MAPAS INCONGRUENTES: Pasolini diante de geografias impossíveis [1]

INCONGRUOUS MAPS: Pasolini facing impossible geographies

Angela Prysthon [2]
Cesar Castanha[3]

Resumo: *Este artigo analisa as incongruências geográficas no cinema de Pier Paolo Pasolini, entendidas como o procedimento pelo qual o espaço fílmico é reorganizado criativamente, produzindo um desajuste deliberado em relação aos referentes geográfico-históricos das narrativas adaptadas. Para isso, partimos de sua adaptação do Evangelho de Mateus, demonstrando a incongruência já compõe o texto bíblico e analisando o documentário* Sopralluoghi in Palestina*, em que o cineasta visita lugares citados pelo Evangelho na Palestina e toma a decisão de não realizar o filme no local. A partir disso, conceituamos o scouting como prática criativa de percurso, investigação e tomada de decisão sobre o espaço fílmico. Concluímos o artigo demonstrando os desdobramentos deste método de imaginação geográfica através de outros filmes de Pasolini, que reorganizam não apenas os referentes geográficos em outras espacialidades, mas também, através da encenação do espaço, sobrepõe referentes históricos-temporais.*

Palavras-Chave: *Cinema. Paisagem. Pier Paolo Pasolini. Imaginação geográfica.*

Abstract: *This article analyzes geographical incongruities in the cinema of Pier Paolo Pasolini, understood as the procedure by which filmic space is creatively reorganized, producing a deliberate misalignment with the geo-historical referents of the adapted narratives. To do so, we begin with his adaptation of the Gospel of Matthew, demonstrating how incongruity already shapes the biblical text itself, and examine the documentary* Sopralluoghi in Palestina*, in which the filmmaker visits locations mentioned in the Gospel in Palestine and ultimately decides not to shoot the film there. From this gesture, we conceptualize scouting as a creative practice of traversal, investigation, and decision-making regarding filmic space. The article concludes by showing how this method of geographical imagination unfolds in other Pasolini films, which reorganize not only geographical referents into new spatialities but also, through the staging of space, superimpose historical-temporal references.*

Keywords: *Cinema. Landscape. Pier Paolo Pasolini. Geographical imagination.*

1. Introdução: quando o percurso não coincide com o mapa

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.
2 Angela Prysthon, professora titular do PPGCOM-UFPE, angela.prysthon@ufpe.br
3 Cesar Castanha: doutor em Comunicação pelo PPGCOM-UFPE, cesars.castanha@gmail.com.

"Levantando-se dali, Jesus vai para a região da Judeia, para além do Jordão"

O versículo que abre o capítulo 10 do Evangelho de Marcos descreve um deslocamento simples. No entanto, esse percurso contém uma imprecisão: Cafarnaum, ponto de partida reiterado do ministério de Jesus no Evangelho, situa-se do mesmo lado do Jordão que a Judeia. A travessia anunciada pelo texto não leva "para além do Jordão", não há mudança de margem. Ainda assim, o deslocamento acontece e é narrativamente significativo. Deixando sua "casa", como era identificada Cafarnaum em boa parte do texto, Jesus e seus seguidores iniciam a viagem que será desdobrada no ponto climático do livro: a prisão, julgamento, crucificação e ressurreição do seu principal personagem. A imprecisão de um Jordão que não é atravessado, um equívoco que pode ser justificado pelo desconhecimento (repetidamente demonstrado) da geografia da Galileia e da Judeia por esse evangelista de nome latino, escrevendo em Roma (Lourenço, 2017, p. 169), sugere também uma ênfase na distância percorrida, uma distância que não é meramente literal-geográfica, mas formal e literária.

Ao longo da história das narrativas ocidentais, textos fundadores, mitos e tradições literárias organizaram seus percursos no espaço de modo frequentemente incongruente em relação à geografia empírica. Deslocamentos imprecisos, travessias redundantes, proximidades impossíveis e trajetórias errantes atravessam uma pluralidade de narrativas - os paradoxos e localizações múltiplas de um mesmo lugar em *A Odisséia* são um exemplo disso (Gordon, 2024), a ambientação em uma costa marítima inexistente na Boêmia por Shakespeare, em *Conto de Inverno*, é outro exemplo (Poltrack, 2018) -, sugerindo que, em muitos casos, o espaço narrativo responde menos a um mapa geograficamente fiel do mundo do que a uma lógica própria de organização simbólica, dramática e sensível. Este artigo parte da hipótese de que tais incongruências não constituem falhas a serem corrigidas, mas operadores formais e interpretativos fundamentais, capazes de revelar modos históricos de imaginar, ler e encenar o espaço.

Tomando como eixo a noção de *falha cartográfica*, investigamos como essa lógica espacial é reiterada no cinema de Pier Paolo Pasolini, especialmente a partir de *Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo* (1965) quando o cineasta constata a impossibilidade de filmar a sua adaptação do Evangelho de Mateus no território historicamente associado a ele (ainda que o documentário, mesmo compondo uma espécie de pré-produção da adaptação, tenha sido lançado depois dela). Argumentamos que o cinema

pasoliniano busca reorganizar espacialmente mapas impossíveis sugeridos por textos clássicos sem necessariamente fazer coincidir o texto e o território real, estendendo esse procedimento a filmes como *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964), *Édipo Rei* (1967) e *As Mil e Uma Noites* (1974). Para desenvolver essa proposta, relacionamos a noção de imaginação geográfica à ideia de paisagem como dispositivo ativo de leitura espacial, capaz de traduzir narrativas que já não encontram ancoragem direta na geografia contemporânea.

A noção de imaginação geográfica desloca a compreensão do espaço no cinema para além de sua função indexical ou representacional, recusando a paisagem como simples registro de um território prévio. Como argumentam Alencar e Castanha (2024), as imaginações geográficas emergem justamente quando a identificação segura do lugar é colocada em crise, seja pela desorientação dos personagens, pela recusa de uma localização precisa, seja pela encenação de paisagens que condensam temporalidades heterogêneas. Essa operação não se opõe, contudo, à produção de efeitos de realidade. Ao contrário, ela tensiona criticamente aquilo que Roland Barthes (2004, 177-178) definiu como efeito de real: não a coincidência entre discurso e referente, mas a ilusão de uma transparência referencial produzida pela supressão do significado em favor de um "real" que se apresenta como evidência. Nesse sentido, a imaginação geográfica atua como um campo de projeções instáveis que incidem sobre a geografia empírica sem jamais esgotá-la, produzindo deslocalizações, condensações temporais e efeitos de estranhamento que intensificam, em vez de neutralizar, a materialidade sensível da cena. No cinema de Pasolini (sobretudo em *O Evangelho Segundo São Mateus*) é precisamente a reorganização imaginativa do espaço, fundada na falha cartográfica, que permite a emergência de efeitos de real: pela construção de uma espacialidade capaz de sustentar a densidade sensível, ética e corporal exigida pelo texto. É quando o espaço deixa de coincidir com o mapa, mas continua a operar como produtor de sentido que a imaginação geográfica se revela particularmente produtiva como ferramenta analítica.

