

Adao Fernandes da Silva

PIER PAOLO PASOLINI:  
O CINEMA COMO LÍNGUA ESCRITA DA  
AÇÃO



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Belas Artes  
Mestrado em Artes Visuais  
Belo Horizonte – 2007

Adao Fernandes da Silva

PIER PAOLO PASOLINI:  
O CINEMA COMO LÍNGUA  
ESCRITA DA AÇÃO

*Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.*

**Área de Concentração:** Arte e Tecnologia da Imagem

**Linha de pesquisa:** Criação e Crítica da Imagem em Movimento

**Orientador:** Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazario

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2007

*Aos meus familiares, pai, mãe, irmãos e sobrinhos, pelo incentivo e compreensão, por confiar em mim e por tentarem me conduzir sempre a um futuro melhor.*

É sinal de respeito e lei natural e necessária agradecer àqueles que de algum modo estiveram presentes nos bastidores dessa jornada, desde o ano 2000 quando ingressei nessa universidade, pessoas que muitas vezes não hesitaram em me auxiliar.

Agradeço ao professor Luiz Nazario, meu orientador, pela capacidade ímpar e apaixonante de compreender o cinema e o mundo de Pasolini, pela prontidão e esforço em me auxiliar a crescer em meus pontos de vistas; desde a fase das iniciações científicas até a elaboração dessa dissertação, quem verdadeiramente me ensinou o significado da palavra orientação.

Agradeço à Profa. Wanda de Paula Tófani por me oferecer um primeiro ingresso ao mundo das Belas Artes.

Aos professores da FAFICH e da Faculdade de Letras: Viviane Cunha, Elcio Cornelsen, Lyslei Nascimento, Sabrina Sadlemayer e Tereza Virginia Barbosa pelo acompanhamento humanista e pelo ensino rico que me ofereceram, obrigado, sobretudo pelas leituras e sugestões dadas durante a elaboração dessa dissertação: foram valiosas.

Aos colegas de Mestrado e amigos do curso de Letras, em especial Paula Murari, colega que conheci durante o Seminário de Intermidialidade, e que se mostrou prestativa enviando-me textos que foram valiosos para a confecção desse trabalho.

À Luciana Fagundes e Ana Luiza Cavalcanti Carneiro pelos “Pasolinis”.

Agradeço ainda às bibliotecas que disponibilizaram o aparato necessário a essa pesquisa e uma atenção especial à bibliotecária do Colégio Técnico Cláudia Grossi e à secretária da Faculdade de Letras Kátia Toledo Fernandes, pelo carinho e sinceridade, a Wanessa e Zina, pela atenção e dedicação.

À CAPES, pela bolsa de estudos que me foi oferecida contribuindo em muito para viabilizar essa pesquisa.

Aos amigos do Ophicina Digital pelo incentivo e cuidado.

## **RESUMO**

Este trabalho, guiado pela perspectiva mais ampla dos estudos pasolinianos, tem por objetivo investigar a faceta teórica do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. Através do estudo de suas reflexões sobre a técnica audiovisual e sua prática cinematográfica, pretendemos verificar como os impasses por ele apontados desde o início da década de 1960 ainda dominam a sociedade. Discorrer acerca de certas marcas dessas reflexões é o objetivo deste trabalho que se desenvolve em duas partes: a primeira trata das concepções teóricas de Pasolini; a segunda da prática desta teoria - a obra do próprio Pasolini. A pesquisa permitiu a elaboração de algumas considerações que mostram a pertinência e atualidade do pensamento de Pasolini sobre questões relacionadas à Semiótica, à Teoria do cinema e de sua própria produção cinematográfica.

# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	03
-------------------	----

## PARTE I: A REALIDADE SEGUNDO PASOLINI

### CAPÍTULO 1

PERCUSOS DA ESCRITURA.....	08
1.1. Paisagens da Língua: Bolonha e o Friuli.....	08
1.2. Roma: a descoberta das <i>borgate</i> .....	12

### CAPÍTULO 2

PASOLINI E O CINEMA.....	17
2.1. Pasolini roteirista, nascimento e prelúdio da obra visual.....	17
2.2. Da escritura literária e de roteiros à escritura cinematográfica.....	19

### CAPÍTULO 3

A DIVINA TEORIA.....	27
3.1. Realidade: a língua escrita da ação.....	27
3.2. <i>Empirismo Eretico</i> .....	33
3.3. Os fundamentos da língua escrita da realidade.....	36

### CAPÍTULO 4

A LÍNGUA DO CINEMA.....	48
4.1. Metz: cinema, língua ou linguagem?.....	49
4.2. Eco: as unidade das mensagem fílmica.....	54
4.3. Deleuze e a especificidade da imagem.....	58
4.4. Pasolini revisitado: outras leituras.....	62

### CAPÍTULO 5

O PLANO-SEQÜÊNCIA, A MONTAGEM E A MORTE.....	66
5.1. Plano-sequência: a realidade no tempo presente.....	67
5.2. Morte: montagem e sentido da vida.....	71

## PARTE II: O CINEMA SEGUNDO PASOLINI

### CAPÍTULO 6

A SACRALIDADE TÉCNICA.....	81
6.1. <i>Accattone</i> (1961) .....	83
6.2. <i>Mamma Roma</i> (1962) .....	91
6.3. <i>A Ricota</i> (1963) .....	98
6.4. <i>O Evangelho segundo São Mateus</i> (1964) .....	104

## **CAPÍTULO 7**

<b>A FASE MÍTICA.....</b>	<b>114</b>
7.1. <i>Édipo Rei</i> (1967): a dimensão autobiográfica do mito.....	115
7.2. <i>Medéia</i> (1969) .....	124

## **CAPÍTULO 8**

<b>TEOREMA E POCILGA: O CINEMA COMO ALEGORIA DO PRESENTE.....</b>	<b>133</b>
8.1. <i>Teorema</i> (1968): Deus como escândalo burguês.....	135
8.2. <i>Pocilga</i> (1969): Obedecer ou morrer.....	145

<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>157</b>
-----------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>160</b>
--------------------------	------------

## APRESENTAÇÃO

Talvez nenhum outro cineasta do século XX esteve tão ligado à literatura quanto o italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Prova disso é o conjunto de sua obra, criada a partir de roteiros originais baseados em suas próprias obras ou em clássicos da literatura universal. Ao mesmo tempo, Pasolini foi um pioneiro, um autor multimídia, no sentido mais moderno do termo, e o cineasta italiano que mais mereceu, mesmo antes de sua morte, em 1975, o maior número de estudos, muitos deles marcados por uma curiosidade mórbida pelos aspectos escandalosos de sua vida privada (imediatamente tornada pública pelas mídias); e pelas circunstâncias de seu assassinato.

Ainda relativamente pouco estudado no Brasil, Pasolini foi poeta, editor, pintor, semiólogo, ensaísta, crítico literário, crítico cinematográfico, jornalista, agitador cultural e cineasta. Durante vinte anos (dos anos de 1950 aos anos de 1970), dominou a cena cultural (literária e cinematográfica) italiana. Seus escritos caracterizam-se pela lucidez e radicalidade, que já demonstravam um desejo intenso de renovação que somente aos quarenta anos de idade o levaria ao cinema, meio pelo qual ficou conhecido internacionalmente.

