar es Salaam] uma típica universidade como se vê hoje na África negra. Estes, repito, se inserem em um modelo neocapitalista, progressivo, e são a sede da futura inteligência local, da cultura e do saber das jovens nações africanas.²⁷

O filme em seguida apresenta as imagens combinadas de Kigoma, Kampala e Dar es Salaam, para produzir a África-Atenas moderna, uma cidade síntese que territorializa certa africanidade na fatura da narrativa e que a voz *over* faz questão de evidenciar como uma montagem de cenas de todos os ambientes urbanos citados. Intercalando imagens do rosto de Orestes – um homem local, ator provisório ao qual o filme não identifica – em vários frames, olhando para frente ou para os lados, enquanto, entre seus olhares, tomadas apresentam “Atenas” a partir de mercados de vendas de automóveis, cenas gravadas de dentro de carros passando por passeios ou prédios modernos com letreiros de bancos, construções altas, grandes avenidas asfaltadas, findando por apresentar o Tribunal de Dar es Salaam como o lugar no qual Orestes seria julgado e absolvido e que decretaria o fim do mundo ancestral e antigo africano e o advento do mundo novo. O prédio do Tribunal é uma construção que combina estilo neoclássico na paisagística própria das cidades que passaram por modernização a partir de modelos urbanísticos euro-americanos.

²⁵ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014, p. 162.

²⁶ PASOLINI, Pier Paolo. *Appunti per un'Orestide...* *Op. cit.*, p. 1180.

²⁷ *Ibidem*, p. 1190. (Tradução nossa). No original: “vista da lontano, subito mostra inconfondibili segni di assomigliare alle tipiche università anglosassoni, neocapitalistiche. L'aspetto esterno, dal disegno elegante e sicuro, l'organizzazione interna, ne fanno una tipica università come se ne vedono molte nell'Africa nera. Esse, ripeto, si inseriscono in un modello neocapitalistico, progressivo, e sono la sede della futura intelligenza locale, della cultura e del sapere delle giovani nazioni africane”.

A fatura fílmica usa, portanto, um expediente fragmentário na montagem de uma cidade definida. Uma vez que a fita segue a ideia de que as potências ancestrais estão de fato no mundo rural ou selvagem, a cidade ocupa um lugar estratégico vinculado à queda na história. Apenas em suas periferias sobrevive o mundo arcaico e suas forças atávicas, ligados a hábitos, gestos antigos e usos dos corpos negros. Usando o mundo urbano como o *locus* no qual a história se afirma e no qual ocorrerá a domesticação do mundo primitivo, a prospecção de Pasolini faz de todas as cidades retratadas uma variação de historicidade fraturada na convivência entre antigo-moderno. Kasulu, Kampala, Kigoma, Dar-em-Salam, Dodoma são todas associadas a espaços de derrota do mito por meio de escolhas muito definidas dos espaços retratados. Se na contraposição urbano-rural concentra-se no segundo o antigo, no primeiro que se evidencia um *espaço* de clivagens.

Do “Mal d’África” para uma Napoli moderna

APOA não fora o primeiro momento de contato de Pier Paolo Pasolini com a África. Em 1961 ele realizou uma viagem à Índia com o amigo e escritor Alberto Moravia, sendo que no retorno à Itália, ambos visitaram Quênia e Zanzibar. A partir dali ele realizou uma série de viagens ao continente. Em 1962 retornou ao Quênia e visitou o Sudão e o Egito. No ano seguinte, o cineasta visitaria a Nigéria, Gana e Guiné, seguindo ao Iêmen, Israel e Jordânia. Em 1966 iria ainda duas vezes ao Marrocos. Segundo Chiara Praindel, o ideal de paisagem de Pasolini seria o lugar incomunicável e essencial, com uma beleza natural e arquitetônica não tocada ainda pelo capitalismo.²⁸

Ainda em 1961, PPP escrevera o prefácio *La resistenza negra* para o volume *Letteratura Negra: la poesia*, organizado pelo angolano Mario de Andrade por meio do qual se popularizaria na Itália obras de alguns escritores africanos.²⁹ PPP seguia uma onda de interesse de intelectuais e artistas europeus no geral, e italianos, em particular, com o mundo africano que passava pela emancipação política. A África fora redescoberta por viajantes e artistas, principalmente literatos e fotógrafos. Segundo estudiosos como Gaia di Pascale e Chiara Praindel, eles foram acometidos pelo “mal de África”, um interesse profundo pelo exótico e pelo diferente que criava uma relação melancólica de alteridade com o mundo. Destacava-se o fascínio pela paisagem, sempre exótica, perigosa, sedutora e imponente, silêncios solenes e belezas noturnas, sendo que uma das imagens centrais era, segundo Praindel, a do “negro dançando”, ícone de sua pré-historicidade e da própria forma como os africanos narravam a si mesmos. O negro e suas máscaras tornam-se símbolos.³⁰

Nos anos 1970, Alberto Moravia descreveria assim o “Mal de África”:

²⁸ PRAINDEL, Chiara. *L’Africa ed il... Op. cit.*

²⁹ PASOLINI, Pier Paolo. *La resistenza negra*. In: ANDRADE, Mario de. *Letteratura negra: la poesia*. Roma: Riuniti, 1961.

³⁰ PRAINDEL, Chiara. *L’Africa ed il... Op. cit.*, p. 5; PASCALE, Gaia De. *Africa*. In: *Scrittori in viaggio: narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.

O mal da África é um fascínio. Com um fundo de medo, que é o medo da Pré-história, isto é, das forças irracionais que o homem em tantos milhares de anos conseguiu rejeitar e dominar na Europa, e que aqui na África estão ainda invasivas e atuantes. É um medo ao qual o europeu termina por habituar-se, também porque ele tem as suas raízes longínquas e sua personalidade é mais sólida e menos volúvel; um medo, em suma, angustiosamente agradável.³¹

Usando de contraposições convencionais entre africanos plásticos/irracionais/pré-históricos *versus* europeus racionais/civilizados/comedidos, o viajante italiano almejava entregar-se a outra realidade e encontrar o seu eu atávico. Observa-se na fala de Moravia a existência do dispositivo de territorializar a África de maneira fantasmal, marcada por uma ansiedade resultante da fabulação etnocêntrica de liberação das amarras da cultura europeia, naquilo que implica que o continente existe como ficção do outro.³²

Em 1962, já após sua primeira viagem à África, Pasolini escreveu o roteiro *Il padre selvaggio*, para o qual também preparou o apêndice *È bello uccidere il leone*.³³ Este voltava-se como explicação geral da proposta com várias chaves de direção e posição política. O filme começaria numa escola secundária africana:

Primeiros dias de escola, em um Liceu africano, na capital de um estado africano que conquistou a independência há um ano. [...] No Liceu ensina um professor democrático, recém-chegado ao novo estado. Está por começar a sua experiência dramática com a turma africana, composta pelos filhos dos pouco empregados e dos Chefes de Tribos do interior; a sua luta contra o conformismo.³⁴

O discurso se situa no tempo da África moderna, recém-independente, país indeterminado – por isso típico – e está marcado pelos confrontos advindos do desejo de inserção entre as nações independentes, contrapondo o professor democrático x professor colonialista, que disputam a alma dos filhos dos chefes de “tribos” do interior. O professor indaga aos alunos para que confrontem “corajosamente a vergonha, a miséria, as superstições do estado tribal, dos quais provêm. Procura explicar o que é a cultura ‘pré-histórica’ ou ‘mágica’, a ritualidade, os tabus, o canibalismo, etc.”.³⁵ Davidson é protagonista e filho de chefe de tribo africana. O professor e ele se confrontam na escola, o ambiente moderno. Davidson vai visitar sua tribo no interior do continente e ali a apresentação era de um *espaço anacrônico*, no qual o tempo estava suspenso no mundo arcaico:

³¹ MORAVIA *Apud* PRAINDEL, Chiara. *L’Africa ed il... Op. cit.*, p. 4. (Tradução nossa). No original: “Il mal d’Africa è un fascino. Con un fondo di paura, che è poi paura della preistoria cioè delle forze irrazionali che l’uomo in tante migliaia d’anni è riuscito in Europa a respingere e dominare e che qui in Africa sono ancora invadenti e scatenate. È una paura alla quale l’europeo finisce per abituarsi, anche perché egli ha le sue radici altrove e la sua personalità è più solida e meno labile di quella dell’africano; una paura, insomma, angosciosamente piacevole”.

