

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
COM A LINHA DE SOMBRA
2 de dezembro de 2023

MEDEA / 1969 (*Medeia*)

um filme de Pier Paolo Pasolini

Realização: Pier Paolo Pasolini / **Argumento:** Pier Paolo Pasolini, baseado na peça homónima de Eurípedes / **Fotografia:** Ennio Guarnieri / **Música:** Temas escolhidos por Pier Paolo Pasolini, com a colaboração de Elsa Morante / **Direcção Artística e Décors:** Dante Ferretti / **Guarda-Roupa:** Piero Tosi / **Montagem:** Nino Baragli / **Som:** Carlo Torchi / **Interpretação:** Maria Callas (Medeia), Giuseppe Gentile (Jasão), Massimo Girotti (Creonte), Laurent Terzieff (o Centauro), Margareth Clementi (Glauce), Anne Marie Chio (a ama), Paul Jabora (Pélias), Gerard Weiss (o outro centauro), Sergio Tramonti (Apsirto), Luigi Barbini (um argonauta), Graziella Chiarcossi (a aia de Glauce), etc.

Produção: Franco Rossellini para Sam Marco (Roma), Les Films Number One (Paris), Janus Film und Fernsehen (Frankfurt) / **Cópia:** 35mm, cor, legendada em espanhol com legendagem eletrónica em português, 110 minutos / **Estreia Mundial:** Paris, 24 de Fevereiro de 1970 / **Estreia em Portugal:** Cinema Apoio 70, a 28 de Maio de 1973.

Pasolini e Callas morreram ambos aos 53 anos, o cineasta a 1 de Novembro de 1975, a cantora a 16 de Setembro de 1977. Pasolini foi assassinado nos arredores de Roma, à Callas parou-lhe de repente o coração no seu luxuoso apartamento de Paris. Desde que se retirara definitivamente (os seus últimos recitais públicos são de Novembro de 1974, um ano antes da morte de Pasolini) a Callas vivia numa nevrose crescente, dominada por medos e angústias terríveis. "Quando Pasolini morreu" – contou Bettini Brentano – "via-a, pela primeira vez, perder completamente o sangue-frio. Falava constantemente do medo de ser, também, assassinada e queria despedir um criado de quem não acredito que sinceramente suspeitasse". Pasolini foi morto no auge da sua carreira e morreu a morte que, directa ou indirectamente convocara ("a mão que se ergue armada contra mim", as mortes sacrificais, os linchamentos, de Accattone, de Ettore, do corvo de **Uccellacci**, do Julian de **Porcile**, dos protagonistas de **Salò**, sem blasfémia a própria morte de Cristo); a Callas abandonara os palcos em 1965 e os seus recitais de 73-74 já haviam sido "póstumos" numa desesperada e destrutiva tentativa de impossível regresso. Morreu a morte branda de Violetta ou de Mimi ("l'arrêt de coeur de la prima donna" como escreveu Werner Schröter) não a morte violenta de Medeia ou de Norma. Mas, citando de novo esse cineasta que tanto a amou (Schröter), "o singular final da sua vida, a 'paragem do coração' que se deu num momento em que ainda esperava voltar aos palcos para um trabalho de actriz diferente (...) é, para mim, a prova que partilhou do destino de todos os que se ofereceram em oblação a uma sociedade em que não podiam confiar, dos que, demasiado generosamente, lhe doaram todas suas forças, toda a sua personalidade, sem nada obter de tão belo em troca". E estas palavras podem aplicar-se a Pasolini, também.

Se começo assim este texto sobre o único filme da Callas, sobre a **Medeia** de Pasolini, é porque subjaz a esta obra, que sempre me pareceu e continua a parecer falhada, uma forte tonalidade autobiográfica – quase se poderia dizer, confessional – tanto no que diz respeito a Maria Callas como a Pasolini. Mesmo a singular frustração deste filme está relacionada com a sua principal intérprete e com o seu autor.

Começo pela Callas. Se foi a primeira e a única vez que a “diva absoluta” do nosso século entrou num filme, muitos foram os convites anteriores e posteriores que sempre rejeitou (particularmente uma *Norma* dirigida por Losey e uma *Tosca* dirigida por Zeffirelli). Só parece ter-se inclinado para uma outra **Medeia**, projecto que nunca choraremos bastante ter-se abortado (por desconfiança dos produtores) concebido por Dreyer pouco antes do filme de Pasolini e pouco antes da morte de Dreyer (em 1968). Em qualquer desses projectos, a Callas teria cantado. Pelo contrário, quando Franco Rossellini (o produtor) sugeriu a Pasolini, Callas para o papel de **Medeia**, foi sempre ponto assente que a ópera de Cherubini (que a Callas havia arrancado a mais de um século de esquecimento com as suas históricas criações entre 1953 e 1962) nada teria que ver com a versão cinematográfica e que a “diva” não cantaria uma nota no filme. E, como muitas vezes Callas referiu, foi o facto de não cantar que tanto a atraiu no projecto e a fez imediatamente aceitar o papel.