Em posicionamento polêmico para a época, Pasolini concebeu uma nova teoria cinematográfica, ousando questionar algumas leituras semióticas e semiológicas do cinema então dominantes. A princípio, acreditava fervorosamente que cinema e literatura, enquanto linguagens artísticas diferenciadas, mantinham relação de influências mútuas e que ambas contribuíam igualmente para a formação do homem moderno. “Diagnosticador de linguagens” apartado das convenções dominantes da semiologia, Pasolini, ao conceber uma teoria original a respeito da linguagem cinematográfica, fez sua entrada definitiva na cena semiológica, criando um dos debates mais ricos neste meio. A partir de sua singular visão de mundo, também criou uma obra literária e cinematográfica que mantinha estreito contato com a realidade, seu principal objetivo.

Através do estudo de suas reflexões sobre a técnica audiovisual e sua prática cinematográfica, a pesquisa pretende verificar como os impasses apontados por Pasolini desde o início da década de 1960 ainda dominam a sociedade. Discorrer acerca de certas marcas de suas teorias nesse campo é o objetivo desse trabalho, que se desenvolverá em dois blocos: o primeiro trata das concepções teóricas de Pasolini; o segundo, da prática desta teoria - a obra cinematográfica do próprio Pasolini.



No capítulo 1, **Percursos da Escrita**, através de um pequeno esquema biográfico do poeta e romancista, pretende-se verificar que desde suas primeiras obras literárias Pasolini já esboçava sua semiologia da realidade. Antes de qualquer proposição que se possa estabelecer sobre sua obra e pensamento, deve-se levar em consideração dois importantes aspectos de sua vida: sua biografia e sua produção literária. Observe-se que o objetivo da dissertação não é biografar Pasolini, haja vista as muitíssimas e excelentes publicações de autores como Laura Betti, Nico Naldini, Enzo Siciliano, Marco Tulio Giordana, entre outros, na Itália, e de Luiz Nazario, Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso, no Brasil. Esse capítulo não será central na pesquisa, servindo como um contextualizador do pensamento pasoliniano, a fim de introduzir e localizar nosso autor enquanto poeta, romancista, ensaísta, filólogo, no percurso inicial de sua escritura que desaguará na sua experiência cinematográfica.

No capítulo 2, **Pasolini e o Cinema**, examina-se como se deu a passagem da língua literária para a técnica do roteiro e desta para a “língua do cinema”. Desse modo procurar-se-á compreender as primeiras experiências de Pasolini com o roteiro cinematográfico, levando em consideração a trajetória literária precedente. Interessa-nos examinar a obra do roteirista Pasolini e comparar seus procedimentos com os dos roteiros do cinema comercial.

No capítulo 3, **A Divina Teoria: Cinema, Língua Escrita da Realidade**, será estudado aquilo que Pasolini afirma ser seu verdadeiro e único ídolo, a Realidade. Em muitos de seus ensaios sobre a teoria cinematográfica, Pasolini sustenta a idéia da existência de códigos comuns entre o cinema e a realidade. O livro *Empirismo Eretico* é um texto chave para compreender as passagens que o levarão à Realidade/Cinema. Ao longo dos demais capítulos, o texto será sempre referido, uma vez que ali Pasolini esboça toda uma teoria do cinema como “semiologia da realidade”. Para isso considera o cinema uma língua, que estabelece através das imagens uma gramática que reproduz a vida. Nesse capítulo o objeto de estudo é o discurso pasoliniano sobre os fundamentos do cinema que determina a base materialista em uma aproximação exclusivamente lingüística.

Depois de verificar como Pasolini elaborou uma semiologia que transcende a própria teoria cinematográfica, uma vez que propõe a compreensão da própria realidade, para a qual o cinema será tomado como modelo, no capítulo 4, **A Língua do Cinema**, será analisada a recepção de suas idéias entre os críticos, que o acusavam de conceber uma teoria cinematográfica “por demais ligada ao uso da linguagem verbal”. As teorias de Pasolini sobre cinema foram questionadas por

Christian Metz, Umberto Eco, Gilles Deleuze, Jean-Luc-Godard. Através da análise dos argumentos desses autores, pretendemos compreender até que ponto as teorias de Pasolini se sustentam.

O capítulo 5, **O Plano-seqüência, a Montagem e a Morte**, tem início com a análise de algumas reflexões sobre a linguagem cinematográfica contidas no ensaio “Observações sobre o plano-seqüência”. Pasolini aí analisa o “filme-Zapruder” (o filme-instantâneo que registrou o assassinato de Kennedy), que ele considera o maior exemplo do cinema da realidade em seu sentido direto. A partir das reflexões de Pasolini é discutido o seu modo de entender a montagem/morte, ou o papel que a edição desempenha em sua Semiologia da Realidade e em seu próprio fazer cinematográfico.

O trabalho cinematográfico de Pasolini, baseado em filosofia lingüística original, permite delinear o cinema desde uma perspectiva em que a teoria e a prática cinematográfica se conjugam. A segunda parte deste estudo compreende os capítulos que analisam alguns filmes de Pasolini. É importante mencionar que nem sempre foi possível seguir um modelo, às vezes foi necessário iniciar a análise justificando a agrupação de dois ou mais filmes num mesmo capítulo, sem preferência cronológica.

O capítulo 6, **A Sacralidade Técnica**, analisa a produção cinematográfica do cineasta enfatizando as técnicas e recursos expressivos por ele utilizados. De modo particular, discutiremos a expressão “sacralidade técnica”. É objeto de estudo o chamado “ciclo-nacional popular” (obras que incluem os filmes *Accattone*, *Mamma Roma*, *A Ricota* e *O Evangelho segundo São Mateus*) em que se verifica uma “contaminação de estilos” proposta em seus escritos sobre a relação entre o sagrado e o profano. Tais recursos fazem de seus filmes “verdadeiros instrumentos de um culto antinaturalista da realidade”.

Depois da primeira fase de sua carreira, voltada para o mito nacional popular gramsciano, Pasolini parte para uma adaptação dos mitos da Antiguidade clássica. No capítulo 7, **A Fase Mítica**, são analisados *Édipo Rei* e *Medéia*, filmes em que o cineasta recorre à mitologia grega como um parâmetro para falar sobre o presente.

No capítulo 8, **O Cinema como Alegoria do Presente**, são abordados dois filmes do cineasta italiano realizados no final da década de 1960, quando suas narrativas cinematográficas tornam-se mais difíceis: *Teorema* e *Pocilga*, parábolas sobre a dessacralização do mundo

moderno, filmes que retratam de forma alegórica e irônica a “terrível” realidade que Pasolini enquanto “antropólogo do cotidiano” via emergir.

Esta pesquisa visa, enfim, uma abordagem crítica da teoria e da prática cinematográficas de Pasolini enquanto semiólogo “empirista herético” e cineasta. A partir de sua concepção do cinema como linguagem da ação, objetivamos verificar como ele chegou a uma Semiologia Geral da Realidade como representação concreta da imagem visual, levando em consideração o processo de passagem da escrita literária para a escrita cinematográfica.

## **PARTE I**

### **A REALIDADE SEGUNDO PASOLINI**

## CAPÍTULO 1

### PERCUROS DA ESCRITURA

#### 1.1. PAISAGENS DA LÍNGUA: BOLONHA E O FRIULI

Nascido em Bolonha a 5 de março de 1922, oito meses antes da constituição do Partido Nacional Fascista, Pier Paolo Pasolini definiu-se como “um verdadeiro cruzamento... um produto da unidade italiana”<sup>1</sup> daquele tempo. Seu pai era um rígido tenente da infantaria italiana, descendente de uma nobre e antiga família em decadência de Ravena, enquanto sua mãe era professora primária filha de camponeses do Friuli.