³² MBEMBE, Achille. *Crítica da razão... Op. cit.*, p. 166.

³³ PASOLINI, Pier Paolo. *Il padre selvaggio*. In: *Per il cinema*. Tomo I. Milado: Mandadori, 2001, p. 275-313.

³⁴ PASOLINI, Pier Paolo. *È bello uccidere il leone*. In: *Per il cinema*. Tomo I. Milado: Mandadori, 2001, p. 317. (Tradução nossa). No original: “Primi giorni di scuola, in un liceo africano, nella capitale di uno stato africano che ha acquistato da un anno l’indipendenza. [...] Nel Liceo insegna un professore democratico, appena giunto nel nuovo stato. Sta per cominciare la sua esperienza drammatica con la scolaresca africana, composta dei figli pochi impiegati e dei capi tribù dell’interno; la sua lotta contro il conformismo.”

³⁵ PASOLINI, Pier Paolo. *È bello uccidere... Op. cit.*, p. 318.

É o mundo Pré-histórico da África, apenas aflorado à história. A vida tribal, os tabus, os ritos, o ódio. Estamos de tal forma dentro da vida negra que os personagens poderão falar na sua própria língua sem haver necessidade de tradução, nem falada, nem escrita; o mundo é totalmente seu e se exprime totalmente na sua língua.³⁶

Os termos empregados por PPP (“mundo pré-histórico”, “vida tribal”, “tradição”) figuram uma África ancestral, mágica, ritual, terrível e pré-histórica. A independência política recente tentava lançar o continente na historicidade sendo que o interior era arcaico e anacrônico. No roteiro, Davidson, após um ritual de canibalismo na tribo de seu pai, retorna traumatizado à escola, mas seu mestre democrático e ocidentalizado lhe mostra que por meio da poesia poderia reencontrar a si mesmo. Em 1963, no artigo “Perché in Africa”, publicado na revista *Vie Nuove*, o cineasta fala do impacto que tivera sobre ele a visita ao Quênia e a Uganda:

Fui à África por acaso. Dois anos atrás, voltando de uma viagem da Índia. E fui irracionalmente e ontologicamente encantado. Tudo teria se resumido a este encantamento se não tivesse lido uma antologia de poetas africanos (para a qual me foi pedido um prefácio); e, conseqüentemente, fiquei interessado profundamente dos problemas dos novos estados negros.³⁷

PPP registra do seu contato com a literatura africana no compêndio citado acima *Letteratura Negra: la poesia*, como o filtro que produziu um entendimento inicial do mundo africano recém-descoberto por meio de viagens, bem como do “efeito irracional e ontológico” desse encontro.³⁸ O contato com a poesia negra criara um frame para conduzir as imagens que PPP montou para a África. As poesias, já marcados pelo movimento da negritude, reivindicavam a exaltação da raça negra, uma “arma milagrosa”, segundo Mbembe, que transforma em força ativa o que antes era caracterizador do terror e da insignificância.³⁹ Contudo, essa sensibilidade não gerou de imediato uma posição fora do dispositivo racial-colonial vigente: em *Il padre selvaggio*, o mundo mágico africano é repleto de ritos e de canibalismo,⁴⁰ aceitos pelo escritor como algo caracterizador da diferença que permite ao

³⁶ PASOLINI, Pier Paolo. È bello uccidere... *Op. cit.*, p. 321. (Tradução nossa). No original: “È il mondo preistorico dell’Africa, appena affiorato alla storia. La vita tribale, i tabù, i riti, l’odio. Siamo talmente dentro la vita negra che i personaggi potranno parlare nella loro lingua senza bisogno di traduzione, né parlata, né scritta; il mondo è totalmente loro e si esprime totalmente nella loro lingua”.

³⁷ PASOLINI *Apud* PRAINDEL, Chiara. *L’Africa ed il... Op. cit.*, p. 17. (Tradução nossa). No original: “Sono andato in Africa per caso. Due anni fa, tornando da un viaggio in India. E mi ha irrazionalmente e ontologicamente incantato. Tutto sarebbe rimasto fermo a questo provato incanto, se non avessi letto una antologia di poeti africani (per cui mi era stata chiesta una prefazione): e, di conseguenza, mi sono interessato più a fondo del problema dei nuovi Stati Negri”.

³⁸ PASOLINI, Pier Paolo. La resistenza negra. *Op. cit.* Sobre a dimensão filosófica-ontológica do trabalho de Pasolini, cf.: ESPOSITO, Roberto. *Il Pensiero vivente*. Torino: Einaudi, 2010; HONESKO, Vinicius. Política dos rostos: nostalgia da vida e crítica do presente em Pier Paolo Pasolini e Giorgio Agamben. *Outra travessia*, Florianópolis, UFSC, v. 24, p. 18-33, 2017.

³⁹ Aime Césaire estava entre os poetas publicados no volume. A negritude fora movimento cultural montado por vários poetas a partir da liderança de Césaire e Léopold Sédar Senghor, de defesa e promoção do homem negro, da cultura e expressão resistente das raízes africanas. Como Mbembe lembra, a negritude, porém, também continuava atuando dentro da armadilha identitária essencialmente fantasmática da raça. Cf.: MBEMBE, Achille. *Crítica da razão... Op. cit.*, p. 83.

⁴⁰ O canibal e o canibalismo como *figuras* aparecem em *Il padre selvaggio* e voltariam a surgir em *Pocilga*, filme de PPP lançado em 1969. O canibalismo foi uma metáfora ocidental que fez parte das montagens de outros fantasmáticos do tipo pagãos, bárbaros, primitivos e uma série de adjetivação do

mundo negro ser um espaço de deslocamento da identidade, de quebra da fronteira da alteridade com perda identitária que permite submeter-se ao prazer alucinatório e, como estava evidente na declaração de Moravia e seu “Mal de África”, a instauração de uma relação agonística.⁴¹

Da primeira viagem oriental para a Índia surgira ainda o livro *L'odore dell'India*, escrito junto com Alberto Moravia e publicado em 1962, mesmo ano da escrita do *Il padre selvaggio* e *È bello uccidere un leone*. As inúmeras viagens dos anos 1960 por interesse próprio ou para buscar locações para muitos de seus filmes se refletem na fatura dessas obras, destacando-se sempre localidades da Ásia e África: *Sopralluoghi in Palestina* (1964) na Palestina; *Edipo Re* (1967) na Tunísia; *Appunti per un film sull'India* (1968), na Índia; *Medea* (1969), na Turquia e Síria; *APOA* na Tanzânia e Uganda.

O interesse pela África, portanto, seria crescente nos anos 1960. É possível observar a mudança de perspectiva entre *Il padre selvaggio* e *APOA*, uma vez que o encontro etnográfico produziu um outro tipo de confronto entre cineasta-alteridade, no qual o estranhamento fora resolvido por meio de tropos e ícones de sobrevivência do *antigo* que permitiam a renovação de um presente fraturado pelo “neocapitalismo” da África contemporânea. Tal perspectiva fora um desdobramento do interesse de PPP pelo elemento fundamental de seus filmes sobre a Itália nos anos 1960: a cultura subproletária e o mundo camponês italianos, imagens e enredos visuais sobre espaços e sujeitos subalternos. Desde *Accattone* (1961) ao interesse pela “experiência subproletária” correspondia certa concepção de mundo e certo *pathos*, assim expresso pelo próprio PPP em debate a revista *Filmcritica* em fevereiro de 1962:

O subproletariado tem um outro tipo de angústia, aquela que estuda De Martino fazendo pesquisas na poesia popular na Lucania, por exemplo, que é uma angústia pré-histórica frente à angústia existencialista burguesa, historicamente determinada. Eu, em *Accattone*, estudei este tipo de angústia pré-histórica frente a nossa, existencialista, do tipo kierkegardiana ou sartriana. [...] Isto: uma angústia de um camponês lucano que canta uma canção fúnebre sobre um parente morto, é uma angústia que tem outros componentes históricos daqueles que dizem respeito a um burguês.⁴²

Em setembro daquele mesmo ano, na mesma revista, discutindo a fita *Mamma Roma*, PPP anunciou que iria para a África fazer uma pesquisa de campo para montar *Il padre selvaggio*. A África (no singular) seria, portanto, de seu interesse nos anos seguintes. Uma década depois, em 1973, em suas prospecções por locações para o filme *Mil e uma Noite*, no

“outro”. As vanguardas modernistas passariam a usar o canibalismo como tropo de insurgência estética, em especial, no dadaísmo. O canibalismo é figura que oscila entre distância e proximidade, violência concreta e metafórica. Cf.: SANTIAGO JR., Francisco das Chagas Fernandes. Antropofagia, passado prático e usos do passado em *Como era gostoso o meu francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos. *História da historiografia*, Ouro Preto (MG), v. 9, n. 20, p. 157-175, jul. 2016.