2. **Pasolini e a crise do referente geográfico**

No Evangelho de Marcos, os deslocamentos de Jesus e de seus seguidores se organizam a partir de um regime espacial marcado pela recorrência, pela deriva e pela imprecisão. Cafarnaum ocupa, nesse sistema, uma posição central: é reiteradamente nomeada como ponto de retorno e identificada como a "casa" de Jesus. A maior parte das frequentes viagens feitas por Jesus e seus seguidores nos primeiros nove capítulos do Evangelho de

Marcos irradiam de Cafarnaum, tendo o mar da Galileia como um frequente ponto de trânsito. É o caso do capítulo 1, versículo 16 ("E passando ao longo do mar da Galileia, viu Simão e André, irmão de Simão, que lançavam [as redes] ao mar"); capítulo 2, versículo 1 ("E tendo Jesus voltado de novo Cafarnaum, dias depois ouviu-se dizer que estava em casa"); capítulo 7, versículo 31 ("E saindo de novo da região de Tiro, veio pela Sidônia para o mar da Galileia, atravessando o território da Decápole").

Ao anunciar, no início do capítulo 10, que Jesus "vai para a região da Judeia, para além do Jordão", o texto reinscreve uma lógica recorrente do evangelho: a evocação de uma travessia que não se realiza nos termos da geografia empírica. Esse não é o único trajeto incongruente de Marcos, nem mesmo entre os versículos já citados. A Sidônia, por exemplo, fica a 50 km a norte de Tiro, e o mar da Galileia, a 50 km a sul de Tiro (Lourenço, 2017, p. 192), fazendo da viagem a este por aquela sem sentido. Lourenço é atento o bastante em sua tradução dos quatro evangelhos para identificar correções geográficas realizadas de um evangelista para o outro. Um equívoco de 50 km no capítulo 5 de Marcos, que sugere proximidade entre Gerasa e o mar da Galileia, é corrigido por Mateus, mas mantido por Lucas em sua incongruência "original" (Lourenço, 2017, p. 185). Tratar Marcos como um referente original já é, por si só, uma escolha que pede justificativas. Dado à improbabilidade de que qualquer um dos evangelhos tenha sido produzido por um autor único e individual, a autoria coletiva de que estamos diante, "uma manta de retalhos elaborada por vários redatores", carregam a aparência de um "emaranhado de plágios", em que Mateus e Lucas parecem copiar Marcos ou a fonte de Marcos (Lourenço, 2017, p. 25).

Para este artigo, confrontamos-nos com a inevitável consequência desse conjunto de desencontros do texto canônico: nem mesmo no mais antigo documento ainda existente a tratar da narrativa cristã, um dos referentes mais próximos de sua geografia não literária, encontramos fidelidade entre o texto, com seus múltiplos percursos de personagens, e o espaço geográfico. Ainda que aquele se refira a este, a referência é equivocada, o referente está materialmente distante, e ele organiza seu próprio mapa segundo as necessidades (dramáticas, de ênfase, éticas) de sua própria narrativa.

Enquanto o texto organiza os trajetos de seus personagens por meio de uma geografia imaginativa, a manutenção histórica desse texto segue um método que dirige maior ênfase a suas evocações geográficas. No século XIII, o arcebispo Stephen Langton, de Canterbury, é creditado com a capitulação moderna da Bíblia, segmentando o texto dos evangelhos de

modo a não apenas melhor localizar suas passagens (e múltiplas repetições), mas também a pensar retroativamente o ritmo narrativo do texto a partir de escolhas abstratas. Nicholas Dames (2023), investigando a história da capitulação na literatura, observa que uma das inovações de Langton foi criar um sistema em que os capítulos frequentemente começavam em pontos de partida e mudanças de locação, fazendo da forma espacial ou geográfica uma das abstrações que reorganizam o texto pela capitulação, com uma preferência pela menção a locais específicos como ponto de transição entre capítulos (no lugar do início da ação, por exemplo). Dames (2023) sintetiza: "esta é a divisão de capítulos como um mapa".

Se a capitulação bíblica transforma retrospectivamente o texto em um mapa - reorganizando a narrativa a partir de mudanças de lugar -, essa operação revela uma lógica espacial que antecede qualquer preocupação com a fidelidade geográfica. O Evangelho imagina um território, ainda que com a aparência de uma descrição. É essa lógica de imaginação espacial, fundada na falha cartográfica, que reaparece no cinema quando narrativas clássicas já não encontram correspondência direta no espaço histórico. É a partir dessa hipótese que propomos compreender o documentário *Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo* (1964), de Pier Paolo Pasolini, como uma prática de leitura espacial, situada no limiar entre a busca pelo referente e o reconhecimento de sua impossibilidade.

Realizado como uma viagem exploratória à Palestina contemporânea, *Sopralluoghi in Palestina* acompanha Pasolini em deslocamentos por cidades, paisagens naturais e sítios historicamente associados aos episódios evangélicos. O filme se constrói a partir de caminhadas, observações, conversas ocasionais e comentários em voz over, nos quais o cineasta confronta continuamente o texto bíblico com aquilo que vê. Assim, o documentário registra um processo de *scouting* marcado pela recusa. Essa Palestina que se oferece à câmera surge como excessivamente modernizada, politicamente tensionada e historicamente saturada, incapaz, aos olhos de Pasolini, de sustentar visualmente a experiência arcaica, popular e corporal que ele associa ao Evangelho. O filme documenta, pois, a elaboração de um diagnóstico negativo: o reconhecimento de que o território historicamente "correto" já não é cinematograficamente legível para o texto que se deseja filmar.

A escolha de Matera para *O Evangelho Segundo São Mateus* deve ser compreendida como um gesto decisivo na elaboração da imaginação geográfica pasoliniana. Após constatar, em *Sopralluoghi*, a impossibilidade de filmar o Evangelho no território que historicamente

lhe é associado, Pasolini encontra na Lucânia[4] não uma substituição geográfica, mas uma solução estética e política para o problema do referente. Matera oferecia ao cineasta uma paisagem marcada por uma temporalidade espessa, anterior à modernização acelerada do pós-guerra italiano. Os Sassi, então ainda associados à pobreza extrema e à marginalização social, para além de ruínas pitorescas, funcionavam como vestígios de uma forma de vida arcaica, cuja materialidade (a pedra, a precariedade das habitações, a continuidade entre espaço doméstico e espaço público) produzia uma analogia visual potente com o mundo evangélico. Pasolini não buscava reconstruir a Palestina do século I, mas encontrar um lugar capaz de sustentar, no presente, uma experiência de arcaísmo que o texto bíblico exige para se tornar visível. Vemos uma estrutura analógica nessa operação:

> Gerusalemme era la parte vecchia di Matera, quella dei Sassi, che oggi purtroppo sta andando in rovina. Betlemme era un paese della Puglia chiamato Barile, dove la gente fino a pochi anni fa viveva veramente nelle grotte. I castelli erano alcuni di quei castelli normanni che costellano la Puglia e la Lucania. Il deserto dove Cristo cammina con gli apostoli lo girai in Calabria. E Cafarnaum lo feci con due paesi: la parte bassa, sul mare, è un villaggio vicino a Crotone, e la parte che guarda verso l´interno è Massafra (PASOLINI, 2015, p.96)[5]

Essa lógica se estende diretamente à relação do cineasta com os habitantes de Matera, mobilizados como figurantes e corpos em cena. Assim como em *Sopralluoghi*, em *Evangelho* o olhar de Pasolini procura ir além da paisagem arquitetônica, explorando rostos, gestos e corporalidade das populações locais, criando o que poderíamos chamar de paisagem humana. A escolha de não atores para a maioria dos papeis – camponeses, trabalhadores, moradores dos Sassi, sua própria mãe, amigos filósofos e escritores (Giorgio Agamben e Natalia Ginzburg) – responde a uma ética da presença: são corpos que carregam marcas de uma história longa, nem sempre reconciliada com a modernidade, e que, por isso mesmo, podem habitar a cena evangélica sem o artifício da representação teatral clássica. A paisagem humana de Matera torna-se, assim, indissociável da paisagem mineral: ambas participam de um mesmo regime de visibilidade, no qual o sagrado se encarna no ordinário, no pobre, no periférico. A escolha de Matera complementa a crise do referente geográfico explicitada em *Sopralluoghi:* se ali o território real se impõe como obstáculo, aqui a paisagem se oferece

[4] Refere-se a uma antiga região histórica no sul da Itália, correspondente à atual região da Basilicata.

[5] "Jerusalém era a parte velha de Matera, a dos Sassi, que hoje infelizmente está indo à ruína. Belém era uma cidade da Puglia chamada Barile, onde as pessoas, até poucos anos atrás, viviam realmente nas grutas. Os castelos eram alguns daqueles castelos normandos que pontilham a Puglia e a Lucânia. O deserto onde Cristo caminha com os apóstolos eu filmei na Calábria. E Cafarnaum eu fiz com duas cidades: a parte baixa, à beira-mar, é uma vila perto de Crotone, e a parte que olha para o interior é Massafra" (Tradução nossa).

como resposta formal, permitindo que o Evangelho seja filmado como experiência ética, política e sensível no presente, indo muito além de um efeito de real ou de uma ilustração.

Sopralluoghi in Palestina ocupa um lugar singular no conjunto da obra de Pasolini. Longe de funcionar como um making of ou como registro auxiliar de *O Evangelho Segundo São Mateus*, o documentário explicita um impasse teórico que atravessa todo o projeto do filme: a impossibilidade de fazer coincidir a espacialidade do texto bíblico com a geografia histórica contemporânea. Ao percorrer vilas, desertos e cidades palestinas em busca dos lugares do Evangelho, Pasolini se confronta reiteradamente com um território que se oferece como excesso (excesso de história, de conflito político, de marcas da modernidade) e que, por isso, se revela inadequado à imaginação espacial do texto sagrado.

Como observa Miguel Serpa Pereira (2017), *Sopralluoghi* deve ser compreendido como uma "viagem pessoal", na qual a pesquisa de locações se converte progressivamente em reflexão crítica sobre o próprio estatuto do lugar no cinema. Trata-se de uma "viagem de pesquisa de locações, filmada de modo frontal e direto, que refaz os passos de Cristo, durante a sua passagem pela Terra" (Pereira, 2017, p. 41). No entanto, ao longo do percurso, aquilo que parecia uma busca objetiva por lugares "corretos" desloca-se para outro registro: "os objetivos de Pasolini vão perdendo o foco das locações e dando espaço para as emoções de estar na Terra Santa" (Pereira, 2017, p. 41). Esse deslocamento é significativo, pois indica que o problema enfrentado pelo cineasta é epistemológico, representa uma total reorganização estrutural do *Evangelho*, não se trata de uma questão de fácil solução técnica, de direção de arte. Não é exatamente que Pasolini fracasse em encontrar os espaços bíblicos; é que tais espaços já não podem ser encontrados como referentes empíricos diretos.

O próprio documentário explicita esse desencontro de maneira reiterada. Em diversos momentos, Pasolini verbaliza sua expectativa de encontrar um "mundo bíblico, arcaico", apenas para se deparar com uma paisagem "demasiado moderna, demasiado industrializada", o que faz com que sua "esperança já havia começado a minguar" (Pasolini, apud Pereira, 2017, p. 45). A Palestina surge, assim, como um espaço saturado de historicidade, onde a modernização, o conflito político e as marcas do presente se impõem como ruído diante da cena evangélica. Como sintetiza Pereira, a viagem assume a forma de um percurso quase iniciático, no qual se comprova, paradoxalmente, que filmar o Evangelho naquele território implicaria trair sua lógica espacial interna. A recusa de Pasolini não constitui, portanto, uma

negação do real, mas o reconhecimento de que o real histórico se interpõe como obstáculo à encenação.

Essa tensão se torna particularmente visível em uma sequência de *Sopralluoghi in Palestina*, que tem início nas margens do rio Jordão, diante de Cafarnaum. O rio é acompanhado por uma trilha de caráter operístico, que confere ao espaço uma solenidade litúrgica, deslocando-o desde o início de uma simples função documental. Pasolini comenta que aquele é o lugar onde Cristo se retirava para meditar e onde a multidão o seguia, reinscrevendo o Jordão como espaço bíblico de recolhimento e passagem. No enquadramento seguinte, ele próprio aparece em cena, apontando para as montanhas ao fundo, onde identifica a cidade de Gádara, descrita como habitada por soldados sírios e camponeses hebreus. O plano subsequente assume a forma de um *phantom ride* (plano que toma o ponto de vista de um meio de transporte em movimento) através da cidade, instaurando um movimento contínuo que transforma o deslocamento físico em gesto de leitura espacial.

É nesse momento que Pasolini estabelece explicitamente uma operação comparativa crucial: as montanhas palestinas, observa ele, são “muito semelhantes” às que circundam Crotone; os bosques de oliveiras são “exatamente como” os da Puglia. A interpelação direta ao espectador - “não sei se você as conhece” - explicita o caráter relacional dessa imaginação geográfica, que não se ancora na singularidade do lugar, mas na possibilidade de fazê-lo ressoar com outras paisagens mediterrâneas. A Palestina começa a ser lida como parte de um continuum sensível, como um referente móvel, no qual o sul da Itália emerge como termo latente de comparação.

À medida que o percurso avança em direção a Nazaré, o *phantom ride* atravessa territórios habitados por populações árabes que permaneceram em Israel, os drusos. Pasolini qualifica esse trecho como “um momento encantador da viagem” e afirma que aquela paisagem tem “cinco mil anos”. Quando uma menina trabalhando com jumentos entra em cena, ele sustenta que aqueles são “os jumentos e a menininha da Bíblia”, afirmando uma continuidade direta entre gesto, corpo e tempo bíblico. O cineasta se demora nesse encontro, observando o trabalho arcaico, antes de aparecer novamente em quadro ao lado da menina. A cena culmina em um plano no qual Pasolini se apoia sobre o carro, em primeiro plano, enquanto, ao fundo, o trabalho ancestral continua (FIG. 1). A composição explicita a coexistência de dois regimes temporais: o presente do cineasta e a sobrevivência arcaica inscrita na paisagem e nos corpos.

Nesse ponto, Pasolini formula uma das afirmações mais contundentes do documentário: "o proletariado árabe foi tudo o que permaneceu de antigo e arcaico", pois a sociedade israelense, segundo ele, é "muito moderna", algo visível nos rostos e nas roupas. A paisagem humana torna-se, assim, critério relevante de legibilidade do espaço bíblico. Não é o território em si que garante o acesso ao Evangelho, mas a persistência de formas de vida, de gestos e de ritmos que escapam à modernização. A sequência condensa, desse modo, o núcleo da imaginação geográfica pasoliniana: a paisagem não vale como mapa fiel, mas como campo de sobrevivências, no qual o arcaico pode ainda cintilar como experiência sensível.