Apesar de nascido em Bolonha, Pasolini passou sua infância e adolescência em diferentes cidades da Itália por causa dos contínuos e sucessivos deslocamentos militares do pai (em seqüência: Bolonha<sup>2</sup>, Parma, Conegliano, Belluno, Sacile, Idria, Casarsa della Delizia, Cremona, Reggio Emilia). Mas foi o Friuli que constituiu nesta primeira fase de sua vida o ponto fixo, uma espécie de pátria campesina, onde a família sempre passava as férias de verão, um microcosmo idílico e juvenil por parte do poeta, onde ele vive sua “melhor juventude”. No auge da Segunda Guerra, logo depois que seu pai é feito prisioneiro militar na África e quando os bombardeios Aliados atingem Bolonha, depois de 8 de setembro de 1943, a fim de escapar do recrutamento para não lutar pelos fascistas refugiou-se com a mãe e o irmão mais novo definitivamente em Casarsa della Delizia, terra natal de sua mãe, na região do Friuli, nordeste italiano.

Esse período feliz aparece refletido em sua primeira obra literária, *Poesie a Casarsa*, publicada a expensas próprias aos vinte anos de idade, em 14 de julho de 1942, em 300 cópias numeradas de 48 páginas cada exemplar, constituindo um paradoxo: o livro fora, por provocação, dedicado ao pai, com quem Pasolini mantinha uma relação conflituosa e complexa devido à sua mentalidade autoritária e sua fé em Mussolini. Ao mesmo tempo, era escrito em friulano, dialeto proibido pelo fascismo, da terra de sua mãe, que amava poesia e detestava *il Duce*. A escolha do

---

<sup>1</sup> PASOLINI, 1983, p. 19.

<sup>2</sup> Em 1937, Pasolini e sua família se transferiu pela segunda vez para a Reggio Emilia, onde se estabeleceu por alguns anos, freqüentando o clássico Liceo Galvani (1936-1939), e onde mais tarde se inscreveu na Universidade de Bolonha para prestar o curso de Letras (concluído em 1942) e onde iniciou seus estudos de literatura italiana, filologia românica e história da arte. Desse modo, Bolonha, a cidade tradicionalmente de esquerda de toda a Itália constitui-se a “cidade-formação”, a cidade dos estudos, não o primeiro, mas um “terceiro pólo” da vida do jovem poeta, pois apesar de ter nascido na “cidade universitária”, o Friuli, o lugar da vida, e Roma tornar-se-ão os principais “centros/periferia” de sua jornada.

friulano, dialeto ininteligível para a maioria dos italianos, como língua literária para uma estréia de publicação, especialmente de poesia sobre um modo de vida minoritário em uma Itália sob o regime fascista, que dentro do projeto de uniformizar os italianos através da língua nacional, proibia todo e qualquer uso de dialetos e particularismos, significava uma “ruptura com a retórica oficial, acadêmica e provinciana.”<sup>3</sup>

Do mesmo modo que para Gavino Ledda “a língua é o segredo que contém a alma das coisas”<sup>4</sup>, de maneira muito semelhante Pier Paolo definia o dialeto friulano, a variante “arcaica” de Casarsa della Delizia, “a língua pura para a poesia”. O tema da língua e da identidade friulana é o centro de suas primeiras atividades. Segundo Maria Betânia Amoroso, “trata-se de uma escolha sem dúvida, afetiva [...], mas é também uma escolha literária: a partir de uma língua que era só falada [...] e moldá-la de modo [...] expressar toda uma cultura e sentimentos que foram silenciados [...] pelo fascismo.”<sup>5</sup>

Assim o poeta compõe seus primeiros versos, editados posteriormente com outros poemas em *La Meglio Gioventù* (1954), considerado pelos críticos de sua poesia, o primeiro volume poético maduro. Nesses escritos de teor subjetivo, Pasolini, além de descrever a realidade humana de sua terra (documentando a existência objetiva de camponeses miseráveis) demonstrava todo seu intenso e romanceado amor pela região, pela língua e memória maternas, pelas paisagens, caminhos e amigos friulanos. Deixando de lado a infância migrante, exalta a adolescência passada no mundo primitivo “não contaminado”.

É nesse período que Pasolini demonstra influência da poética de Giovanni Pascoli (1855-1912), sobre quem em 1945 escreverá sua tese de graduação em Letras na Facoltà di Lettere dell’Università di Bologna, intitulada: *Antologia della lirica pascoliana: introduzioni e commenti*, poeta com quem compartilha a tendência ao retorno e simbiose com o corpo materno, a busca de um sentido para a morte e a contemplação pelo humilde proletário cristão.

Em Casarsa, a província intacta do *atlante* neolatino, funda com os amigos em 18/02/1945 um centro de estudos filológicos sobre a língua e cultura friulanas: a *Academiuta di Lengua Furlana*<sup>7</sup>, uma associação cujo objetivo era defender e valorizar a *koiné* dialetal local, a identidade

---

<sup>3</sup> LAHUD, 1993, p. 57.

<sup>4</sup> Cf. Entrevista com Gavino Ledda. Disponível em: <<http://ilconvivio.interfree.it/poeti/ledda.htm>>. Acesso em 22/05/07.

<sup>5</sup> AMOROSO, 2002, p. 16.

<sup>7</sup> Antes da criação da *Academiuta di Lengua Furlana*, Pasolini com os amigos criou uma espécie de grupo literário que discutia poesia, participou ainda da fundação das revistas *Eredi* e *Il Setaccio*, em 1941, onde publicou suas primeiras poesias em friulano e ensaios de crítica literária.

étnico-linguística do Friuli, produzindo principalmente em língua friulana e em linguagem clara e simples artigos críticos ao regime fascista, aos democratas cristãos e ricos proprietários da região. Textos que eram publicados também em periódicos bolonheses como *Il Setacio* (1942-1943) da GIL (Gioventù Italiana del Littorio) ou em revistas como a fascista *Architrave* (1941-1943) e nos cadernos intitulados *Stroligut de cà da l'aga* (1944). A Academia promovia o friulano, e em encontros culturais e projeções fílmicas tentava encorajar experimentações poéticas por parte dos jovens que falavam o dialeto.

*Poesie a Casarsa* foi reeditado, mas sua apreciação bibliográfica realizada pelo célebre crítico Gianfranco Contini, o primeiro a reconhecer o valor da poesia dialetal de Pasolini e a resenhar seus primeiros versos não pôde ser publicada no jornal *Corriere di Lugano*. Para Maria Betânia Amoroso, a importância de Contini, “o amigo de longe” (de *lonh*, em friulano), nasce com esse reconhecimento frustrado que apesar da censura fascista “apontava novas possibilidades de compreensão e classificação desses poetas menores.”<sup>8</sup> Para Marco Antonio Bazzochi, essas “*Poesias ‘a Casarsa’* são inequivocamente aqueles primeiros escritos nos quais o autor escolhe o dialeto e se opõe ao pai real e ao Pai-Poder.”<sup>9</sup>

A respeito do desprezo do dialeto por parte do Pai-Poder, Pasolini escreveu um poema autobiográfico que declarava: “[...] o fascismo não tolerava os dialetos, sinal / da irracional unidade desse país onde nasci / inadmissível e despudorada realidade no coração dos nacionalistas. / Por isso o meu livro [*Poesia a Casarsa*] não foi escrito nas revistas oficiais.”<sup>10</sup> Nessa fase de sua vida, já estão presentes todos os elementos de um Pasolini *corsário*, um intelectual polêmico que já aos vinte anos de idade defende sua liberdade de expressão contra aqueles que querem limitá-la.