⁴¹ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão...* Op. cit., p. 95.

⁴² PASOLINI, Pier Paolo. Incontro con Pier Paolo Pasolini. In: *Per il cinema*. Tomo II. Milano: Mondadori, 2001, p. 2812. (Tradução nossa). No original: “Il sottoproletariato ha un altro tipo di angoscia, quella che studia De Martino facendo ricerche nella poesia popolare in Lucania, per esempio, cioè un’angoscia preistorica rispetto all’angoscia esistencialistica borghese, storicamente determinata. Io in *Accattone* ho studiato questo tipo di angoscia preistorica rispetto alla nostra, esistencialistica, di tipo kierkegardiano o sartriano. [...] Cioè: l’angoscia di un contadino lucano che canta un canto funebre su un parente morto, è un’angoscia che ha altre componenti storiche da quelle che prova un borghese”.

Iêmen (Ásia) e na Eritreia, em particular, PPP realizaria uma descrição etnográfica de uma série de encontros, lugares, festividades e cerimônias, marcando as similaridades a partir de imagens do passado europeu. Na Eritreia, em especial, ele fora buscar atrizes para compor se universo árabe, uma vez que seria impossível encontrar atrizes no islâmico Iêmen naquele momento. Naquele momento, o autor deixava claro como ocorria o reconhecimento do lugar:

Não existem na língua italiana, que eu saiba, termos para descrever o aspecto arquitetônico de Asmara, Cheren e Agodat: o estilo colonial italiano é perfeitamente inexprimível. A paisagem é, ao contrário, tão original e absoluta que bastariam duas palavras para dar uma ideia: a terra é montanhosa e vermelha; um verde bandeira, bagunçado, irrompe naquele vermelho; tudo tem a imensidão e o silêncio da África, mas não é África; é aquele mundo que revistas como *Domenica del Corriere* fizeram familiar aos italianos desde um século.⁴³

PPP menciona diretamente um mundo *inventado* como imagem da África, a matriz visual da sua África de memória via o *Domenica del Corriere*, suplemento ilustrado do *Corriere della Sera*, com ilustrações e fotografias que foram responsáveis pela divulgação de lugares, sujeitos e paisagens, primeiro da Eritreia e depois da Etiópia. Em revistas como *Domenica del Corriere*, as poses coloniais apareciam focando em imagens de etíopes a partir do pitoresco, tipos regionais com personagens em mercados, em fontes ou sentados no chão entre os tuculs,⁴⁴ os quais, são muito semelhantes aos planos montados por Pasolini em *APOA*.⁴⁵ O diretor procurava apresentar as suas cenas das Mil e uma noites a partir de pessoas e

⁴³ PASOLINI, Pier Paolo. Sopralluoghi o la ricerca dei luoghi perduti. In: MANCINI, Michele; PERRELLA, Giuseppe (orgs.). *Pier Paolo Pasolini: corpi e luoghi*. Roma: Centro Gráfico GPR, 1981. p. 5-6. (Tradução nossa). No original; "Non esistono nella lingua italiana, che io sappia, termini per descrivere l'aspetto architettonico dell'Asmara, di Cheren o di Argodat: lo stile coloniale italiano è perfettamente inespriabile. Il paesaggio è invece così originale e assoluto che basterebbero due parole per darne un'idea: la terra è montuosa e rossa; del verde bandiera, disordinato, interrompe quel rosso; tutto ha l'immensità e il silenzio dell'Africa, ma non è Africa; è quel mondo che le copertine della 'Domenica del Corriere' hanno reso familiare agli italiani da un secolo".

Asmara, Cheren e Agodat são cidades da atual Eritreia, a qual fazia parte da Etiópia na época que PPP visitou o país. A Eritreia fora colônia italiana entre 1890 e 1941. Em 1935 a Itália invadiu a Abissínia e juntou as regiões, contudo a Grã-Bretanha transformou a Eritreia em protetorado em 1941. A ONU criou uma federação entre Etiópia e Eritreia, contudo, a primeira dissolveu a segunda em 1961, iniciando uma guerra civil que durou décadas.

⁴⁴ DI BARBORA, Monica. Donne in aoi: fotografie tra sguardo pubblico e privato. *OS Officina della storia*. Publicado em: 30 mar. 2013. Disponível em: <https://www.officinadellastoria.eu/it/2013/03/30/donne-in-aoi-fotografie-tra-sguardo-pubblico-e-privato/>. Acesso em: mar. 2020.

⁴⁵ Isso significa que precisam ser investigadas ainda as matrizes da cultura visual italiana que PPP usou como acervo para montar não apenas *APOA*, mas todos os filmes que trataram do que ele compreendia como Terceiro Mundo. O suplemento *Domenica del Corriere*, bem como *L'Illustrazione Italiana* (publicada entre 1873 a 1962), foi uma das muitas revistas ilustradas italianas que cobriram a empresa colonial, embora não fosse voltada diretamente a este tema. Fundada em 1899, *Domenica del Corriere* inicialmente questionava a pertinência do colonialismo italiano, mas mudou de tom no período fascista. Outras publicações importantes foram *Africa Italiana* (publicada de 1927 a 1941).

Sobre cultura visual e imprensa colonial italiana, cf.: ZACCARIA, Massimo. "Quelle splendide fotografie che riproducono tanti luoghi pittoreschi": l'uso della fotografia nella propaganda coloniale italiana (1898-1914). In: FIAMINGO, Cristiana (org.). *Identità d'Africa fra arte e politica*. Roma: Aracne, 2008; PALMA, Silvana. Fotografia di una colonia: l'Eritrea di Luigi Naretti (1885-1910). *Quaderni storici*, Bologna, v. 37, n. 1, p. 83-147, 2002; TRIULZI, Alessandro. La costruzione dell'immagine dell'Africa e degli africani. In: BURGIO, Alberto Burgio (org.). *Nel nome della razza*. Bologna: Il Mulino, 1999.

vestuário coptas *reali* (reais) e ao entrar numa igreja copta,⁴⁶ por exemplo, descrevia hábitos locais a partir de tropos facilmente reconhecíveis:

O seu modo de rezar é completamente diferente daquele católico [...] a oração conferia-lhes a completude de si mesmos, exaltava-os pelo que eram, rendia-os inteiramente manifestos em toda a sua presença. Os seus rostos escuros, permaneciam os mesmos da juventude – dado que os homens puros não envelhecem – e somente cobertos pelas densas e nobres rugas; os cabelos duros e crespos todos espetacularmente brancos; os corpos magros e altivos, eretos, expostos, atraídos pelo estrangeiro, onde se encontra Deus [...] eram como velhos soldados diante de um Pai justo que pedia por seus corpos e sua vida. A sua solenidade se devia a sua total ingenuidade com a qual externavam aquela “obediência” que nos povos antigos e pobres é a suprema dignidade.⁴⁷

As investigações para locações e atores na África e no Oriente eram consideradas por PPP como conceitualmente similares, e realizadas entre o intervalo de 1962 – para realizações de filmes como *Sopralluoghi in Palestina* (1964) – e 1972 – para locações dos filmes como *Mil e uma Noite* (1974) – investiram na aproximação das experiências históricas oriental/africana e italiana. Os roteiros sobre temas africanos e orientais, os textos de pesquisa demonstram a atenção de PPP para um entendimento de co-pertença das realidades subalternas – os lugares perdidos do Terceiro Mundo, como os lugares (quase) não mais encontráveis na Itália eram sinédoques e ícones de sobrevivências de um passado presente de antes do advento do neocapitalismo. Em 1968, ele escreveu os *Appunti per un poema sul terzo mondo*, também um roteiro de filme não realizado e que usaria materiais do *Il padre selvaggio* e dos *Appunti per un film sull'India*, no qual afirmava que o tema da fita era “o Terceiro Mundo: no caso da Índia, da África Negra, dos Países árabes, a América do Sul, os guetos negros dos Estados Unidos [...] Não faltarão também outros ambientes – entre estes fundamentais –, por exemplo, a Itália do sul”.⁴⁸ Cinco anos depois, registrou essa impressão em um texto de 1973, não por acaso chamado *Prospecções ou a busca dos lugares perdidos*:

Em Al Mukalla, uma cidadezinha na costa da península arábica a leste de Aden, havia uma Porta estupenda, feita de pedra. Um ano atrás, tendo aumentado ali também o comércio, o governo da Província decidiu destruir a Porta [...]. Esta fúria devastadora contra o próprio passado recente e os seus aspectos cotidianos considerados degradados e vergonhosos, é o Fantasma que percorre o Oriente.