FIGURA 1 - Imagem de *Sopralluoghi in Palestina.*
FONTE: captura de tela.

Essa constatação esclarece retrospectivamente a relação estrutural entre *Sopralluoghi in Palestina* e *O Evangelho Segundo São Mateus*. Mais do que um prólogo a posteriori ou um levantamento de locações, o documentário funciona como o espaço em que Pasolini ensaia, ainda de modo tateante, a lógica espacial que o filme narrativo irá consolidar. Ao deslocar a

filmagem para a cidade de Matera, no sul da Itália, Pasolini dá consequência ao gesto delineado em *Sopralluoghi*: a recusa do território saturado em favor de paisagens capazes de fazer sobreviver ritmos e formas de vida, sem que estas sejam uma substituição mimética da Palestina. Trata-se de uma paisagem que funciona como um regime de visibilidade intermitente, no qual o passado persiste nos corpos, nos modos de trabalho e na materialidade do espaço. A cidade de Matera opera como superfície de legibilidade para o texto bíblico, tornando perceptível um resto de experiência histórica que resiste à saturação do real contemporâneo e que recusa uma noção de paisagem como pano de fundo, como locação cosmética.

Como o próprio Pasolini observa, ao comparar sua experiência à dos pintores do Renascimento, estes "tiveram que imaginar o Jordão por si mesmos"; para ele, o embaraço surge decididamente porque o lugar está ali, excessivamente presente, impondo-se como realidade física e histórica (Pasolini, apud Pereira, 2017, p. 46). O cinema reinventa o lugar, confere densidade a ele. Essa reinvenção, contudo, não se dá como criação a partir do nada, mas como gesto de retirada e deslocamento: uma recusa do território saturado em favor de paisagens capazes de fazer cintilar, ainda que de modo precário, aquilo que Georges Didi-Huberman (2011) descreve como "parcelas de humanidade". À maneira dos vaga-lumes, a paisagem de Matera (FIG. 2) não ilumina o Evangelho por completo nem restitui sua geografia perdida; ela emite sinais intermitentes, lampejos que tornam visível um desejo indestrutível, situado "na brecha aberta entre o passado e o futuro" (Didi-Huberman, 2011). A imaginação geográfica pasoliniana opera, assim, como a força diagonal de que fala Didi-Huberman (2011): um movimento de recuo que não é fechamento sobre si, mas condição para que algo do arcaico sobreviva como experiência sensível no presente. O espaço filmado não reivindica a glória da origem, mas a fragilidade de uma sobrevivência, uma comunidade de gestos, corpos e paisagens que, apesar de tudo, continuam a emitir luz.

FIGURA 2 - Imagem do filme O Evangelho Segundo Mateus
FONTE: captura de tela.

É justamente nesse regime de intermitência, sobrevivência e reinvenção que se pode compreender a função central de *Sopralluoghi in Palestina*. Lido dessa forma, *Sopralluoghi* funciona como uma espécie de laboratório conceitual no qual Pasolini foi testando a relação entre texto, território e paisagem. O documentário explicita que o Evangelho exige uma paisagem que já não existe como referente empírico contínuo e que só pode emergir como construção deliberada, feita de deslocamentos, recusas e escolhas parciais, como demonstrado pela escolha de músicas estadunidenses para a trilha sonora do *Evangelho* (Nicoleli, Prysthon e Alencar, 2025), exemplo dessa construção deliberada. A crise do mapa não conduz à paralisia, mas à invenção. Ao reconhecer a impossibilidade de coincidir texto e território, Pasolini transforma a falha cartográfica em princípio operativo, o que autoriza o gesto criativo de *O Evangelho Segundo São Mateus*, no qual a paisagem deixa de ser garantia de autenticidade histórica ou simples efeito de real para se tornar operador crítico de leitura do texto sagrado.

O que *Sopralluoghi in Palestina* torna visível não é apenas a dificuldade circunstancial de filmar o Evangelho em seu território historicamente associado, mas a formulação explícita de um problema teórico: a inadequação do espaço empírico contemporâneo como suporte direto para a imaginação espacial do texto bíblico. A recusa de Pasolini, constitui um gesto crítico deliberado. Ao reconhecer a impossibilidade de coincidir

texto e território, o cineasta desloca a questão do "lugar correto" para o problema da construção de uma paisagem capaz de sustentar, no presente, uma experiência sensível, ética e arcaica do texto. Com isso, *Sopralluoghi in Palestina* encerra-se como um diagnóstico da crise do referente geográfico e como o espaço conceitual em que essa crise se torna produtiva. É a partir desse impasse assumido - e não resolvido - que o cinema narrativo de Pasolini poderá operar sua invenção espacial. Os itens seguintes examinam como essa recusa se transforma em procedimento formal. Primeiramente, explicitamos o método por meio da conceituação do *scouting*, prática criativa de investigação das locações, ainda pensando no caso de *Sopralluoghi*. Depois, dirigimo-nos à construção de paisagens cinematográficas anacrônicas, nas quais o espaço deixa de funcionar como mapa ou origem e passa a operar como campo de sobrevivências temporais.

3. *Scouting*: práticas de leitura cartográfica

O deslocamento analítico que se propõe aqui parte de uma questão metodológica: interessa-nos conceber a paisagem como resultado de uma prática de busca, escolha e recusa - aquilo que, no vocabulário da produção cinematográfica em relação à escolha de locações, se nomeia como scouting. Tomado aqui como operador teórico, o scouting permite pensar o cinema de Pasolini além da inscrição de narrativas em espaços; estabelecendo o caminhar, olhar e experimentar o mundo, gestos a partir dos quais a espacialidade de seu cinema emerge, como operações intelectuais e criativas de encenação. Essa perspectiva desloca a função da paisagem do regime da ilustração para o da tradução. Não se trata de encontrar lugares que "representem" um texto anterior, mas de produzir, no encontro entre corpo, território, câmera e condições materiais de filmagem, uma leitura espacial (seja do mundo, da História, da literatura, da religião e religiosidade, da mitologia ou do contemporâneo).

Ao ser compreendido como prática de scouting, *Sopralluoghi in Palestina* desloca a busca por locações do campo estritamente instrumental para o campo de uma prática sensível e crítica, sem com isso dissolver seu vínculo com as condições concretas da produção cinematográfica. *O scouting* também evidencia o espaço fílmico como o resultado de um percurso. De seu próprio modo (tendo a experiência espectatorial no centro), é assim que a espacialidade fílmica também aparece para Giuliana Bruno (2002). Em *Atlas of emotion*, a autora (2002) propõe pensar o cinema como prática de percurso, na qual olhar, corpo e movimento constituem conjuntamente a espacialidade fílmica e, mais importante para Bruno, o filme como experiência espacial.

Ao tomarmos em consideração o *scouting* como prática criativa que produz o espaço fílmico também a partir do percurso, como faz a espectadora de Bruno, lidamos com ele como uma forma de leitura espacial que se dá por meio do caminhar, do olhar demorado, da hesitação e da recusa. Em *Sopralluoghi in Palestina*, isso fica aparente: Pasolini percorre a Palestina como um espectador-transeunte, cuja relação com o espaço não se organiza a partir da fixação do olhar, mas da inscrição corporal do seu trajeto no território, como descreve Bruno. Ao mesmo tempo, vemos no filme um cineasta confrontado com limites concretos que vão desde a ocupação política daquela região até a inadequação produtiva de determinados espaços.