Mas nem Callas, nem Pasolini, nem nenhum espectador minimamente informado podia ignorar tudo o que associava Callas a **Medeia**. Sete anos antes, da última vez que cantara o papel, no Scala de Milão, pronunciara a célebre frase final: “Ho data tutto a te” não fitando Jasão (como o libreto pressupunha) mas, avançando no palco, fixando o público. Esse papel, esse personagem, era o da sua doação e como tal existiria em cinema. Por seu lado, Pasolini (pela mesma altura totalmente obcecado com a Callas, de quem desenha vários retratos e a quem dedica um ciclo de poemas) escreve que “se às vezes escrevi argumentos e desenhei personagens sem saber ainda quem seria o actor, desta vez pensei tudo em função dela”. E acrescentou: “Quero dizer, esse barbarismo que existe profundamente dentro dela, que lhe salta dos olhos, dos gestos, mesmo quando não se manifesta directamente (...) esses dez anos passados em Corinto, passaram a ser, um pouco, a vida de Callas. Também ela veio dum mundo rural, agrário e se educou, depois, numa sociedade burguesa. Por isso, em certo sentido, procurei concentrar no meu personagem o que Callas é, na sua totalidade complexa”. Mas o “passarinho com tremenda voz de águia / com tremenda voz de águia” (Pasolini) não exibiria essa voz “tremenda ou tremenda”. Para tudo ser ainda mais enigmático, Callas nem fala: é dobrada por outra actriz, privada do que acima de tudo a fizera ser quem era. E **Medeia** é um filme sobre os silêncios de Callas (e durante quase meia hora de filme ninguém fala nele) e sobre os berros de Callas (único som não dobrado) esses berros que, “do fundo da sua angústia, nos dão ainda a ouvir os ecos duma esperança”. E o personagem evolui da Cólchida a Corinto (transpostos nos décors do filme de Capadócia para Pisa), calando-se ou berrando, ecoando, de certo modo, todos os personagens de ópera de que foi a intérprete suprema: Norma (a associação da imagem da lua, a “casta diva”), Turandot (a virgindade preservada), Violetta, Desdemona, Lucia. Donna antica numa catastrofe spirituale. Callas? **Medeia**? E todas as sequências de Corinto (exílio de **Medeia**, esquecimento de **Medeia**, vingança de **Medeia**) surgem como outros tantos paralelos possíveis com o demorado apagamento da Callas enquanto mito deste século: O que foi nunca mais será. Esta frase de **Medeia** é ainda de Callas, na fusão do mito antigo e do mito moderno, da Grécia clássica e da Grécia contemporânea.

Frente a ele, não é tanto Jasão quem conta (esse Jasão que é sobretudo o corpo e jamais o herói) mas o mestre dele, o centauro, figura emblematicamente pasoliniana, na sua dualidade, mostrando simultaneamente as chaves contraditórias da sua obra: o discurso marxista e o discurso místico, o discurso rural e o discurso urbano, o discurso realista e o discurso

mitológico, o discurso erótico e o discurso puritano, o discurso trágico e o discurso quotidiano. E sobre eles, a dualidade também do seu fascínio pela mulher (e pela mulher-Callas) simultaneamente castrada (privação da voz como privação do sexo) e simultaneamente afirmada na carga milenária da Deusa Mãe, origem e termo, nascente e regresso.

Mas tudo o que disse, e que daria para muito mais conversa se tivesse espaço e tempo dela, é apenas o poderosíssimo sub-texto do filme. E diante dele o texto apaga-se estranhamente, espreado numa longa abertura quase documental, na elipse dos principais pólos narrativos, e numa explosão final de efeitos excessivos. Como se também não pudesse haver imagens para tal visão. O cinema está tão ausente como a voz de Callas, quase se limitando o filme à sucessão de efeitos fotográficos enquadráveis no que se mais frustra uma estética mítico-realista do princípio dos anos 70 nos deu. Como escreveu Marc Gervais: "o filme mais ambicioso de Pasolini (a diversos níveis), o mais 'belo' visualmente, o que contém algumas das sequências mais emocionantes da sua obra, está muito longe de ser o mais poderoso, o mais profundo ou o mais coerente da sua obra. **Medeia**, na obra de Pasolini, não é nem um ponto culminante, nem uma revelação, nem um ponto de partida decisivo". O crítico francês antecede estas afirmações com o advérbio paradoxalmente. E por esse advérbio me fico, porque o grande paradoxo de **Medeia** é exactamente a sua fraqueza, a sua ausência, a sua frouxidão, quando tudo parece apontar para o contrário delas e, precisamente, para o tal ponto culminante.

Vítima ainda de preconceitos teóricos que o impediram, porventura, de mergulhar na "irreduzível violência da irracionalidade" que afirmou visar, Pasolini não foi ao fundo do apelo de Medeia-Callas e ficou num compromisso prudente e esteticista. Neste filme de ausências e castrações (neste filme do deserto), também não chegou ao "grau-zero" porventura pressentido. Daí que **Medeia**, Callas à parte, seja sobretudo um impasse e um beco sem saída. Se o filme marca alguma coisa é sobretudo o ponto-limite da sua possibilidade de expressão alegórica ou teórica que se desenvolvera entre **Uccellacci** e esta obra. Por isso, as vias futuras procurarão saídas noutras fontes mais pagãs (a "Trilogia da Vida") ou saberão junto à morte (**Salò**) que não há saída nenhuma.

Por isso, **Salò** será, sem as imagens ou metáforas do deserto que povoam **Porcile**, **Teorema** ou **Medeia**, o filme do deserto; por isso **Salò** será, sem as figuras do belo, o filme da visão ou o filme-visão; por isso **Salò** será, sem as pontuações do erotismo, o filme da morte ou o filme-morte.

Mas, sobre as múltiplas fraquezas deste filme, o prenúncio mais forte desse ponto limite está na prodigiosa prefiguração de Medeia na imagem da Callas (indissociável da imagem da sua voz) como imagem da impossibilidade de vermos ou termos a visão total. Que seria qualquer coisa de absoluto como o filme que desse a ver (se tal fosse possível) o mito de Medeia através da voz da Callas.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico