

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
A CINEMATECA COM A FESTA DO CINEMA ITALIANO: PASOLINI REVISITADO  
6 de abril de 2022

# IL VANGELO SECONDO MATTEO / 1964

*(O Evangelho Segundo S. Mateus)*

um filme de Pier Paolo Pasolini

**Realização:** Pier Paolo Pasolini / **Argumento:** Pier Paolo Pasolini baseado no *Evangelho Segundo S. Mateus* (Edição "Pro Civitate Christiana" de Assis) / **Fotografia:** Tonino Delli Colli / **Música:** "Paixão Segundo S. Mateus" e "Magnificat" de Johann Sebastian Bach; excertos de peças de Mozart; excertos do "Alexandre Nevski" de Sergei Prokofiev; excertos de Webern; "Gloria" duma "Missa Luba" do Congo; canções espirituais negros; o hino revolucionário russo de 1917 "a Varsoviana" e excertos de peças originais de Luís E. Bacalov / **Direcção Artística:** Luigi Scaccianoce / **Décors:** Dante Ferretti e Andrea Fantacci / **Guarda-Roupa:** Danilo Donati / **Montagem:** Nino Baraglia / **Som:** Mario Del Pezzo / **Interpretação:** Enrique Irazoqui (Jesus Cristo), Margherita Caruso (a Virgem Maria, em nova), Susanna Pasolini (a Virgem Maria, em velha), Marcello Morante (S. José), Mario Socrate (S. João Baptista), Settimio di Porto (S. Pedro), Giacomo Morante (S. João Evangelista), Ferruccio Nuzzo (S. Mateus), Otello Sestili (Judas), Rodolfo Wilcock (Caifás), Alessandro Clerici (Pôncio Pilatos), Rossana Di Rocco (o Anjo), Paola Tedesco (Salomé), ect.

**Produção:** Alfredo Bini para Arco Film (Roma) e LUX, Ci<sup>e</sup> Cinematographique de France (Paris) / **Cópia:** dcp, preto e branco, legendada em português, 137 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Veneza, 4 de Setembro de 1964 / **Estreia em Portugal:** Cinema Monumental, a 4 de Abril de 1966.

---

**Il Vangelo Secondo Mateo** marcou a plena consagração de Pasolini como cineasta, sendo unanimemente considerado um dos pontos culminantes da sua obra. A aclamação crítica (e do público) foi geral e, entre os muitos prémios, nem faltaram a Pasolini os prémios do Office Catholique Internationale quer no festival de Veneza, quer o Grande Prémio em 64 (pela primeira vez atribuído a um filme italiano, como se nota no genérico).

Um ano depois do escândalo de **La Ricotta** (que valera a Pasolini vários processos por "atentado à moral e à religião") o realizador recebia dos organismos da Igreja unânime consagração, com este filme dedicado à *"la cara, lieta, familiare memoria di Giovanni XXIII"*. Muito se receara, em tais meios, esta adaptação de Pasolini, quando se soube do projecto do cineasta. E eis que, paradoxalmente, o marxista Pasolini, com a reputação que o rodeava de "provocador", assinou uma fidelíssima adaptação do Evangelho de S. Mateus, literalmente seguido sem qualquer omissão ou acrescentamento.

Vale a pena sublinhar duas declarações suas: *"É uma obra de poesia o que quis fazer. Não uma obra religiosa, no sentido vulgar da palavra, nem, de algum modo, uma obra ideológica. Em palavras simples, eu não acredito que Cristo seja Filho de Deus, porque não sou crente (pelo menos, conscientemente). Mas acredito que Cristo é divino, ou*

*seja, acredito que nele a humanidade é algo de tão elevado, rigoroso e ideal que ultrapassa os termos comuns da humanidade. Por isso, falo em poesia: instrumento irracional para exprimir este meu sentimento irracional em relação a Cristo".* Noutras declarações, Pasolini sublinhou que não havia qualquer contradição entre essa inspiração religiosa e o seu marxismo e que o filme era *"uma violenta chamada de atenção a uma burguesia estupidamente lançada na destruição dos elementos antropológicamente humanos, clássicos e religiosos do homem (...)". "A figura de Cristo deve ter a mesma violência de um resistente: algo que contradiga radicalmente a vida como esta é vivida pelo homem moderno".*

Percebe-se, nesta perspectiva, porque, dos quatro Evangelhos, escolheu Pasolini o de S. Mateus, talvez aquele (pelo menos dentre os sinópticos) onde o elemento humano é mais sublinhado e onde é mais acentuada *"a implacabilidade, o rigor absoluto"* (para usar expressões pasolinianas) da figura de Cristo. E Pasolini ainda sublinhou que a chave do filme era a frase de Cristo: *"Não vim trazer a paz, mas a guerra"*.

Esta visão é assombrosamente traduzida na escolha do não-actor Enrique Irazoqui para o papel de Cristo e no modo como Pasolini o dirigiu. O estranho rosto do actor (com as sobrancelhas ligadas, e o olhar intensíssimo) dão esse lado "implacável" e obsessivo, essa concentradíssima presença que é acentuada pelo hieratismo da composição e pelo modo como diz o texto, com enorme rapidez e segura, sem qualquer ênfase declamatório. É um Cristo que recorda (numa estranha fusão) tanto as imagens de Greco como as de Rouault, *"belo e altivo, humano e insólito"* como Pasolini o descreveu quando, casualmente, conheceu o estudante espanhol que faz o papel (inicialmente tinha pensado no poeta russo Evtuchenko). E, dum modo geral, a visão é traduzida pela escolha de todos os outros actores (todos igualmente não-profissionais) com relevo para a estranhíssima Virgem do início. Estamos nos antípodas das imagens saint-sulpicianas que, mais ou menos, inspiraram outros filmes bíblicos.

Todos esse rostos e corpos participam dum imaginário que é, por um lado, o imaginário possível da transposição de um mundo rural e primitivo contemporâneo para o mundo da Judeia de há dois mil anos; e por outro, o dum imaginário que assume resolutamente uma herança pictórica que vai de Bizâncio no Século XV, dos frescos de Ravena a Piero Della Francesca. Como Pasolini também salientou, ao estilo visual consistente dos seus primeiros filmes, sucede-se, em **Il Vangelo**, uma variação prodigiosa de fontes, variação igualmente presente na construção de *décors* (ou no aproveitamento de *décors* naturais da Palestina) e na música do filme, onde se conjugam, com rara felicidade, épocas e compositores diferentíssimos.

Igualmente, e em relação à obra precedente, Pasolini mudou consideravelmente de aproximação cinematográfica. Os grandes planos de caras (com a utilização de objectivas e focais muito mais potentes) são a figura de estilo dominantes, impondo à obra uma frontalidade que, do princípio ao fim a domina, e onde a presença humana contamina os *décors* e os transfigura. O tom é dado logo na abertura (grandes planos hieráticos e mudos) naquele espantoso contracampo de olhares entre José e Maria, que dão, em elipse, a dúvida (sublinhada no Evangelho de S. Mateus) que assalta S. José, dúvida cortada por outro grande plano (o do belíssimo Anjo) e por novos contracampos do casal, onde a dúvida dá lugar à certeza e à fé. Mas, de dezenas de exemplos (como não recordar a escolha dos Apóstolos?) os mais impressionantes são os da sequência do Sermão da Montanha (talvez o mais belo momento do filme) com a culminância no Padre Nosso, num plano escurecido e negro, com um ritmo alucinante.

Pasolini afirmou ter retirado esse estilo do próprio S. Mateus, e do que chamou as suas "acelerações estilísticas", "o funcionalismo bárbaro e directo da sua narrativa", as suas "desproporções". E a construção do filme é inegavelmente marcada por essas figuras, num contraponto visual que jamais opera em continuidade, mas sempre procede da brusquidão da ruptura e do permanente "corte" visual. Assim, a beleza plástica da obra (que é imensa) nunca surge como valor dominante (reconstituição da grande pintura) mas como pano de fundo a uma emergência do humano, no seu máximo mistério. A história (quer a narração, quer o tempo histórico) não é jamais o que centralmente capta a nossa atenção, mas a relação entre corpos e vozes, olhares e gestos, movimentos de personagens e movimentos de câmara, conferindo à representação a sacralidade do mito (ou, se se preferir do mistério) e ao espaço a dimensão necessária para a afirmação do Verbo (a voz, a Palavra) como modo de transmissão privilegiada do que se encarna e encena. No princípio era o Verbo. O cinema de Pasolini é a metáfora possível dessa passagem, manifestada ainda na elisão de qualquer espectacularidade visual, como por exemplo nas cenas dos milagres ( e repare-se na cura do leproso, ou na sublime sequência em que Cristo anda sobre as águas).

Daí a opção pasoliniana pela textualidade e pela literalidade que se faz deste filme uma das obras mais representativas da tendência afirmada nos anos 60 para repensar toda a função da palavra no cinema. Neste sentido, é impossível não deixar sublinhar a correspondência do Evangelho com outra Paixão de Cristo, quase contemporânea. Refiro-me a **Acto da Primavera** de Manoel de Oliveira (estreado um ano antes do filme de Pasolini).

Por caminhos divergentes, Pasolini e Oliveira chegam ao que o primeiro classificou de "*cinema de poesia*" numa tentativa para inventar uma nova caracterização para um novo cinema que, radicalmente, reformulava a sua tradicional relação com a narrativa.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

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