No scouting, caminhar, olhar e experimentar são modos de fruição do espaço, como também procedimentos de trabalho que implicam avaliação, exclusão e escolha. Essa distinção permite qualificar com mais precisão a relação entre o scouting e aquilo que Bruno (2002, p. 56) descreve como uma espectatorialidade móvel. Se, para Bruno, o espaço se constitui como campo relacional a partir da interação entre corpo, memória, afeto e materialidade no interior da experiência espectatorial, no scouting esse campo relacional se dá no momento da decisão produtiva. É o espaço que se impõe, que falha como referente e que, por isso, exige ser reinterpretado. Em *Sopralluoghi*, os planos, atravessados por comentários hesitantes e recusas explícitas, reinscrevem o espaço como problema a ser lido, testado e, muitas vezes, abandonado. O *scouting* aparece, assim, como prática de tradução espacial do texto bíblico acolhedora da incongruência, experimentando quais espaços poderiam - ou não - sustentar sensorialmente a imaginação desse texto (FIG. 3).

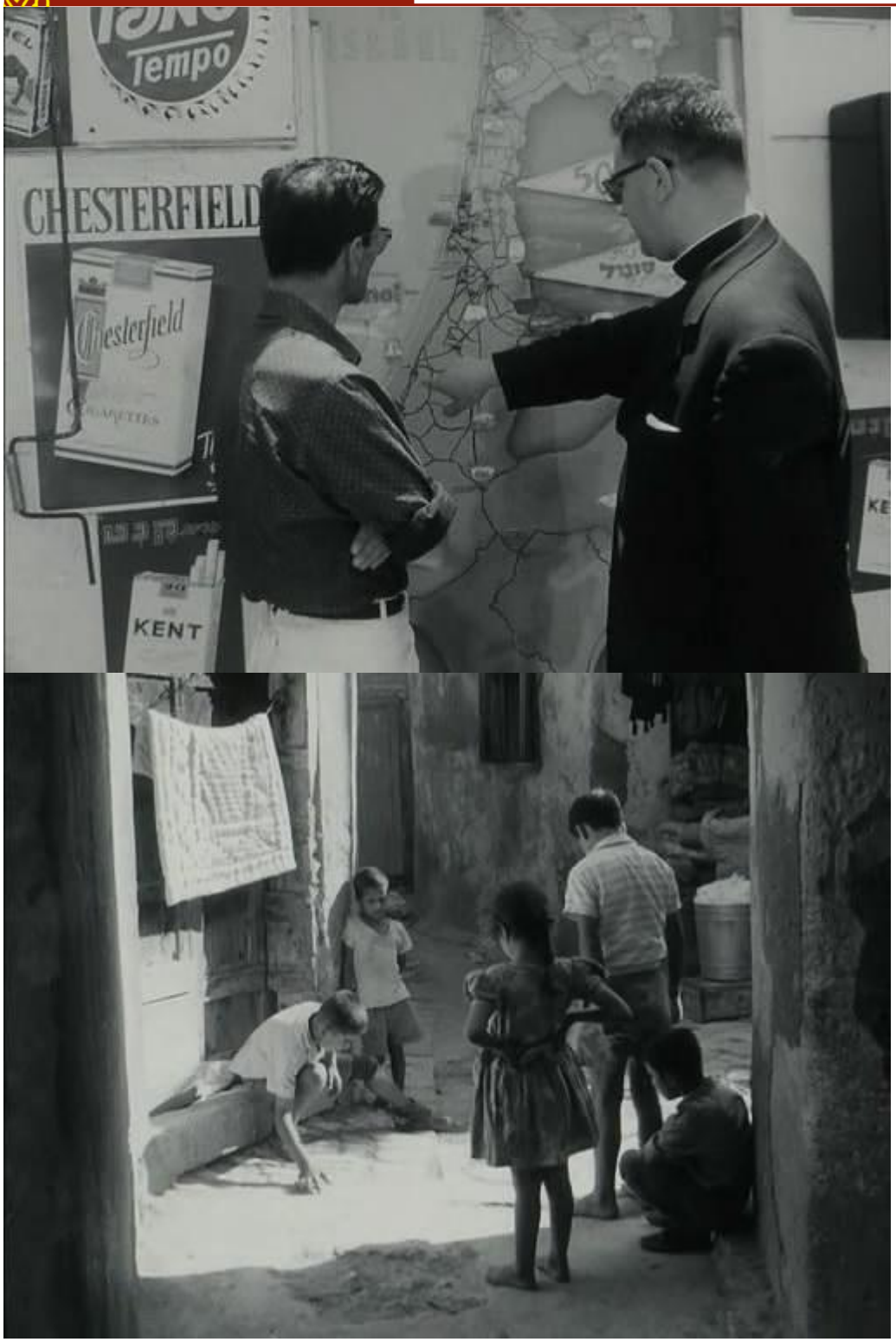

FIGURA 3 - Imagens do filme *Sopralluoghi in Palestina*.
FONTE: captura de tela.

A recusa reiterada da Palestina em *Sopralluoghi* é, portanto, o resultado criativo do *scouting*, que produz a evidência de que a tradução espacial do texto exige outro regime de

experiência, um que se exime da fidelidade ao referente geográfico-histórico, entendido como inalcançável. Pensamos, assim, o *scouting* como prática que promove uma tentativa de conhecimento e leitura do espaço que se tornará espaço fílmico, aberto a estudar as suas possibilidades estéticas, sensíveis e narrativas. No *scouting*, a decisão estética emerge do contato direto com o lugar a ser filmado ou não, com as permanências, as impermanências e as fricções desse lugar. Em Pasolini, esse conhecimento não se resolve em adequação mimética, mas em deslocamento: o *scouting* revela que o lugar "correto" não é aquele que coincide com a História, mas aquele que pode ser atravessado como aquele que, para o diretor, aproxima-se da sensibilidade literária-ficcional do texto. A paisagem, assim, como espaço tomando forma audiovisual, traduz o texto por afinidade sensível. O *scouting* aparece como uma prática que consolida o cinema, como propõe Bruno, como uma prática cartográfica afetiva, na qual a espacialidade fílmica se constrói no gesto mesmo do percurso. No caso de Bruno, o percurso dado pela relação háptica do espectador com a forma audiovisual; no caso do *scouting*, o percurso pelo espaço filmado ou a ser filmado que empreende uma leitura intelectual e criativa desse espaço.

Em Bruno (2002), identificamos uma filiação histórica entre cartografia e cinema, também mobilizada por Alexandre Nakahara (2022) a partir da sua leitura de Teresa Castro. Ao evocar o Theatrum Orbis Terrarum e sua reaparição alegórica no anúncio do Bioscope de Charles Urban, Nakahara (2022, p. 46) sublinha uma concepção do cinema nascente como dispositivo capaz de "conter o mundo" em imagens, aproximando-o do gesto cartográfico de totalização e posse visual do espaço. Nakahara (2022) também explicita um ponto crucial ao contrastar as leituras de Teresa Castro e Giuliana Bruno sobre a herança cartográfica do cinema. Se, em Castro, o atlas permanece fortemente associado a uma lógica de descrição, coleção e posse do mundo por meio das imagens - lógica que encontra ressonância em certos experimentos do primeiro cinema -, em Bruno o foco se desloca para a dimensão psicogeográfica do atlas, entendido menos como dispositivo de totalização e mais como coleção de percursos sensíveis.

Dirigindo-se ao campo de travessias possíveis, *Sopralluoghi* expõe a resistência do espaço à captura cartográfica totalizante: a Palestina não se deixa reduzir a um atlas visual do Evangelho, nem a um inventário de locações possíveis. Os gestos de caminhar, olhar e recusar se inscrevem no espaço como experiência cuja legibilidade depende menos de sua representabilidade do que de sua capacidade de sustentar uma tradução sensível do texto. No

scouting, o espaço é atravessado em uma prática criativa que busca as possibilidades de invenção (literária, ficcional, cênica e fílmica) com esse espaço, mais do que uma apreensão dele. Lidando, desde o princípio, com a impossibilidade de um referente espacial "puro" ou "total", o *scouting* faz da incongruência espacial um operador formal da sua prática.

4. Regimes temporais incongruentes: paisagens ancestrais

Ao converter a falha cartográfica em princípio criativo, o cinema de Pasolini desloca o próprio estatuto do tempo inscrito na paisagem. A invenção espacial que emerge de *Sopralluoghi in Palestina* responde à necessidade de tornar sensível um tempo que não coincide nem com a história empírica nem com o presente da filmagem. É a partir desse deslocamento que se torna possível pensar o cinema de Pasolini em termos de paisagens ancestrais.

A ideia de paisagens ancestrais permite avançar a discussão para além da crise do referente geográfico, deslocando o problema do "onde filmar" para o modo como o cinema organiza, no espaço, diferentes regimes de tempo. Parece-nos que uma das articulações centrais do cinema moderno italiano consiste em transformar a paisagem em campo de experiência histórica e sensível, onde o passado é reinscrito no presente sob a forma de sobrevivências e gestos (Prysthon, 2021, 24), isto é, como aquilo que persiste de maneira intermitente, deslocada e não reconciliada, à maneira dos vaga-lumes de Didi-Huberman (2011): sinais frágeis, mas insistentes, que atravessam a noite da História sem jamais se fixarem como origem ou totalidade. Em Pasolini, essa operação adquire uma inflexão própria: o ancestral não aparece como origem perdida nem como passado monumental, mas como uma camada persistente da vida social, perceptível nos modos de habitar, nos ritmos do corpo, na relação direta entre homens e território.

Essa concepção atravessa *O Evangelho Segundo São Mateus* e se projeta como procedimento recorrente em sua filmografia. A paisagem no filme constrói um campo de passagem, evitando um espaço contínuo: um fundo instável que acolhe rostos, gestos e corpos marcados por um tempo arcaico. A cena da cura do leproso (FIG. 4) condensa exemplarmente esse procedimento: o rosto com lesões cutâneas surge em close-up na paisagem aberta; no contraplano, o rosto de Cristo; e, no plano seguinte, o mesmo homem reaparece com outro rosto, sem marcas da doença. A transformação não é explicada nem contextualizada espacialmente, ela acontece como evento sensível, inscrito no corpo e no rosto, não no território. Diferentemente da capitulação bíblica, que faz um mapeamento do

espaço narrativo, o *Evangelho* de Pasolini recusa o procedimento contextual do mapeamento. O homem surge de "algum lugar", assim como Jesus, e nesse lugar não mapeado ocorre o milagre. Os eventos, movimentos, viagens não têm seus trajetos explicitados pelo filme, como ocorre no texto bíblico.

FIGURA 4 - Imagem do filme *O Evangelho Segundo Mateus*.
FONTE: captura de tela.

A paisagem de Matera organiza o espaço segundo uma lógica que privilegia a cena em detrimento da continuidade territorial. O espaço não contextualiza a ação; ele a isola, fazendo da cena um acontecimento visual autônomo. A paisagem funciona como dispositivo de condensação temporal, capaz de tornar visível um tempo mítico que não se confunde nem com a cronologia bíblica nem com o presente da filmagem.

Só para ampliar nosso elenco de exemplos, vemos esse mesmo princípio estruturar a organização espacial de *Édipo Rei* (1967). Aqui, contudo, Pasolini articula espacialidade e temporalidade a partir de um sistema narrativo que explicita a coexistência de dois regimes temporais distintos (FIG. 5). A questão da temporalidade emerge desde a organização do filme, que enquadra o mito entre duas sequências ambientadas na Itália do início do século XX.

FIGURA 5 - Imagens do filme *Édipo Rei*.
FONTE: captura de tela.

Esse gesto não funciona como comentário externo à tragédia, mas como inscrição direta do mito num tempo histórico que lhe é estranho e, ao mesmo tempo, contemporâneo. A narrativa mítica passa a existir sob a pressão de um presente que a cerca, produzindo uma experiência de tempo descontínua, marcada por sobreposições e retornos.

> E ci siamo basati sullo studio dei libri degli antichi aztechi ma anche di quelli dell'Africa nera contemporanea, perché sono anch'essi strutturati miticamente: tutti i costumi primitivi-barbarici si assomigliano. E per la stessa ragione ho ambientato la

> leggenda di Edipo sullo sfondo del Marocco, ho scelto cioè un'ambientazione non realistica. (PASOLINI, 2015, 129). [6]

É no longo percurso de exílio de Édipo, após a cena do oráculo, que essa lógica espacial se torna mais radical. O exílio do personagem inaugura um regime de errância no qual o espaço passa a operar como campo de sobrevivências, repetições e choques. O percurso de Édipo se organiza como sucessão descontínua de paisagens: desertos abertos, ruínas, cidades nomeadas apenas por inscrições em pedra ("Corinto", "Tebas"), festividades coletivas observadas à distância (FIG. 6). A alternância entre planos abertos do deserto e close-ups insistentes do rosto de Édipo reforça a dissociação entre espaço e pertencimento: a vastidão da paisagem acentua a clausura do personagem em seu destino. Mesmo quando Édipo atravessa rituais, casamentos, danças e gestos comunitários, ele permanece só, atravessando essas cenas como sobrevivências que não o integram. A irrupção da violência - o encontro com o cortejo militarizado, a expulsão da estrada, o assassinato dos guardas e enfim do seu próprio pai - inscreve-se como mais um episódio absorvido pela paisagem, que permanece indiferente e reiteradamente desértica. Assim como em *Sopralluoghi in Palestina* e em *O Evangelho Segundo São Mateus*, o espaço em *Édipo Rei* não restitui uma geografia estável, mas faz cintilar, de modo intermitente, restos de tempos arcaicos, gestos rituais e formas de vida.

[6] "E nos baseamos no estudo dos livros dos antigos astecas, mas também nos da África negra contemporânea, porque também eles são estruturados miticamente: todos os costumes primitivo-bárbaros se assemelham. E, pela mesma razão, situei a lenda de Édipo tendo como pano de fundo o Marrocos; escolhi, isto é, uma ambientação não realista." (tradução nossa)

FIGURA 6 - Imagem do filme *Édipo Rei*.
FONTE: captura de tela.