Numa atitude desafiadora e declarada de oposição ideológica ao sistema, Pasolini adota o dialeto como uma possibilidade de intimidade com as pessoas simples da região rural e como um instrumento de pesquisa objetivo e realista. A língua em sua pluralidade cultural e dialetal de tradições configura-se para ele uma realidade muito mais rica e multiforme que a do território oficial do país, inclusive a classe média de Casarsa que se exprimia em vêneto ou em italiano. Nesse período envolveu-se em lutas de camponeses sem trabalho, passando a defender nos

---

<sup>8</sup> AMOROSO, 1997, p. 73.

<sup>9</sup> BAZZOCHI, 1998, p. 68-69. Tradução do autor. Original: “*Poesie ‘a Casarsa’* sono inequivocabilmente quelle scritte per prime, nelle quali l’autore sceglie un dialetto e si oppone al padre reale e al Padre-Potere”.

<sup>10</sup> Citado por PANZERI, 1988, p. 22. Tradução do autor. Original: “Il fascismo non tollerava i dialetti, segni/ dell’irrazionale unità di questo paese, dove sono natto/ inammissibili e spudorate realtà nel cuore dei nazionalisti/ Per questo quel mio libro non fu recensito nelle riviste uffciali”.

periódicos em que participava a autonomia do Friuli. Pasolini lançou-se assim no mistério da condição camponesa friulana.

Logo depois de participar de um confronto físico entre trabalhadores rurais e latifundiários, o jovem poeta tomou conhecimento prático da luta de classes, declarando-se em sua consciência política um comunista. Só depois entrou para o Partido Comunista Italiano, em 1947, quando passa a ler Karl Marx e Antonio Gramsci.<sup>11</sup> Nesse mesmo ano cria a nova revista da *Academiuta*, o *Quaderno Romanzo*, iniciando um projeto de debates mais profundos sobre as questões locais. Desde seus primeiros versos Pasolini expressava um latente marxismo, segundo ele instintivo e libidinal. É pelo “gosto da vida e do realismo” que o jovem filólogo comunista explicita sua predileção pelo dialeto da terra materna:

O friulano não é a minha língua materna, e quando digo que ele foi o dialeto de minha mãe, é uma maneira de dizer e de simplificar a realidade. [...] Fui penetrado pelo dialeto friulano entre os camponeses sem, todavia, jamais o falar verdadeiramente. [...] Escrevi estes primeiros poemas friulanos em plena voga do hermetismo, cujo mestre era Ungaretti. [...] Através do friulano aprendia que as pessoas simples, através de sua linguagem, acabam por existir objetivamente, como todo o mistério de seu caráter camponês.<sup>12</sup>

Pier Paolo nunca falou o friulano, essa língua materna de oralidade pura. Enquanto filólogo-poeta, ele se sentia em parte um estrangeiro à realidade da região, apesar da vontade de querer viver a existência real dos que falavam o dialeto. Seu projeto era na verdade mais estético e cultural que lingüístico. Procurava “um falar mais puro e mais próximo do momento em que Adão teria pronunciado as primeiras palavras.”<sup>13</sup> Contudo, estava ainda a esperar que nascesse no Friuli uma corrente poética viva, moderna, não vernácula: “o Friuli se une, com a história estéril, e o seu inocente e tépido desejo de poesia, à Provença, à Catalunha, aos Grigioni, à Romênia, e a todas as “pequenas pátrias” de língua românica.”<sup>14</sup>

Contudo, como observa Alain-Michel Boyer, o Friuli em Pasolini “não é a representação embelezada de um universo rural, nem um mundo camponês idealizado, nem um estado de

---

<sup>11</sup> É baseado nas idéias do fundador do Partido Comunista Italiano que Pasolini elabora a confiança em um marxismo entendido como arma contra a forma de vida contemplativa e cínica das classes dirigentes da região (a burguesia e latifundiários). Por conseguinte, passa a acreditar que qualquer transformação social passaria obrigatoriamente pelos enfrentamentos dessas questões.

<sup>12</sup> PASOLINI, 1983, p. 23-24.

<sup>13</sup> LAHUD, 1993, p. 59.

<sup>14</sup> Depoimento de Pasolini, citado por PANZERI, 1988, p. 145. Tradução do autor. Original: “il Friuli si unisce, con la sua sterile storia, e il suo innocente e trepido desiderio di poesia, alla Provenza, alla Catalogna, ai Grigioni, alla Rumènia, e a tutte le “piccole patrie” di lingua romanza”.



natureza, mas [...] um paradigma para depois se interpretarem as sociedades modernas, quando os indivíduos deixam de ser senhores de sua história.”<sup>15</sup> Nesse sentido, o Friuli, enquanto topônimo simbólico configurado como paraíso pastoral toma um significado maior na formação e nas escolhas estéticas de Pasolini, como “um lugar fechado e protegido das transmutações históricas”<sup>16</sup>, uma ilha lingüística, culturalmente distante da realidade do resto do país, cuja retórica era fascista e colonialista. Essa elaboração poética e objetiva do dialeto enquanto língua poética, primitiva e pertencente a um mundo pré-industrial como um canal para uma nova linguagem e instrumento de pesquisa não somente sustentará a formação simbolista do futuro teórico e cineasta, como também proverá o suporte preponderantemente ideológico, sua força de expressão e a primeira chave para uma compreensão da função concreta dos signos – e não só os signos escritos, mas todas as funções comunicativas – em sua obra, descobrindo assim o sentido vivo da realidade.<sup>17</sup>

## 1.2. ROMA: A DESCOBERTA DA “LÍNGUA” DAS *BORGATE*

Logo após a Segunda Guerra, depois de cursar Letras em Bolonha, Pasolini se estabelece com a família definitivamente no Friuli. O jovem escritor torna-se professor secundário em Valsavone, na província de Udine. Suas contribuições pela autonomia do Friuli se intensificam quando, em 1946, inicia sua colaboração para o cotidiano *La Libertà*, jornal em que publica uma série de artigos que tratam da questão friulana, em especial no polêmico artigo: “Che cos’è dunque il Friuli” em que faz uma violenta crítica aos dirigentes da província de Pordedone.

Contudo, a aparente felicidade friulana dessa fase foi rompida por um evento que deu lugar à frustração, ao escândalo e à vergonha (por parte dos pais): Pasolini foi acusado de ter mantido na noite de 30 de setembro de 1949 relações sexuais com três jovens menores de idade durante uma festa na região de Ramuscello. Em 22 de outubro, um padre quebrou o voto de silêncio da confissão de um jovem e denunciou Pasolini por “corrupção de menores e violento atentado ao pudor”. Por insuficiência de provas, o réu foi absolvido. Contudo, essa denúncia, fruto dos

---

<sup>15</sup> Cf. BOYER, A. *Pier Paolo Pasolini*. Lyon: La Manufacture, 1987, p. 31. Citado por LAHUD, 1993, p. 59.

<sup>16</sup> LAHUD, 1993, p. 59.

<sup>17</sup> Sua produção completa em friulano não se encontra reunida em livro, mas depositada no Fondo Pier Paolo Pasolini, em Roma. Alguns desses textos foram publicados no livro *Passione e Ideologia* (1960), que contém os ensaios escritos entre 1948 e 1958. Outra grande parte de seus vários escritos (entre 1943-49) foram reunidos no volume *L’usignolo della chiesa cattolica* (1958); em friulano foi lançado ainda *Dov’è la mia patria* (1949) e *Tal cour di un fruit* (1953).

desencontros de sua “diversidade”, teve sérias e decisivas conseqüências para o futuro romancista-cineasta. Foi imediatamente expulso do liceu onde lecionava e logo depois por “indignidade moral e política” do Partido Comunista Italiano de Casarsa onde era secretário.

Pouco tempo depois das vicissitudes dessa fase agitada, que declararia como sendo “il periodo più trágico della mia vita”, Pasolini parte a 28 de janeiro de 1950 com a mãe para Roma, onde é obrigado, devido às dificuldades financeiras, a conviver com o subproletariado romano das *borgate*.<sup>18</sup> Ali fez direta e penosamente suas primeiras experiências suburbanas. Consciente da miséria e do desemprego sente a falta dos amigos e da natureza de Friuli. Da convivência com os camponeses e o dialeto friulano, Pasolini passa a outro mundo de excluídos e a “outro dialeto”: os subproletários romanos e seu romanesco. Desse modo surge um novo interesse, o dialeto da periferia de Roma e suas variações que, segundo Michel Lahud, “se oporia radicalmente ao friulano de suas primeiras composições: instrumento do discurso indireto livre que coloca o autor na pele de pessoas pertencentes a outra classe social.”<sup>19</sup>

Ao sair do mundo fechado e mitificado de Casarsa, Pasolini inicia um longo processo de adaptação à nova realidade popular. Depois da experiência friulana, quando passa a ter profundo respeito pela cultura camponesa, rica e diversificada, foi a vez da descoberta da paisagem sócio-cultural das *borgate*, o acontecimento mais decisivo de sua vida.

Aos poucos, a Roma “papista e atéia”, milenar e ao mesmo tempo moderna do pós-guerra, torna-se o centro absoluto do universo existencial e literário de Pasolini. No mundo das *borgate* conhece Sérgio Citti, nas palavras do poeta friulano um “léxico romanesco vivo” que o introduzirá ao subproletariado dos subúrbios romanos e à convivência íntima com jovens marginais, sua fonte inesgotável de inspiração de temáticas e linguagens para suas futuras obras literárias e fílmicas. Na cidade da cultura e do cinema, o poeta se tornará famoso. Antes, porém, durante três anos passou por enormes dificuldades financeiras. Como professor de uma escola particular em Ciampino ganhava apenas 27 mil liras por mês, situação que o obriga a morar, com a mãe, no pobre bairro Ponte Mammolo, perto da tão famosa quanto sinistra prisão de Rebibbia, onde situa seu primeiro romance romano.

Com o tempo, Pasolini entra em contato com a cena cultural romana, tornando-se amigo de poetas, críticos literários, editores e romancistas como Sandro Penna, Enrico Falqui, Giorgio

---

<sup>18</sup> Espécie de conjunto habitacional construído pelos fascistas nos anos de 1930, e que nos anos pós-guerra começaram a crescer desordenadamente sem controle qualquer do Estado, uma versão italiana das favelas latino-americanas. Pasolini em seus romances ambientados em Roma perceberá como as *borgate* foram construídas pelos fascistas, comparando-as a verdadeiros campos de concentração para os pobres da periferia.

<sup>19</sup> LAHUD, 1993, p. 63.

Bassani, Alberto Moravia, Elsa Morante, Libero Bigiaretti, Paolo Volpini, Carlo Emilio Gadda, Attilio Bertolucci entre outros, sendo convidado a participar de iniciativas editoriais como antologias dialetais, polêmicas e discussões de críticas literárias em publicações como *Officina*, *La Fiera Letteraria*, *Nuovi Argomenti* e jornais de toda a Itália, participando inclusive de concursos literários, chegando a ser premiado em vários deles. O contato com esse novo mundo (a degradação das *borgate* e o ambiente cultural com os quais convive) influenciará de modo determinante seu estilo e pensamento em obras posteriores. Da mesma forma que Pasolini tomou o mundo do Friuli como centro de atenção para a realização de suas primeiras poesias, na capital ele demonstra profundo interesse pelo novo proletariado, com o qual passara a conviver. Recupera para si em discurso indireto livre a linguagem deste, o dialeto capaz de exprimir intensamente sua realidade. Esse “encontro-desencontro” com a periferia exerce forte e decisiva influência sobre o intelectual. O romance *Ragazzi di vita* recebeu o Prêmio Colombo Guidotti e o Prêmio Città di Parma, ao mesmo tempo em que o livro, o autor e seu editor foram processados por obscenidade. Nos oito capítulos de sua primeira novela, o autor concentra toda a realidade crua, violenta e miserável do subproletariado romano e seus protagonistas deslocados e excluídos “que o Estado fazia questão de esconder”. Se por um lado recebia elogios pela inovação lingüística do registro dialetal, por outro era acusado por alguns críticos de falso realismo e maneirismo.

Depois do escândalo e notoriedade obtidos com a publicação, o escritor constrói um segundo painel sobre a periferia romana e sua juventude degradada: o romance *Una Vita Violenta* (1959)<sup>21</sup>, considerado pela crítica um dos romances italianos mais importantes do pós-guerra. O personagem principal é o jovem desempregado Tommaso Puzzilli, ou Tommasino, que sobrevive de tomar bolsas de prostitutas e de furtar galinhas, e que após passar por diversas experiências, termina por se engajar, com seu oportunismo de sempre, no Partido Comunista. Os romances *Il sogno di una cosa*, *Amado mio* e *Atti Impuri*, escritos entre 1948-1950, apesar de publicados posteriormente em diferentes períodos, recriam a linguagem poética do universo camponês de sua “melhor juventude”, compondo a *Trilogia Friulana*. Quanto à gênese dos romances “romanos”, Pasolini revelaria mais tarde que, em seus projetos, deveriam compor também um tríptico:

Pensei naquela época em três romances: *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta* e *Rio della Grana* (título este provisório, porventura substituído por *La Città di Dio*) [...] Enquanto que em *Ragazzi di vita* o que importa é o mundo das favelas e do subproletariado romano observado nos rapazes [...] em *Una Vita Violenta* e em *Rio della Grana* o que importa são os dois

---

<sup>21</sup> *Uma Vida Violenta* foi levado às telas por Paulo Heusch e Brunello Rondi, roteirizado por Ennio De Concini e Franco Brusati. O livro foi traduzido para o português recentemente em 2004 pela editora lisboense Sírío & Alvim.

personagens centrais [...]. Duas histórias de certa interioridade, interiores como possam ser os rapazes do povo.<sup>22</sup>

Seus protagonistas são habitantes da periferia, de lugares como Pigneto, Torpignattara, Trastevere, Testaccio, Borgo Pio, Panico, Campo di Fiori, San Lorenzo, Pietralata, e a diversidade do universo dos jovens que ali habitam, cujas únicas moedas de troca com a sociedade são a malandragem, o roubo e a prostituição. Personagens e lugares sem história que o romancista como “grande conhecedor das diferentes realidades lingüísticas e sociais do país”<sup>23</sup> coloca de vez no mapa da ficção italiana. Contudo, ao se comparar o timbre estilístico desses romances com os escritos no Friuli, percebe-se a presença sutil, ambígua e contrastante, mas reveladora, de dois registros lingüísticos bem diferenciados, que revelam contudo equivalências entre os dois universos, o rural e mítico friulano e o degradado e pobre da *borgata* romana.

Ao mesmo tempo em que seus romances ganhavam traduções para outras línguas, Pasolini era oficialmente acusado de ofensa à decência pública. Aos poucos, era absorvido por escritores que observavam no seu estilo uma descrição detalhada do submundo e seu dialeto, que o levará à elaboração de roteiros de cinema. A “realidade cinematográfica” descrita nestes roteiros é um prenúncio da futura “opção” de Pasolini. Há, pois, um fio condutor que une o simbolismo do dialeto ao gesto de resistência cultural presente nos primeiros poemas, que conduzem o poeta a uma aproximação mais direta com o dialeto romanesco, que servirá para sua conversão ao cinema, através do trabalho de roteirista. Este fio condutor propicia a criação de um cinema singular e de um original pensamento cinematográfico, abrindo uma clareira no convencionalismo asfíxiante do mundo cultural italiano da época.

---

<sup>22</sup> Depoimento de Pasolini, citado por PANZERI, 1988, p. 97-98. Tradução do autor. Original: “Ho pensato contemporaneamente tre romanzi: *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta* e *Rio della Grana* (titolo questo provvisorio, forse sostituito da *La Città di Dio*) (...) Mentre in *Ragazzi di vita* ciò che conta è il mondo delle borgate e del sottoproletariato romano vissuto nei ragazzi, (...) in *Una Vita Violenta* e nel *Rio della Grana* ciò che conta sono i due personaggi centrati (...) Due storie in certo interiori, interiori como, possono essere in ragazzi del popolo.”

<sup>23</sup> AMOROSO, 2002, p. 23.

## CAPÍTULO 2

### PASOLINI E O CINEMA

Consagrando-se como um dos mais proeminentes poetas e romancistas de sua geração, inovando a língua italiana, Pasolini observou que, quase sempre, o cinema preocupava-se em assimilar as tramas dos filmes sem se preocupar em propor, na tela, equivalentes para a escrita literária. Certa vez perguntado como tinha chegado à arte cinematográfica, respondeu:

[...] comecei aos dezessete, dezoito anos, a escrever um roteiro de filme para o “cine-guf” [...] era a história do retorno da primavera, através de um personagem mítico, muito d’annunziano, muito teórico, absolutamente decadente, um retorno onde a sensualidade e o erotismo tentavam encontrar livre curso.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> PASOLINI, 1983, p. 39-40. O projeto do filme citado por Pasolini, que pode ser considerado o seu primeiro roteiro, elaborado em ocasião de um concurso de roteiros organizado por jovens fascistas, intitulava-se *Il giovane della primavera* (1940). Nas palavras de Joubert-Laurencin, o filme em projeto situa-se numa Grécia ideal, sonhada, cuja estética homossexual aproxima-se do *kitsch* e do neoclassicismo fascista. Cf. JOUBERT-LAURENCIN, 2005, p. 203.

Percebe-se que, desde o início, na vida e na obra de Pasolini, literatura e cinema estão estreitamente ligados em um projeto estético coerente. Não é de estranhar que sua singular filmografia tenha como ponto de partida a elaboração de roteiros cinematográficos.

## 2.1. PASOLINI ROTEIRISTA

Na passagem da linguagem literária para a cinematográfica, Pasolini frequentou na primavera de 1960, a Escola de roteiro de Ennio De Concini, com quem escreveu o roteiro do filme *A Noite do Massacre (La Lunga Notte del'43, 1960)*, de Florestano Vancini. A respeito da atividade de Pasolini roteirista, De Concini declarou:

Devo dizer que Pier Paolo se saía muito bem como roteirista possuía dons excepcionais. Rapidíssimo, era capaz de se inspirar rapidamente... Eu raramente trabalho à noite e Pier Paolo era capaz, ao contrário, de realizar tudo em uma noite. Por exemplo, para *A Noite do Massacre*, dividimos o trabalho: a primeira parte para mim, e a segunda fez dele verdadeiramente um talento excepcional.<sup>25</sup>

Seu primeiro trabalho no cinema foi com o cineasta e também escritor Mauro Soldati, que tinha Giorgio Bassani como roteirista chefe, que possuía toda a liberdade para escolher outros colaboradores para realizar seus roteiros. Assim, juntamente com Bassani, Pasolini elaborou em 1954 o roteiro de *A Mulher do Rio (La Donna del Fiume)*, baseado num conto de Gambini, com Sophia Loren no papel principal. Sobre esse seu primeiro contato com o meio cinematográfico, Pasolini afirmou: “Quando aceitei meu primeiro roteiro, o de *La donna del fiume*, eu literalmente morria de fome em algum lugar dos lados de Ciampino, onde lecionava por um salário miserável.”<sup>26</sup>

De novo, a necessidade de expressar-se estreitamente relacionada à necessidade de viver, já que como ele mesmo chegou a afirmar, se encontrava como “um gato no Coliseu”. No mesmo ano, Pasolini, com auxílio de Bassani, escreveu o roteiro de *O Prisioneiro da Montanha (Il Prigioniero della Montagna, 1954)*, de Luis Trenker. Em 1956, Federico Fellini, depois de ler *Ragazzi di Vita*, pediu-lhe ajuda para que, em parceria com Túlio Pinelli e Ennio Flaiano, roteirizasse os diálogos do dialeto falado na periferia de Roma, que usaria para os personagens

---

<sup>25</sup> Citado por PANZERI, 1988, p. 29. Tradução do autor. Original: “Devo dire che Pier Paolo va molto elogiato come sceneggiatore, aveva delle dote eccezionali, era rapidissimo, capacissimo di intuire subito, rapidamente... Io di solito lavoro di notte e Pier Paolo anche lui, anzi era capace di fare tutto in una notte. Ad esempio, per *La Lunga Notte del'43*, ci dividemo il lavoro: il primo tempo a me, il secondo tempo già fatto veramente un talento eccezionale”.

<sup>26</sup> PASOLINI, 1983, p. 47.

marginais de *Noites de Cabíria* (*Le Notte di Cabiria*, 1957).<sup>27</sup> Ele precisava de alguém que desse uma “cor local”, conhecesse o mundo dos gigolôs, dos vadios, dessa realidade que o escritor tão bem retratara em seus romances. A respeito de sua tarefa no roteiro, Pasolini observou:

No roteiro que tinha lido senti o perigo do erro que continua pairando sobre aquela obra-prima que é *Cabíria*: a coexistência de uma realidade real vista com amor e plenitude (o mundo dos Alpes) [...] a coexistência da pura invenção com apriorismo estilístico, de poesia com poeticidade.<sup>28</sup>

Contudo, depois do filme realizado, Pasolini como filólogo reiterou: “ocupe-me [...] dos diálogos. Resta deles apenas uma parte, porque Fellini tem uma concepção do dialeto bastante diferente da minha.”<sup>29</sup>

A partir desse momento as contribuições de Pasolini para o mundo do cinema tornam-se cada vez mais intensas. É, sobretudo, com Mauro Bolognini que a colaboração do roteirista se evidencia no cenário cinematográfico italiano, tornando-se verdadeira e própria profissão: com seu último trabalho com Fellini (*La dolce vita*) comprou um Fiat 600, que depois se tornou um 1.100; parou de lecionar em Ciampino, e se transferiu da periferia de Ponte Mammolo, onde morou de 1951 a 1953, para o Quartiere di Monteverde, bairro pequeno-burguês repleto de palacetes e jardins na Via Fonteiana.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Segundo Antônio Gonçalves Filho (2001, p. 306), como Pasolini conhecia a periferia de Roma e seu dialeto, Pasolini e Fellini saíram de carro pelas *borgate*. Maria Betânia Amoroso cita o episódio lembrado por Pasolini em *Le Regole di un'illusione* (1965), onde descreve as diferenças de caráter entre Fellini, que seria um gato siamês, aristocrata e esperto, e ele próprio, um gato persa, simples e ingênuo. Ainda segundo Antônio Gonçalves Filho, a contribuição de Pasolini foi particularmente valiosa, em especial no episódio da peregrinação ao santuário do Divino Amor. Suas marcas no filme estão nos diálogos insólitos, nas locações da periferia, e na misteriosa figura do homem que distribui alimentos para os sem-teto na calada da noite, verdadeiro santo pasoliniano (cena cortada na versão final).

<sup>28</sup> Citado por AMOROSO, 1997, p. 306.

<sup>29</sup> PASOLINI, 1983, p. 48.

<sup>30</sup> Para Bolognini roteirizou cinco de seus principais filmes: *Os Namoros de Marisa* (*Marisa, La Civetta*, 1957), *Os Jovens Maridos* (*Giovanni Mariti*, 1958), *A Longa Noite de Loucuras* (*La Notte Brava*, 1959), com base em seu romance *Ragazzi di Vita, Um dia de enlouquecer* (*Giornata Balorda*, 1960), baseado nas obras *Racconti romani* e *Nuovi racconti romani*, de Alberto Moravia sobre as noitadas de um grupo de rapazes amorais, *O Belo Antônio* (*Il Bell'Antonio*, 1960) extraído da novela de Vitaliano Brancati, sobre um cobiçado macho italiano (Marcelo Mastroianni) que se casa por amor, mas não consegue satisfazer sua mulher (Cláudia Cardinale). Pasolini escreveria ainda vários roteiros para outros cineastas italianos: *Ignotti della Città* (1958), *La Canta delle Marane* (1960) e *Stendale* (1960), curtas de Cecilia Magnani; *A morte de um amigo* (*Morte di un'amico*, 1959), de Franco Rossi; *A Noite do Massacre* (*La Lunga notte del '43*, 1960), de Florestano Vancini, com base num conto de Giorgio Bassani, *Il carro armato dell'otto settembre* (1960), de Gianni Puccini; *A Moça na Vitrine* (*La ragazza in vetrina*, 1961), de Luciano Emmer, colaborou na escritura do roteiro de *Milano Nera* (1961) de Gian Roco e Pino Serpi, *Grigio et Manon finestra 2* (1959), de Ermano Olmi, e *Il mago et caschi d'oro*, de Mario Gallo, esses dois últimos encontram-se perdidos. Em 1961, Pasolini fará ainda sua primeira experiência como ator, no papel do bandido Monco, do filme *O Corcunda de Roma* (*Il Gobbo de quarticciolo*) de Carlo Lizzani, para quem atuará novamente em *Requiescant* (1966).

Segundo Adélio Ferrero, a contribuição de Pasolini em alguns dos filmes em que tinha trabalhado como roteirista teve um resultado determinante. Para Joubert-Laurencin, essa atividade de roteirista, apesar de um “trabalho parcial” e por isso menos conhecido não é menos fundamental.<sup>31</sup> Ela demonstraria claramente a relação existente entre o cinema, sua literatura e as experiências sociológicas do romancista.

## 2.2. DA ESCRITA DE ROTEIROS À ESCRITURA CINEMATOGRAFICA

No início dos anos de 1960, Pasolini já era um escritor de renome e polêmico, cuja passagem para o cinema fora acompanhada da inquietante declaração de estar decepcionado com a língua italiana, que não lhe serviria mais como instrumento expressivo; partia para a linguagem do cinema a fim de encontrar nessa o que não encontrava na língua literária. Depois de dominar a técnica do roteiro, tal como o cineasta norte-americano Billy Wilder, que se vira insatisfeito com os filmes realizados a partir dos roteiros que criava, Pasolini sentiu-se pronto para realizar seus próprios filmes. Ao mesmo tempo em que escrevia roteiros com ajuda de Giorgio Bassani, e graças ao desenvolvimento das grandes estruturas industriais do cinema italiano, Pasolini volta-se para a criação cinematográfica, escrevendo roteiros para seus próprios filmes. Sobre sua relação com o cinema ele próprio confessa em suas memórias:

Desde garoto pensava em ser cineasta. Depois esqueci... Veio a guerra, e outras coisas. Ficou aquela primeira vocação, à qual renunciei com o passar dos anos; - tendo retornado casualmente ao cinema, renasceu aquela velha paixão e pude realizá-la [...]. Há ainda a razão pretextual [...]. Também escrevia roteiros que não resultavam como eu imaginava: eram belos filmes, sem dúvida, como *A Noite brava* e *A Morte de um Amigo*, me pareciam bons filmes, por razões diversas, mas não eram aqueles que eu imaginava ao passar para o papel.<sup>32</sup>

---

No ano seguinte, colaborará como roteirista para o filme *La Commare Seca*, de Bernardo Bertolucci e de mais outros filmes de cineastas menos conhecidos e para outros cujos créditos não aparece seu nome: *Puzza di Funerelli*, *Viaggio in Itália*, *La nebbiosa*, *A Doce Vida* (*La dolce vita*, 1959) de Federico Fellini, *L'histoire du soldati*, *Il sole nel ventre*, *Ostia* (1969) e *Contos Indecentes* (*Storie Scellerate*, 1973), os dois últimos de seu amigo Sérgio Citti. Elaborou ainda os roteiros de todos os seus filmes e de mais três projetos, que devido a vários fatores, foram “abortados”, quer dizer não filmados: *Os Três Reis Vagabundos* (*I Mangi Randagi*), *O Pai Selvagem* (*Il Padre Selvaggio*, 1962) e *São Paulo* (*San Paolo*, 1968).

<sup>31</sup> JOUBERT-LAURENCIN, 1987, p. 21.

<sup>32</sup> Depoimento de Pasolini, citado por PETRAGLIA, 1974, p. 6. Tradução do autor. Original: “Da ragazzo pensavo fare il regista. Poi l’ho dimenticato... c’è stata di mezzo la guerra e tante di quelle cose per cui dimenticato. Resta quella mia prima vocazione a farlo, alla quale poi ho rinunciato per anni; - essendo ritornato casualmente al cinema, è rinata questa vecchia passione e ho potuto realizzarla... Sì, c’è anche la ragione pretestuale... facevo delle sceneggiature e vedevo che risultavano non come me le immaginavo; erano dei bei film, indubbiamente sia *La notte brava* che *Morte di un amico* mi sembrano buoni, per ragioni diverse però non erano quelli che immaginavo io scrivendo il copione”.



Em seu percurso, Pasolini descobre no meio cinematográfico o instrumento que melhor lhe permitia exprimir-se. Escolher o cinema como forma de renunciar à língua italiana representava para ele uma manifestação contra todas as convenções sociais de seu país e a “extrema abertura a uma língua transnacional e transclassista”, uma vez que diferente da língua, “os olhos são iguais em todo o mundo”.<sup>33</sup> Pouco a pouco passa a diferenciar mais claramente as técnicas literária e cinematográfica:

A experiência cinematográfica e a literária não são antitéticas. Direi ao contrário que essas são formas análogas. O desejo de exprimir-me através do cinema surge de uma vontade de adotar uma técnica nova que renova. Significa ainda o desejo de sair do obsessivo. A minha, é uma paixão antiga [pelo cinema], do tempo em que ainda era menino e sentia a influência de Chaplin e Dreyer que entraram no meu mundo estilístico e ideológico.<sup>34</sup>

Quanto às suas impressões iniciais e às diferenças substanciais entre a linguagem da língua “escrita” e a das imagens, o novo cineasta observou:

Quando comecei a fazer cinema, pensava que fosse uma linguagem de arte [...] e, portanto, me recolocaria, novamente, na minha experiência literária. À medida que fui trabalhando com o cinema, me dei conta de que não se tratava de uma técnica literária, mas de uma verdadeira língua [...] e aqui já se explica o motivo pelo qual continuei a fazer cinema e abandonei a literatura.<sup>35</sup>

O teórico passa a reconhecer a influência de uma “técnica” sobre a outra, confessa em entrevistas que foram exatamente as narrativas dos filmes dos norte-americanos Charles Chaplin e Buster Keaton; dos franceses Jean Renoir, Robert Bresson e Jacques Tati; do japonês Kenji Mizoguchi; o expressionismo do dinamarquês Carl Dreyer e do alemão Friederich Murnau; o construtivismo do russo Sergei Eisenstein que mais influenciaram seu gosto e estilo de escrita, mais até que o aprendizado literário da época. É o que afirmará alguns anos depois: “minha paixão pelo cinema está intimamente ligada à minha formação, a tal ponto que quando releio hoje em dia algumas de minhas obras literárias produzidas bem antes de meu primeiro filme, elas me parecem

---

<sup>33</sup> PASOLINI, 1982, p. 145.