⁴⁶ A Igreja Ortodoxa Copta Etíope é uma das religiões cristãs da Abissínia e Eritreia.

⁴⁷ PASOLINI, Pier Paolo. *Sopralluoghi o la ricerca... Op. cit.*, p. 11-15. (Tradução nossa). No original: “Il loro era un modo di pregare completamente diverso da quello cattolico [...]. Al contrario, la preghiera dava loro la completezza di se stessi, li esaltava per quello che erano, li rendeva interamente manifesti in tutta la loro presenza. I loro visi scuri, rimasti quelli della giovinezza – dato che gli uomini puri non invecchiano – e solo coperti da fitte e nobili rughe; i duri capelli crespi tutti spettacolarmente bianchi; i corpi magri e aitanti, eretti, espositi, attratti verso l'esterno, dove si trova Dio [...] erano come vecchi soldati davanti a un Padre giusto che chiedeva il loro corpo e la loro vita. La loro solennità era dovuta alla totale ingenuità con cui esternavano quell'“obbedienza” che nei popoli antichi e poveri è la suprema dignità”.

⁴⁸ PASOLINI, Pier Paolo. *Appunti per un poema del terzo mondo*. In: *Per il cinema*. Tomo II. Milano: Mondadori, 2001, p. 2680.

Mas a mesma coisa acontece também no sul italiano, especialmente na Sicília. A aculturação do centro está completa: a cultura marginal, particular, está destruída e não produz mais modelo.⁴⁹

A aproximação de experiências históricas como a modernização africana nos APOA, ou das pessoas e localidades “feudais” da Eritreia, as semelhanças do Kuwait com o sul da Itália demonstram como a caracterização do *Terzo Mondo* para Pasolini era uma investigação do que se perdia na realidade europeia. Em 1975 afirmava, especificamente sobre a Itália: “a Itália camponesa e paleoindustrial colapsou, se desfez, não existe mais, e no seu lugar há um vazio que espera provavelmente para ser preenchido por uma plena burguezificação, do tipo que mencionei antes (modernizante, falsamente tolerante, americanizante, etc.)”.⁵⁰

Meses antes de ser assassinado, em uma carta-resposta para Ítalo Calvino, publicada no jornal *Paese sera*, mais tarde republicada nos *Scritti Corsari*, Pasolini escrevia em resposta a maneira como ele concebia as culturas camponesas e subproletárias italianas:

É este ilimitado mundo camponês pré-nacional e pré-industrial, sobrevivente até poucos anos atrás, que eu lamento (não por nada permaneço o máximo possível, nos países do terceiro Mundo, onde este sobrevive ainda, mesmo que o Terceiro Mundo esteja também entrando na órbita do assim dito Desenvolvido). [...] Eu disse, e o repito, que a aculturação do Centro Consumista, destruiu as várias culturas do Terceiro Mundo (falo agora em escala mundial, e me refiro portanto precisamente às culturas do Terceiro Mundo, as quais às culturas camponesas italianas são profundamente análogas); o modelo cultural oferecido aos italianos (e a todos os homens do globo, de resto) é o mesmo.⁵¹

O trecho acima é contemporâneo da abjuração da trilogia da Vida e do diagnóstico sobre a grande “mutação antropológica” ocorrida na Itália em 1975, usados constantemente pelos estudiosos pasolinianos para definir a postura política do diretor nos seus últimos anos de vida.⁵² Roteiros, textos de viagem, gravações, textos jornalísticos revelam um eu lírico

⁴⁹ PASOLINI, Pier Paolo. Sopralluoghi o la ricerca... *Op. cit.*, p. 25-26. (Tradução nossa). No original: “Ad al Mukalla, una cittadina sulla costa della penisola araba a est di Aden, c’era una Porta stupenda, fatta di massi di pietra. Un anno fa, essendo aumentato anche lì il traffico, il governo della Provincia ha deciso di distruggere la Porta [...] Questa furia devastatrice contro il proprio passato recente e le sue abitudini considerate degradanti e vergognose, è il Fantasma che percorre l’Oriente. Ma la stessa cosa succede anche nel Meridione italiano, specialmente in Sicilia. L’acculturazione del centro è completa: la cultura marginale, particolaristica, è distrutta e non produce più modello”.

⁵⁰ PASOLINI, Pier Paolo. 10 giugno 1974. Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia. In: *Scritti corsari*. Milano: Garzanti, 2015, p. 40.

⁵¹ PASOLINI, Pier Paolo. 8 luglio 1974. Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino. In: *Scritti corsari*. Milano: Garzanti, 2015, p. 51-55. (Tradução nossa). No original: “È questo illimitato mondo contadino prenazionale e preindustriale, sopravvissuto fino a solo pochi anni fa, che io rimpiango (non per nulla dimoro il più a lungo possibile, nei paesi del terzo Mondo, dove esso sopravvive ancora, benché il Terzo Mondo stia anch’esso entrando nell’orbita del cosiddetto Sviluppo). [...] Ho detto, e lo ripeto, che l’acculturazione del Centro consumistico, ha distrutto le varie culture del Terzo Mondo (parlo ancora su scala mondiale, e mi riferisco dunque appunto anche alle culture del Terzo Mondo, cui le culture contadine italiane sono profondamente analoghe): il modello culturale offerto agli italiani (e a tutti gli uomini del globo, del resto) è unico”.

⁵² Momento de clivagem de Pasolini no qual ele rejeitou a sua trilogia da vida, os três filmes sobre *Decameron* (1971), *Contos de Canterbury* (1972) e *As Mil e uma Noites* (1974) em protesto contra o neocapitalismo e o neofascismo. Cf.: PASOLINI, Pier Paolo. Abiura dalla ‘Trilogia della vita’. In: *Lettere luterane*. Milano: Garzanti, 2015, p. 83-88.

Sobre a “mutação antropológica”, cf.: GRESLERI, Lapo. O olhar antropológico de Pasolini sobre a África moderna. In: KACTUZ, Flavio (org.). *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Catálogo. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2014, p. 84-88; CAMINATI, Luca. *Orientalismo erético*:

pleno de um interesse biográfico e autobiográfico. Segundo Maria Betania Amoroso, independente do gênero discursivo (poesia, narrativa, romance, ensaio, jornalismo, cinema), a voz lírica de PPP funcionava como um eu coral que se “alimenta daquilo que faz de um poeta um homem público” sempre marcado pela “crença ou confiança de que sua experiência individual coincidia com a experiência histórica do país”.⁵³ Assim África (Terceiro Mundo) e Itália eram, de alguma maneira, imagens refratadas uma da outra: a primeira contendo o passado da segunda no presente no momento em que este se torna o provável futuro. Interessava o passado que no presente sobrevivia e o desafiava.