Em *Medea* (1969), a construção espacial organiza-se a partir de um desdobramento mais complexo das temporalidades. A Cólquida aparece como um território regido por práticas rituais, onde corpo, paisagem e sacrifício formam um mesmo campo sensível. As locações em Pisa (FIG. 7), na Anatólia e no Oriente Médio conferem ao filme uma espacialidade marcada pela repetição de gestos, pela centralidade do rito e pela ausência de uma lógica histórica progressiva. Embora o filme se inicie de maneira mais literária, com uma presença acentuada da palavra, essa dimensão não atravessa as sequências ambientadas na Cólquida, nas quais o sentido se organiza predominantemente por meios sensíveis e espaciais, e não discursivos. O tempo se apresenta como permanência, inscrito nos ciclos da natureza e nas práticas coletivas.

> Perché se per il mondo di Medea ho trovato (in Turchia e Iran), un paesaggio visionario, fantastico di per sé, a cui non era necessario aggiungere nulla, per il mondo di Corinto, che è un mondo umano, non l'ho trovato in natura. Per cui ho dovuto ricostruirlo con l'intelletto. Fu per questo che ho scelto Pisa per rappresentarlo con la straordinaria bellezza geometrica dei suoi marmi. (PASOLINI, 2015, p. 162)[7]

[7] "Porque, se para o mundo de Medeia encontrei (na Turquia e no Irã) uma paisagem visionária, fantástica em si mesma, à qual não era necessário acrescentar nada, para o mundo de Corinto, que é um mundo humano, não a encontrei na natureza. Por isso tive de reconstruí-lo com o intelecto. Foi por isso que escolhi Pisa para representá-lo com a extraordinária beleza geométrica de seus mármores." (Tradução nossa.)

FIGURA 7 - Imagem do filme *Medeia*.
FONTE: captura de tela.

A encenação privilegia planos de animais, de paisagens minerais e de multidões anônimas em situações de trabalho, descanso ou de ordem política-religiosas, compondo um mosaico de gestos cotidianos que não se ordenam segundo uma narrativa causal, mas segundo uma lógica ritual. Os corpos são organizados em coletivos na paisagem, tanto em interiores de pedra quanto em exteriores abertos (FIG. 8). A ênfase nos rostos não diferencia personagens e atores anônimos e figuras centrais para a narrativa ou para o imaginário do público espectador, como Maria Callas, protagonista do filme, produzindo uma tensão entre anonimato e identificação. Um elemento chave dessa espacialidade é o uso de ruínas reais como cenário para um tempo diegético em que tais espaços ainda não seriam ruínas, procedimento que aproxima *Medea* de *Édipo Rei* e instaura um regime de anacronismo material. Um espaço já marcado pela erosão do tempo, no qual rituais corpóreos, rostos simultaneamente anonimizados e singularizados e a materialidade da pedra compõem um campo sensível onde o ancestral se manifesta novamente como permanência precária.

FIGURA 8 - Imagem do filme *Medeia*.
FONTE: captura de tela.

Em *Édipo Rei* e *Medeia*, a paisagem assume, assim, uma função estruturante na organização do tempo fílmico. O espaço concentra e redistribui temporalidades, deslocando o mito de qualquer fixação histórica estável. O cinema de Pasolini encontra aí uma de suas operações centrais: a produção de imagens em que tempos heterogêneos se mantêm em tensão, sem convergir para uma síntese narrativa ou histórica. A paisagem deixa de ser um elemento de contextualização para se tornar o lugar onde essa tensão se torna sensível, configurando uma experiência cinematográfica atravessada por camadas temporais que resistem à linearidade moderna (PRYSTHON, 2021, p. 24–27).

Em *Pocilga* (1969), a questão da temporalidade atinge um grau de rarefação ainda maior, deslocando-se para uma zona em que a própria distinção entre história e alegoria se torna instável. O filme se estrutura a partir de duas narrativas que não se encontram: uma situada numa paisagem vulcânica indeterminada, associada a um tempo arcaico e sem inscrição histórica precisa; outra ambientada na Alemanha industrial do pós-guerra, atravessada por conflitos familiares, políticos e econômicos claramente identificáveis. Essa separação não visa estabelecer paralelos simbólicos diretos, mas instaurar uma convivência dissonante entre temporalidades que permanecem justapostas, sem hierarquia nem síntese.

A paisagem do episódio do canibal, interpretado por Pierre Clementi, é filmada em terrenos áridos e quase abstratos, dominados pela rocha, pela terra nua e pela ausência de marcas culturais reconhecíveis. Ela produz um espaço no qual a ação humana surge reduzida ao gesto mínimo e à violência primária (FIG. 9). Trata-se de um tempo anterior à própria organização simbólica, no qual o sujeito aparece dissolvido numa relação imediata com o território. A paisagem sustenta essa experiência ao suprimir qualquer referência contextual estável, transformando o espaço em superfície de inscrição de impulsos elementares, próximos daquilo que Pasolini associa a uma pré-história do desejo e do poder.

No segundo eixo narrativo, no qual o protagonista é o jovem burguês vivido por Jean Pierre Leáud, ambientado na Alemanha contemporânea, a paisagem urbana e industrial organiza um tempo radicalmente distinto. Fábricas, casas burguesas, jardins simétricos e espaços institucionais compõem um cenário saturado de história recente, marcado pela continuidade entre capitalismo, autoritarismo e heranças não elaboradas do fascismo (FIG. 10). Aqui, o tempo se apresenta como repetição histórica e a violência assume formas mediadas, institucionais e discursivas. A justaposição desses dois mundos produz um campo de tensão no qual diferentes regimes temporais se expõem mutuamente, sem necessariamente conduzir a uma leitura alegórica.

FIGURA 9 - Imagem do filme *Pocilga*.
FONTE: captura de tela.

FIGURA 10 - Imagem do filme *Pocilga*.
FONTE: captura de tela.

Pocilga radicaliza o procedimento já presente em *Édipo Rei* e *Medeia*: a construção de imagens nas quais o tempo se distribui de modo não linear e em saltos assimétricos. A paisagem concentra essa distribuição ao oferecer espaços que coexistem como restos de regimes históricos incompatíveis. O filme expõe, assim, uma temporalidade fraturada, na qual o ancestral e o moderno não se sucedem, nem se reconciliam, permanecendo como forças simultâneas e conflitivas no interior da forma cinematográfica.

Lidas em conjunto, essas experiências espaciais e temporais permitem compreender o cinema de Pasolini como uma forma singular de cinema-mundo (Prysthon, Malta de Alencar, Nicoleli Adrião, 2026). Não se trata, evidentemente, de um cinema da circulação global tal como será pensada mais tarde a partir da noção de *World Cinema*, mas de um gesto que já desloca o eixo da representação para fora de territórios culturais estáveis, produzindo imagens a partir de uma geografia fragmentada, descontínua e atravessada por tempos heterogêneos. Em *Édipo Rei*, *Medeia* e *Pocilga*, o mundo aparece como um conjunto de espaços irredutíveis entre si, nos quais diferentes regimes de tempo, de crença e de experiência persistem sem convergir.

O cinema-mundo pasoliniano se organiza por justaposição e fricção dos espaços. A paisagem expõe muito precisamente a distância entre mundos. Nesse sentido, a dupla temporalidade recorrente nesses filmes passa a definir uma política da imagem, além da sua

função formal. O mundo filmado por Pasolini não é homogêneo nem contemporâneo a si mesmo. Nele coexistem tempos arcaicos, históricos e modernos que não se sucedem nem se integram. A paisagem torna essa coexistência visível ao recusar a continuidade narrativa e a estabilidade cartográfica. Cada espaço filmado funciona como um recorte parcial de mundo, portador de uma temporalidade própria, que o cinema preserva sem dissolver.

Esse gesto aproxima Pasolini de uma concepção de cinema-mundo entendida como coleção instável de geografias, nas quais mito, história e presente se encontram sem se reconciliar. O mundo que emerge desses filmes é incompleto, fraturado e assimétrico, composto por restos de civilizações, formas de vida deslocadas e temporalidades sobreviventes. A paisagem passa a ser o espaço onde essa instabilidade se torna sensível. A partir dessas experiências, o cinema de Pasolini já não se organiza em torno da busca por um lugar adequado ao mito ou ao texto. A paisagem se afirma como campo de circulação de temporalidades e formas de vida heterogêneas. Em *O Evangelho Segundo São Mateus*, foco principal deste artigo, mas também em *Édipo Rei*, *Medeia* e *Pocilga*, essa circulação se estrutura por justaposição e disjunção, produzindo imagens nas quais os tempos coexistem sem integração.

5. Considerações finais: a falha como método

Ao longo deste artigo, propusemos deslocar a leitura do cinema de Pasolini para a noção de falha cartográfica como operador formal de sua espacialidade. Partindo das incongruências espaciais presentes já nos Evangelhos - onde percurso e mapa não coincidem -, argumentamos que essa lógica não apenas reaparece no cinema pasoliniano, mas é assumida como princípio construtivo. A crise do referente geográfico, explicitada em *Sopralluoghi in Palestina*, conduz a uma reorganização imaginativa do espaço, sem que esta procure uma compensação mimética. Trata-se da invenção de uma espacialidade capaz de sustentar, no presente, a densidade sensível e temporal exigida por textos que já nascem geograficamente incongruentes.

Enquanto parte da teoria de cinema estabelece uma relação de continuidade ontológica entre a forma audiovisual e as espacialidades que ela presentifica, a partir da indexicalidade, nosso interesse residiu principalmente em articular teoria literária e análise fílmica para deslocar a leitura do espaço fílmico para fora do seu funcionamento como índice de espaços pré-existentes e na direção de seu funcionamento como reorganização criativa dos espaços do mundo e dos modos de habitação, movimento e trabalho desses, nesses e com

esses espaços. Assim, compreendemos a obra de Pasolini como elaboração crítica da incongruência.

Também utilizamos o trabalho para conceituar o *scouting* como prática de percurso, leitura e tomada de decisão criativa dirigidas à formação do espaço cênico. O scouting, entendido aqui como gesto material, produtivo e decisório, evidencia que o espaço fílmico nasce do confronto entre texto, território e condições concretas de produção. Ao tornar visível a recusa, a hesitação e o deslocamento, *Sopralluoghi* revela o momento em que a falha deixa de ser obstáculo e se converte em método. Essa formulação permite pensar a paisagem fílmica como resultado de um processo crítico de avaliação e invenção.

Defendemos, portanto, que o cinema de Pasolini oferece um modelo crítico para pensar o espaço nas narrativas modernas, um que assume a incongruência como potência formal. Ao converter a falha cartográfica em operador estético, Pasolini reinscreve os mapas impossíveis herdados dos textos clássicos, traduzindo-os em imagens que tornam sensível a distância entre mundo empírico e imaginação narrativa. O cinema pasoliniano insiste nos desvios, nas fraturas e nas justaposições históricas e geográficas, assim se articulando com debates correntes sobre espacialidade fílmica, imaginação geográfica (Alencar e Castanha, 2024), cinema-mundo (Prysthon, Alencar e Adrião, 2026) e o exercício cartográfico do cinema (Nakahara, 2022). Ele não vai apresentar uma geografia reconciliada, pelo contrário, vai abrir um mundo feito de restos, sobrevivências e territórios deslocados. O mapeamento do percurso é falho, mas é exatamente nessa falha que o espaço se torna produtivo.

Referências

ADRIÃO, Lucca; PRYSTHON, Angela; ALENCAR, Bruno. Escutas do mundo: paisagens sonoras, sinfonias cósmicas e cosmopolitismo no cinema. **Lumina**, v. 19, n. 3, 2025. DOI: 10.34019/1981-4070.2025.v19.49875

ALENCAR, B. M. M. de; CASTANHA, C de S. Imaginações geográficas e a descentralização da figura humana nas paisagens do cinema contemporâneo. **Significação**: Revista De Cultura Audiovisual, 51, 1-20. 2024. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2024.221016

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion**. Nova York: Verso Press, 2002.

CITTÀ PASOLINI. "Edipo Re di Pasolini alla 28ª Mostra Internazionale di Venezia (1967): una cronaca". Disponível em: https://www.cittapasolini.com/post/edipo-re-di-pasolini-alla-28%C2%BA-mostra-internazionale-di-venezia-1967-una-cronaca (Acesso em: 19 dez. 2025.)

DAMES, Nicholas. **The Chapter**: A Segmented History from Antiquity to the Twenty-First Century. Princeton: Princeton University Press, 2023.

DIDI-HUMBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FILM OBSESSIVE. "Myth and meaning in Pasolini's Medea". Disponível em: https://filmobsessive.com/film/film-analysis/film-genres/world-cinema/myth-and-meaning-in-pasolinis-medea/ (Acesso em: 19 dez. 2025.)

GORDON, Joel. "'Solving' the Paradox of the Odyssean Ethiopians' Twin Dual Localization". **Mnemosyne**, v. 77, n. 4, p. 1-20, jan. 2024. DOI: 10.1163/1568525x-bja10194.

LOURENÇO, Frederico. "Nota introdutória ao Evangelho segundo Marcos". In: **Bíblia**: Novo Testamento - Os quatro Evangelhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NAKAHARA, Alexandre. Cartografia e cinema: abordagens para a análise fílmica. In: XXV Encontro Socine, 2022. São Paulo. **Anais…**

PASOLINI, Pier Paolo. **Il mio cinema**. Bologna: Cineteca di Bologna, 2015.

PEREIRA, Miguel Serpa. "Pasolini e as locações na Palestina, numa viagem pessoal". **Doc On-line**, n. 21, p. 41–50, mar. 2017. DOI: 10.20287/doc.d21.dt3.

POLTRACK, Emma. "'The Winter's Tale' and the problem of the Bohemia seacoast". **Folger Shakespeare Library**. Disponível em: < https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/bohemia-winters-tale-seacoast/ >. Data de acesso: 19 de fevereiro de 2026.

PRYSTHON, Angela. "Algumas notas sobre o cinema moderno italiano e as paisagens na literatura". In: Ermelinda Ferreira. (Org.). **Abordagens intertextuais**. 1ed.Recife: NELI/Ornitorrinco/UFPE, 2021, v. 1, p. 13-27.

PRYSTHON, Angela, ALENCAR, Bruno Mesquita Malta de, ADRIÃO, Lucca Nicoleli. "Imaginações do cinema-mundo: arquivos, coleções e fabulações do espaço". **E-Compós**. https://doi.org/10.30962/e-comps.3289 (Ahead of print)