Em março de 1975, pouco antes de ser assassinado, PPP “escrevia” a Gennariello, um fictício rapaz napolitano e interlocutor imaginário de *I giovani infelici*, parte das *Lettere luterane*:

Estou escrevendo nos primeiros meses de 1975; e, neste período, apesar de que há um tempo não vou a Napoli, os napolitanos representam para mim uma categoria de pessoa que me são de fato, concretamente, e, por demais, ideologicamente simpáticos. Eles de fato nestes anos – e, para ser preciso, neste decênio – não mudaram muito. Permaneceram os mesmos napolitanos de toda a história [...]. Napoli é ainda a última metrópole plebeia, a última grande vila (e por demais com tradições culturais não italianas): este fato geral e histórico nivela fisicamente e intelectualmente as classes sociais. A vitalidade é sempre fonte de afeto e ingenuidade. Em Napoli são cheios de vitalidade seja o rapaz pobre como o rapaz burguês.⁵⁴

Naquele texto a cidade de Napoli era vista como uma fonte de vitalidade antiga preservada do avanço da modernidade que assolara a Itália. A permanência de Napoli e dos napolitanos na história conferia particularidades à cidade. Nela, se preservava um passado pré-italiano (as tradições culturais) que conviviam com a realidade presente, conferindo uma dimensão multitemporal à cidade. A vitalidade e afetividade que atravessavam as classes fazia da cidade uma fonte para renovação.

O confronto Itália moderna-Napoli, burguês-pobre/sub-proletário, antigo/novo compõe a caracterização cartográfica e etnográfica de Pasolini. A mesma base sobre a qual foi fundada toda a apreciação de APOA na qual o mundo urbano é a transição para a modernidade que ainda preserva escondida os traços arcaicos. A diferença central era que, no caso do filme africano, o confronto etnográfico era com o *outro* externo. Pasolini olhando a África no

Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo. Genova: Bruno Mondadori, 2007; NAZÁRIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007; OLIVEIRA NETO, Ulysses Maciel de. *O cinema trágico-poético de Pier Paolo Pasolini: “Medéia”; “Édipo rei”; “Appunti per un’Orestíade africana”*. 2009. Tese (Doutoramento em Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; HONESKO, Vinicius. Um intelectual perto do fim: as agruras da resistência de Pasolini. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, Curitiba, v. 1, p. 53-65, 2015.

⁵³ AMOROSO, Maria Betania. Nós e ele: Pasolini no Brasil. In: BERADINELLI, Alfonso; DIAS, Maurício (orgs.). *Pasolini: poemas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015, p. 279-298; 293 (citação).

⁵⁴ PASOLINI, Pier Paolo. *I giovani infelici*. In: *Lettere luterane*. Milano: Garzanti, 2015, p. 27-29. (Tradução nossa). No original: “Io sto scrivendo nei primi mesi del 1975; e, in questo periodo, benché sia ormai un po’ di tempo che non vengo a Napoli, i napoletani rappresentano per me una categoria di persone che mi sono appunto, in concreto, e, per di più, ideologicamente, simpatici. Essi infatti in questi anni – e, per la precisione, in questo decennio – non sono molto cambiati. Sono rimasti gli stessi napoletani di tutta la storia. [...] Napoli è ancora l’ultima metropoli plebea, l’ultimo grande villaggio (e per di più con tradizioni culturali non strettamente italiane): questo fatto generale e storico livella fisicamente e intellettualmente le classi sociali. La vitalità è sempre fonte di affetto e ingenuità. A Napoli sono pieni di vitalità sia il ragazzo povero che il ragazzo borghese”.

espelho, encontrou as forças místicas que sobreviviam com dificuldade nas cidades e periferias italianas.

Os usos dos tropos coloniais e a periferia sobrevivente

Quando as Erínias são mostradas como Eumênides, *APOA* faz um movimento duplo. Primeiro, vai a um “piccolo luogo” onde habita o povo Wa-goo, uma “das muitas tribos que compõem a nacionalidade da Tanzânia” e única etnia nomeada no filme.⁵⁵ PPP realiza tomadas da dança antiga, caindo na iconografia básica do “mal de África”: os corpos negros dançando em rituais sacros. Em um plano de conjunto, mostra uma roda de pessoas ao redor de um descampado no centro do qual apenas homens realizam passos, acrobacias e gestos com o fundo musical composto por instrumentos e cantos na língua local. O narrador realiza a sua interpretação do rito local, na qual desfila a ideia de que se trata de uma “dança antiga” que perdeu os significados, mas preserva no próprio *fazer* a memória corporal do povo Wa-gogo. A dança de corpos se torna uma metáfora das deusas antigas domesticadas como um ritual esvaziado que sobrevive no ícone da performance repetida.

Após alguns minutos de exibição dessa dança ancestral, depois de cessar o acompanhamento de voz *over*, o filme salta para a periferia citadina de Dodoma. A sequência de imagens inicia com planos de uma mulher vestida e pintada de branco andando pela rua a frente de um carro. Segue-se imagens de um cortejo de pessoas numa rua ladeados por carros. A voz *over* logo afirma que aquela é uma situação que, tal “como a dança dos Wa-gogo, pode muito bem representar, poética e metaforicamente, a transformação das Fúrias em Eumênides”.⁵⁶ Mulheres e homens são apresentados juntos andando em cortejo no meio de uma rua asfaltada enquanto o narrador afirma que tais gestos pertencem a um mundo mágico:

Mas este mundo mágico se apresenta aqui, como se vê, como tradição, como um antigo espírito autóctone que não quer ser perdido. Se trata de uma festa de casamento. E toda esta gente vestida luxuosamente com os drapos e os lenços, vão festejar os noivos.⁵⁷

Apresentado ao tipo de rito (casamento), o espectador acompanha tudo na periferia da cidade, de maneira que em poucos segundos os carros começam a sumir e surgem córregos e matas ao fundo da cena enquanto o narrador menciona o contínuo afastamento do urbano:

Eis o colchão onde os noivos vão dormir. Dançando levemente e lentamente, a procissão se avizinha da casa dos noivos. Em um jardim interno, eis as mulheres, evidentemente contratadas, que são as depositárias do espírito antigo

⁵⁵ PASOLINI, Pier Paolo. *Appunti per un'Orestiade...* *Op. cit.*, p. 1194.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 1995.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 1194. (Tradução nossa). No original: “Ma questo mondo magico si presenta qui, come vedete, come tradizione, come un antico spirito autoctono che non vuole andare perduto. Si tratta, in questo caso, di una festa di matrimonio. E tutta questa gente vestita lussuosamente con i drappi e i fazzoletti più belli, va a festeggiare gli sposi”.

que falava. Ei-las, estas poderiam ser muito bem no meu filme as Fúrias transformadas em Eumênides.⁵⁸

O “jardim interno” surge ao espectador como uma quinta, refletindo um ambiente rural nas fronteiras do urbano. Novamente um rito de dança é mostrado e nele – o narrador avisa – as mulheres *prezzolate* (contratadas) dançam luxuosamente vestidas com os rostos pintados de branco. No fundo musical se faz ouvir o seu canto e as mulheres dançam como Eumênides no filme de PPP. Neste momento, o narrador recita um trecho da peça *Eumênides*, justamente aquele no qual a deusa Atenas fala conciliadora com as Eumênides ao conferir-lhes um novo papel na cidade.⁵⁹

Eu deixo meu amor a esta / cidade, recebendo, aqui, vós, como patronas / grandes, inquietas, misteriosas potências / Regularéis cada relação humana. / Quem não entende que é correto aceitar / entre nós estas divindades primordiais, / não entende os contrastes da vida: / é a barbárie dos pais que é descontada / diante delas: e uma impiedade inconsciente, / apesar dos clamores de sua consciência / pode levá-los à escura ruína.⁶⁰

Observe-se que a apresentação visual do novo papel das Fúrias na cidade de Dodoma é definida pelas imagens de danças, cantos e ritos, as quais se mesclam ao texto clássico e transformam as formas populares em deusas protetoras de uma África que se abre ao neocapitalismo e à história. Sem a sua guarita – e essa é a mensagem fundamental do texto de Ésquilo, segundo o filme – a história não se realiza. Isso significa que o texto teatral ocupa um papel de mediador que combina e contrasta com as imagens que caracterizam a força sobrenatural. O filme combina, no meio urbano de Dodoma, aspectos rituais semelhantes aqueles mostrados entre os Wa-gogo e que carregam o elemento ancestral nas fímbrias da cidade.

Ressalte-se a mudança visual: o filme abandona os signos da cidade moderna (prédios da universidade tribunais, bancos, prédios modernos, carros desfilando em grande quantidade) e abraça uma iconografia híbrida, na qual os carros convivem com pessoas nas ruas para finalmente, entrando em uma casa em cujo jardim ocorre o casamento, mostrar danças e cantos. O hibridismo entre moderno e arcaico cede espaço aos corpos humanos, os quais

⁵⁸ PASOLINI, Pier Paolo. *Appunti per un'Orestiade... Op. cit.*, p. 1195. (Tradução nossa). No original: “Ecco il materasso dove gli sposi dormiranno. Danzando lievemente e lentamente, la processione si avvicina alla casa degli sposi. In un cortile interno, ecco delle donne, evidentemente prezzolate, che sono depositarie, evidentemente più ancora degli altri, di quell'antico spirito di cui parlavo. Ecco, queste potrebbero essere benissimo nel mio film le Furie trasformate in Eumenedi”. A palavra usada por Pasolini para o que traduzimos como contratado é *prezzolate*, que pode tanto ter a conotação negativa de quem presta um serviço que deveria ser espontâneo; como de um agente (escritor, intelectual, religioso) pago para orientar uma opinião ou cerimônia.

⁵⁹ No final da peça *Eumênides*, as Erínias lamentam sua subcondição, e prestes a transferir sua fúria a toda a cidade de Atenas, são convencidas do contrário e transformadas em protetoras da cidade, deusas da justiça, as Eumênides. O trecho destacado por PPP é intrigante, uma vez que destaca o papel de Atena como deusa atuante no tempo histórico.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 1194. (Tradução nossa). No original: “Io attuo il mio slancio d'amore per questa / città, ospitando, qui, voi, come patrone / grandi, inquiete, misteriose potenze / Regolerete ogni rapporto umano. / Chi non capisce ch'è giusto accettare / tra noi queste primordiali divinità, / non capisce i contrasti della vita: / è la barbarie dei padri che si sconta / davanti ad esse: e un'inconscia empietà, / malgrado i gridi della sua coscienza / può portarlo a un'oscura rovina”. Esta grosseira tradução não faz jus ao texto de PPP, menos ainda ao de Ésquilo, mas está mais aproximada do texto do filme do que a tradução brasileira do autor grego por Mário da Gama Kury.

assumem a predominância na imagem. Na periferia do urbano, nos corpos negros, o filme reconhece a sobrevivência do antigo.

Em *APOA* o confronto entre África e Ocidente é um espelhamento na busca por um mundo que mergulha na modernização enquanto perde suas raízes. Ainda é possível localizar a permanência do espírito antigo por meio do olhar pelas paisagens, hábitos culturais e corpos. Estes três elementos são interpretados e caracterizados por meio de alguns tropos centrais que são deslocados, destacando-se o *tempo panóptico* e o *espaço anacrônico*.

Tais tropos foram herdados das narrativas e práticas coloniais. A partir do século XIX, nos projetos colonialistas, o paradigma evolucionista se combinou com as práticas de governo e gerou uma concepção de tempo secularizada e naturalizada na qual os espaços coloniais foram incluídos numa teleologia universal (*panóptica*), de maneira que se podia encontrar, nos povos africanos, os “outros” primitivos do passado que ainda viviam no presente. Isso permitia aos europeus classificar os espaços africanos como *anacrônicos*, ou seja, como lugares fora do tempo da modernidade, “à deriva e historicamente abandonadas”.⁶¹

Segundo Luca Caminati, o impulso antropológico de PPP em fitas como *APOA* (1970) combinava experimentalismo visivo e antropologia social marcados pelo desejo de mostrar e traduzir realidades para o espectador ocidental – por meio do estabelecimento didático de contínuas relações com a Itália – e experimentar novas técnicas visuais e narrativas. Segundo o autor, o método Pasoliniano constituiria no uso da antropologia comparada e no realce de meios audiovisuais para *contar o Terzo Mondo* (Terceiro Mundo).⁶²

APOA se deixaria penetrar pelas culturas nativas ao mesmo tempo em que as caracterizava segundo tropos conhecidos. Os dois mundos diversos (África e Itália, antigo e moderno, pré-história e história) seriam como dois códigos, sendo que o olhar etnográfico de PPP não era, segundo Luca Caminati e Lapo Gresleri romântico-decadentista, típico do intelectual europeu em busca de experiências fortes, mas sobretudo, o do intelectual marxista que busca entender, na materialidade dos eventos, o mundo que o circunda. Segundo Luca Caminati a narrativa de viagem italiana era pouco expressiva e limitada, estando prejudicada pela ausência de uma empresa colonial italiana organizada. Não havia um modelo ou uma ideologia imperial hegemônica. Caminati interpreta fitas como *APOA* a partir de uma chave orientalista, ainda que *herética*, uma vez que o orientalismo de PPP fora um dos dispositivos narrativo-visual que atuara no projeto estético-político-conceitual de PPP.⁶³

Para compreender a realidade africana, PPP mobilizou também a *Oréstia* de Ésquilo, a qual ressurgia mediada por meio de usos de imagens e tropos coloniais, interpretando o presente por meio de um texto clássico. O cineasta usou de recursos de *imagens & tropos* de maneira que o conjunto icônico de *APOA* combina matrizes figurativas diversas: a primeira matriz é do relato de *viagem* e do encontro com uma *terra mítica* (a África) a qual fora

⁶¹ MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial...* *Op. cit.*, p. 73.

⁶² Luca Caminati chama esse empreendimento de etnografia experimental. Para o autor, PPP oscilaria entre a fina descrição (a descrição imediata e expressionista) e a descrição densa (análise teórica). CAMINATI, Luca. *Orientalismo erético...* *Op. cit.*, p. 6.

⁶³ *Idem*; GRESLERI, Lapo. O olhar antropológico de... *Op. cit.*

apropriada, traduzida em seus gestos, lugares sujeitos e objetos à luz das expectativas ancoradas na bagagem cultural de PPP, marcada sempre pelo maravilhamento e encantamento do encontro com um *outro* que é também um *antigo* em contínua historicização, em processo de inclusão no mundo neocapitalista.

A segunda matriz foi o *colonialismo imperialista*, um conjunto figurativo e icônico marcado pelo evolucionismo racialista. PPP *territorializa* e *racializa* a África a partir da matriz do tempo panóptico e do espaço anacrônico no qual o encontro com o continente fora pensado como a visita a um espaço atávico. Nesta matriz, as colônias são narradas/figuradas como semelhantes a fronteiras.⁶⁴ Se *APOA* mostra cenas do conflito de Biáfra o objetivo de PPP era fazer destas imagens índices do esfacelamento das temporalidades colonialistas. Apaixonado e crítico, usa os tropos para registrar a destruição pelo neocapitalismo, atualizando o imaginário colonial.

A terceira matriz foi a *tradição clássica*, ou seja, o uso do texto grego da *Oréstia* para recontextualizar a África contemporânea. Pasolini aceitara traduzir a *Oréstia* na passagem de 1959 para 1960, após um convite de Vittorio Gassman e Luciano Lucignani, para o Teatro Popolare Italiano. Em 1960 PPP assegurava que o que mais lhe interessava na peça não era a fidelidade ao texto, mas, como chamou atenção Davi Carneiro, sua traduzibilidade e significado político.⁶⁵ Percebe-se que o namoro de PPP com o texto clássico antecede em poucos anos a sua primeira visita ao continente africano e seu prefácio em *Letteratura Negra*, de 1961.⁶⁶

PPP era apaixonado pela tradição clássica a qual não deve ser concedida como um sistema de valores universais, mas um recurso “por meio do qual se pode manter a consciência da distância temporal” e cujas obras e valores conferem possibilidades “de reinvenção criativa, que se serve a cada vez de elementos separados ‘escolhidos’ no passado e elevados ao papel de paradigma”.⁶⁷ Isso significa que a *Oréstia* em *APOA* não é o mesmo que “Ocidente”, mas permite ao narrador do filme localizar seus índices nas paisagens citadinas africanas. A tradição clássica é nesta apropriação uma fonte de figuras de alteridade mítico-histórica, um Outro temporal que retorna para identificar os elementos de ocidentalização dos africanos, bem como os elementos míticos-históricos que lhe conferem singularidades. Permite compreender a África e a Itália do final dos anos 1960, localizando os elementos históricos no presente por meio de sua refração pela cultura clássica. Em cena significativa da parte 2 do filme, PPP explica o argumento central aos estudantes africanos entrevistados para os *APOA*,⁶⁸ qual seja, a impossibilidade de encenar a *Oréstia* na Itália ou em algum lugar da Europa:

⁶⁴ MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

⁶⁵ CARNEIRO, David Pessoa. Pasolini, vulgo Plauto: raduzibilidades. *Revista Diálogos Mediterrâneos*, Curitiba, n. 9, p. 89-98, 2015.

⁶⁶ PASOLINI, Pier Paolo. *La resistenza negra*. *Op. cit.*

⁶⁷ SETTIS, Salvatore. *El futuro del clásico*. Madrid: Abada, 2006, p. 120.

⁶⁸ A resposta dos estudantes às entrevistas é sintomática de sua não identificação com a proposta de Pasolini. Eles reagem dizendo que PPP não reconhece a diversidade africana. É interessante que este trecho tenha sido mantido na montagem final do filme, indicando a intenção de registro do diálogo de surdos naquela circunstância da tomada, na qual os estudantes reconhecem como PPP caracteriza a diversidade africana a partir de conceitos gerais de matriz colonial.

Antes de tudo queria dizer-lhes porque decidi fazer a *Oréstia* de Ésquilo na África de hoje. A razão essencial, profunda, é esta: me parece reconhecer as analogias entre a situação da *Oréstia* e aquela da África atual, sobretudo do ponto de vista da transformação das Erínias em Eumênides. Isto é, me parece que a civilização tribal africana assemelha à civilização arcaica grega. E a descoberta de Orestes da democracia, levando-a depois à sua cidade, que seria Argo na tragédia e a África no meu filme, é, em certo sentido – digamos – a descoberta da democracia que fez a África nestes últimos anos.⁶⁹

Pasolini reconhece que o enredo mítico-histórico do texto de Ésquilo é uma *alteridade temporal*, marcado por uma *outra historicidade*, também diversa da realidade neocapitalista. Reconhecendo o clássico como alteridade, precisa de outra realidade histórica, algo que ainda contenha os mesmos elementos do mundo grego antigo, ou seja, também seja uma *alteridade no presente*, no caso, o mundo africano e a Atenas-síntese da africanidade. A peça clássica é uma imagem da *origem* ainda identificável no presente africano. A origem, na poética de PPP é um *porvir* dotado de um princípio mítico e outro histórico e a África está, neste sentido, dentro e fora do mito e da história no instante em que é encontrada.⁷⁰

PPP mobiliza as matrizes da terra mítica, do tempo panóptico e espaço anacrônico para girar estes tropos sobre si mesmos, produzindo um deslocamento, uma outra percepção do *passado*, um projetar da origem no presente. Usa essas figuras para interpretar o mundo africano sendo capturado pelo neocapitalismo. Tal como os poetas da *negritude*, atualiza o dispositivo-racial garantindo-lhe a manutenção, mas confere-lhe uma historicidade ambígua. Dodoma, Kampala e Kigoma são campos abertos pela modernização que indicam o avanço da ocidentalização, mas também oferecem fragmentos arcaicos em meio a catástrofe capitalista. APOA parte das caracterizações do tempo panóptico e do espaço anacrônico para demonstrar seu desaparecimento tão histórico quanto mítico.

Os ambientes urbanos, neste sentido, são *loci* de emergência de uma história-catástrofe pela sua inscrição numa temporalidade adversa. Em anotações de 1968/1969 sobre o projeto de APOA o cineasta afirmava que se “é necessário entender que o problema crucial e atual dos anos 1960 – os anos do Terceiro Mundo e da Negritude – é a transformação das Erínias em Eumênides: e aqui o gênio de Ésquilo *prefigurou* tudo”.⁷¹ A *Oréstia* fornece a figuração do que está se consumando no presente por meio das situações, lugares e corpos africanos que

⁶⁹ PASOLINI, Pier Paolo, *Appunti per un'Orestiade... Op. cit.*, p. 1181. (Tradução nossa). No original: “Prima di tutto vorrei dirvi perché ho deciso di fare l'*Orestiade* di Eschilo nell'Africa di oggi. La ragione essenziale, profonda, è questa: che mi sembra di riconoscere delle analogie fra la situazione dell'*Orestiade* e quella dell'Africa di oggi, soprattutto dal punto di vista della trasformazione delle Erinni in Eumenedi. Cioè, mi sembra che la civiltà tribale africana assomigli alla civiltà arcaica greca. E la scoperta che fa Oreste della democrazia, portandola poi nel suo paese, che sarebbe Argo nella tragedia e l'Africa nel mio film, è in certo senso – diciamo così –, la scoperta della democrazia che ha fatto l'Africa in questi ultimi anni”.

⁷⁰ Sobre a concepção de origem na filosofia e poética de Pasolini, cf.: ESPOSITO, Roberto. *Il Pensiero vivente. Op. cit.*; HONESKO, Vinicius. *Murilo Mendes, Pier Paolo Pasolini e as religiões de seus tempos*. 2012. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

⁷¹ PASOLINI, Pier Paolo, *Appunti per un'Orestiade... Op. cit.*, p. 1120.

remetem ao mundo ancestral no avanço neocapitalista da África e da Itália, representados pelo mundo urbano.⁷²

Considerações finais

Como vimos, o interesse explícito de Pasolini pelo texto da *Oréstia* e pela literatura negra antecederam suas primeiras viagens ao continente africano. Como tradutor do texto de Ésquilo e como apresentador da poesia africana, bem como realizador, anos depois, de *APOA*, emergia a atuação do diretor por meio de uma autoria como engajamento, compreendendo este como uma atitude.⁷³ Pasolini herdara da tradição cinematográfica italiana certa concepção da prática fílmica como um investimento político. A partir dos anos 1950 ele passou a investir numa genealogia marxista, que na cultura fílmica italiana começara a se formar ainda no final dos anos 1930 nos debates críticos que deram base ao que mais tarde se tornou o neorrealismo italiano e que no pós-guerra fez do campo cinematográfico italiano um ambiente engajado politicamente.⁷⁴

Entendendo-se como intelectual engajado, a partir de finais dos anos 1950, PPP enveredou pela compreensão de sua atividade poética, ensaística, narrativa e cinematográfica como um compromisso com o que definia como “popular” numa preocupação com as transformações ocorridas no pós-guerra e a sobrevivência e desaparecimento do que compreendia como realidade subproletária italiana e do Terceiro Mundo. No caso de *APOA*, ele o realiza na forma da montagem de imagens e texto etnográfico de uma urbanidade neocapitalista em formação marcada por sobrevivências do mundo antigo, ativando uma temporalidade pós-colonial alternativa, ou anacrônica num certo sentido muito particular, de cruzamento de tempos históricos; melhor dizendo, mítico-histórico mediados pelo texto clássico, mas dependente da atualização de tropos imperiais.⁷⁵

⁷² A dupla figura/consumação é um recurso interpretativo de Erich Auerbach para compreensão do texto bíblico e da *Comédia* de Dante. Maurizio Bazzochi observou como o uso de tais tropos são importantes nos textos pasolinianos. Hayden White demonstrou que o dispositivo figura/consumação é uma maneira de conceituar a tradição como operação de ressignificação do presente por meio da identificação/montagem de elementos do passado. Este é exatamente o dispositivo mobilizado por Pasolini em *Appunti per una Orestide Africana*. Cf.: BAZZOCHI, Maurizio. Pasolini: abjuração e veridicação. In: KACTUZ, Flavio (org.). *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Catálogo. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2014; WHITE, Hayden. *Figural Realism... Op. cit.*

⁷³ A noção de *autoria como engajamento* é tomada emprestada do trabalho de Ana Maria Mauad. Segundo Mauad, o engajamento do sujeito-fotógrafo se faz numa prática de olhar situado num certo espaço social no qual se move o fotógrafo que se compromete frente às comunidades em uma luta pelo que ele entende como justiça social. Interessa-nos a concepção da prática cinematográfica de PPP, que desde as atividades de escrita de roteiros, prospecção por locações e atores, encenação e debate público entende-se como engajado com causas e com movimentos sociais. Obviamente o impacto da cultura marxista italiana aqui é central. Cf.: MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10. n. 16, p 33-50, jan-jun 2008.

⁷⁴ Sobre o neorrealismo italiano, cf.: BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano: 2. Dal 1945 ai giorni nostri*. Roma-Bari: Laterza, 2004; PARIGI, Stefania. *Neorealismo... Op. cit.*

⁷⁵ Para saber mais sobre a relação entre fragmentação e anacronismo nos *appunti* de PPP. Essa temporalidade pós-colonial não deve ser compreendida no sentido atual do termo. Cf.: CANEIRO, David Pessoa; LIMA, Manoel Ricardo de. *Pasolini: retratações*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2019.

Os personagens de PPP “vivem a plenitude existencial e corpórea que antecipa a sua morte, ou seja, a sua sobrevivência dentro da luz fúnebre”,⁷⁶ mas cuja vitalidade é sinal de um desaparecimento que deixa marcas. Pleno de ambiguidade e contradições, atualizando *tropos* para destruí-los, PPP cria prismas do presente/passado, sintetizando um continente em uma Atenas negra composta dos retalhos de inúmeras cidades africanas.

⁷⁶ BAZZOCHI, Maurizio. Pasolini: abjuração e... *Op. cit.*, p. 57.

Referências

Fontes

Fontes Audiovisuais

Appunti per un'Orestiade Africana. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Gian Vittorio Baldi. Bologna: Cineteca di Bologna, 2008. 1 DVD (73 min.), preto & branco.

Fontes Impressas

PASOLINI, Pier Paolo. 10 giugno. Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia. In: *Scritti corsari*. Milano: Garzanti, 2015.

PASOLINI, Pier Paolo. 8 luglio 1974. Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino. In: *Scritti corsari*. Milano: Garzanti, 2015.

PASOLINI, Pier Paolo. Abiura dalla "Trilogia della vita". In: *Lettere luterane*. Milano: Garzanti, 2015.

PASOLINI, Pier Paolo. Appunti per un poema del terzo mondo. In: *Per il cinema*. Tomo II. Milano: Mondadori, 2001.

PASOLINI, Pier Paolo. Appunti per un'Orestiade Africana. In: *Per il cinema*. Tomo I. Milano: Mondadori, 2001.

PASOLINI, Pier Paolo. È bello uccidere il leone. In: *Per il cinema*. Tomo I. Milano: Mandadori, 2001.

PASOLINI, Pier Paolo. Hierarquia. In: BERADINELLI, Alfonso; DIAS, Maurício (org.). *Pasolini: poemas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

PASOLINI, Pier Paolo. I giovani infelici. In: *Lettere luterane*. Milano: Garzanti, 2015.

PASOLINI, Pier Paolo. Il padre selvaggio. In: *Per il cinema*. Tomo I. Milano: Mandadori, 2001.

PASOLINI, Pier Paolo. Il vuoto del potere. *Corriere della Sera*, Roma, 1 fev. 1975. Disponível em: <https://www.corriere.it/speciali/Pasolini/potere.html>. Acesso em: nov. 2018.

PASOLINI, Pier Paolo. Incontro con Pier Paolo Pasolini. In: *Per il cinema*. Tomo II. Milano: Mondadori, 2001.

PASOLINI, Pier Paolo. L'Atena bianca. In: *Per il cinema*. Tomo I. Milano: Mondadori, 2001.

PASOLINI, Pier Paolo. La resistenza negra. In: ANDRADE, Mario de. *Letteratura negra: la poesia*. Roma: Riuniti, 1961.

PASOLINI, Pier Paolo. Nota per l'ambientazione dell'Orestiade Africana. In: *Per il cinema*. Tomo I. Milano: Mondadori, 2001.

PASOLINI, Pier Paolo. Sopralluoghi o la ricerca dei luoghi perduti. In: MANCINI, Michele; PERRELLA, Giuseppe (orgs.). *Pier Paolo Pasolini: corpi e luoghi*. Roma: Centro Grafico GPR, 1981.

Bibliografia

AMOROSO, Maria Betania. Nós e ele: Pasolini no Brasil. In: BERADINELLI, Alfonso; DIAS, Maurício (orgs.). *Pasolini: poemas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

- BAZZOCHI, Maurizio. Pasolini: abjuração e veridicação. In: KACTUZ, Flavio (org.). *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Catálogo. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2014.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- BRUNETTA, G. P. *Cent'anni di cinema italiano: 2. Dal 1945 ai giorni nostri*. Roma-Bari: Laterza, 2004.
- CAMINATI, Luca. *Orientalismo eretico: Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo*. Genova: Bruno Mondadori, 2007.
- CARNEIRO, David Pessoa. Pasolini, vulgo Plauto: raduzibilidades. *Revista Diálogos Mediterrâneos*, Curitiba, n. 9, p. 89-98, 2015.
- CANEIRO, David Pessoa; LIMA, Manoel Ricardo de. *Pasolini: retratações*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.
- ESPOSITO, Roberto. *Il Pensiero vivente*. Torino: Einaudi, 2010.
- GRESLERI, Lapo. O olhar antropológico de Pasolini sobre a África moderna. In: KACTUZ, Flavio (org.). *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Catálogo. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2014.
- HONESKO, Vinicius. *Murilo Mendes, Pier Paolo Pasolini e as religiões de seus tempos*. 2012. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- HONESKO, Vinicius. Política dos rostos: nostalgia da vida e crítica do presente em Pier Paolo Pasolini e Giorgio Agamben. *Outra travessia*, Florianópolis, UFSC, v. 24, p. 18-33, 2017.
- HONESKO, Vinicius. Um intelectual perto do fim: as agruras da resistência de Pasolini. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, Curitiba, v. 1, p. 53-65, 2015.
- MANCINI, Michele; PERRELLA, Giuseppe (orgs.). *Pier Paolo Pasolini: corpi e luoghi*. Roma: Centro Grafico GPR, 1981.
- MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan.-jun. 2008.
- MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, genero e sexualidade no embate colonial*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2010.
- MITCHELL, W. T. J. (org.). *Landscape and power*. Chicago: The University Chicago Press, 1994.
- MITCHELL, W. T. J. *Teoría de la Imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.
- MBEMBE, Achille, *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.
- NAZÁRIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- OLIVEIRA NETO, Ulysses Maciel de. *O cinema trágico-poético de Pier Paolo Pasolini: "Medéia"; "Édipo rei"; "Appunti per un'Orestiade africana"*. 2009. Tese (Doutoramento em Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- PALMA, Silvana. Fotografia di una colonia: l'Eritrea di Luigi Naretti (1885-1910). *Quaderni storici*, Bologna, v. 37, n. 1, p. 83-147, 2002.
- PARIGI, S. *Fisiologia dell'immagine: il pensiero di Cesare Zavattini*. Milano: Lindal, 2006.

PASCALE, Gaia De. Africa. In: *Scrittori in viaggio: narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.

PRAINDEL, Chiara. *L'Africa ed il terzo mondo nella opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*. 2001. Tesi di Laurea - Università degli Studi di Trento, Trento.

SETTIS, Salvatore. *El futuro del clásico*. Madrid: Abada, 2006.

SANTIAGO JR., Francisco das Chagas Fernandes. Antropofagia, passado prático e usos do passado em *Como era gostoso o meu francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos. *História da historiografia*, Ouro Preto (MG), v. 9, n. 20, p. 157-175, jul. 2016.

TRIULZI, Alessandro. La costruzione dell'immagine dell'Africa e degli africani. In: BURGIO, Alberto Burgio (org.). *Nel nome della razza*. Bologna: Il Mulino, 1999.

WHITE, Hayden. *Figural Realism: studies in the mimesis effect*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1999.

ZACCARIA, Massimo. "Quelle splendide fotografie che riproducono tanti luoghi pittoreschi": l'uso della fotografia nella propaganda coloniale italiana (1898-1914). In: FIAMINGO, Cristiana (org.). *Identità d'Africa fra arte e politica*. Roma: Aracne, 2008.