<sup>34</sup> Depoimento de Pasolini, citado por PETRAGLIA, 1974, p. 4. Tradução e grifo do autor. Original: “L’esperienza cinematografica e quella letteraria non sono antitetiche. Direi anzi che esse sono forme analoghe. Il desiderio di esprimermi attraverso il cinema rientra nel mio bisogno di adottare una tecnica nuova, una tecnica che rinnovi. Significa anche desiderio di uscire dall’ossessivo. La mia è una passione antica, risale al tempo in cui ero ragazzo e risentivo dell’influenza di Chaplin e di Dreyer, che rientravano nel mio mondo stilistico e ideologico.”

<sup>35</sup> PASOLINI, 1982,

ter sido escritas com a descrição de *travellings*, seqüências, etc.”<sup>36</sup> Em várias de suas brilhantes defesas de suas teses observou as diferentes formas de absorção da realidade entre as duas linguagens, verificando, entretanto que em ambos os meios há uma defasagem, uma lacuna entre a idéia e sua expressão:

Há uma diferença essencial entre literatura e o cinema. Para que possam ser expressas por meio da literatura, as idéias devem ser representadas por símbolos convencionais, quer dizer, por letras e palavras. No cinema, a técnica é outra, a realidade é representada por signos vivos e significativos. Num filme, se quero mostrar esta árvore aqui, tenho que vir aqui com a câmara para filmar esta árvore.<sup>37</sup>

Nessa fase de transição, o cinema tornou-se seu principal foco de atuação. E por ter, de certa forma, “abandonado” a literatura, Pasolini foi fortemente criticado pelos puristas, já que fazia questão de declarar na maioria das entrevistas cedidas que sua primeira impressão sobre a realização de filmes se relacionaria a uma simples mudança de ‘técnica’. Anos depois, questionado sobre quais seriam os motivos de ter “trocado” a literatura pelo cinema, o cineasta respondeu que nunca abandonou a literatura, e se a deixou um pouco de lado e escolheu dedicar-se ao novo instrumento de expressão foi por vontade de protestar conscientemente em outra linguagem:

Creio que há várias razões para esta translação. Mas, primeiro, queria precisar que não abandonei a poesia escrita e a expressão literária. Agora, as razões desta modificação de linguagem ou, antes de expressão. Creio poder dizer, presentemente, que escrever poesias, ou romances, foi para mim o meio de exprimir minha recusa de uma realidade italiana, ou pessoal, num dado momento de minha existência.<sup>38</sup>

O primeiro contato com a nova linguagem dá-se pela necessidade de expressar-se em outro meio. Mas enquanto pensava em cinema, tinha como centro de suas reflexões a linguagem literária. Enquanto iniciava sua carreira de diretor cinematográfico, continuava escrevendo poesias e contos, polêmicos artigos e ensaios críticos e teóricos que foram publicados em revistas especializadas como *Officina* e *Paragone* ou em livros como *Passione e Ideologia* (1960) e *La religione del mio tempo* (1961), mantendo grande colaboração em vários jornais da Itália. A

---

<sup>36</sup> Depoimento de Pasolini, citado por JOUBERT-LAURENCIN, 1987, p. 55. Tradução do autor. Original: “Ma passion du cinéma est intimement liée à ma formation, à tel point que, quand je relis aujourd’hui certaines de mes oeuvres littéraires produites bien avant mon premier film, elles me semblent avoir été écrits avec la description des travellings, séquences, etc.”

<sup>37</sup> Entrevista cedida por Pasolini à Eugênia Wolfowicz. In: *Folhetim* 10/11 1985, publicada também na revista *Antaeus* em fev/1976 e na francesa *Quinzaine Litteraire*.

<sup>38</sup> PASOLINI, 1983, p. 25.

atividade de cineasta permanece entrelaçada com sua atividade poética e crítica até o fim de sua vida.

Ao mesmo tempo em que inaugurava uma coluna como crítico literário no semanário comunista *Vie Nuove* (1960-1965), respondendo às mais diversas perguntas dos leitores sobre os mais variados assuntos da atualidade, intitulada “Diálogos com Pasolini”, o romancista e roteirista trabalhava como crítico cinematográfico para a *Il Reporter* (1960-1961), revista semanal de notícias e costumes. Nesse periódico, escreveu onze ensaios sobre cinema, além de perfis de diretores e reflexões sobre o meio cinematográfico, elaborando críticas (quase sempre ferozes) que exprimiam suas impressões pessoais de espectador cinematográfico. Refletiu mais profundamente sobre a catolicidade na obra de Fellini e a natureza da risada em alguns filmes italianos. Nesses artigos, resenhou também sobre o próprio trabalho como roteirista para Bolognini e sua insatisfação com *A Morte de um Amigo*, de Franco Rossi.<sup>39</sup>

Delineia-se um período de pesquisas mais articulado que indicava ao recém-chegado ao meio cinematográfico mais que uma mudança de interesses, uma alternativa à produção literária, optando por uma linguagem capaz de ser fiel ao que procurava mostrar.

Desse modo, Pasolini passou a dedicar maior parte de seu tempo à necessidade de “sair do obsessivo”, ou seja, da exclusividade da palavra escrita, a fim de adquirir uma nova técnica e novas formas de expressão. Esquivando-se das acusações de ter abandonado a literatura, o artista multimídia ironizava:

Entre minha renúncia a fazer um romance e a minha decisão de fazer cinema não houve ruptura. Tomei-a como uma mudança de técnica. Mas será esta a verdade? Não se tratava antes do abandono da maldita Itália por uma Itália menos... transnacional? Da minha velha vontade, enraivecida, de renunciar à nacionalidade italiana? (Mas para me tornar de que outra?). No fundo, também não era disto que se tratava. Não se tratava também da adoção de outra língua. Fazendo cinema, vivia enfim segundo a minha própria filosofia.<sup>40</sup>

Antes, porém, de dedicar-se à construção de longa série de elaborações teóricas sobre a natureza cinematográfica, Pasolini refletiu a respeito da língua literária usada pelos escritores italianos contemporâneos. No artigo “Novas questões lingüísticas”, escrito após uma série de viagens pelas cidades da Itália e publicado a 26 de dezembro de 1964 no número 51 da revista

---

<sup>39</sup> Para uma melhor análise e compreensão mais aprofundada sobre Pasolini crítico cinematográfico, conferir *Pier Paolo Pasolini-Écrits sur le cinéma* (1987), organizada por Hervé Joubert-Laurencin, que traz boa parte dos artigos escritos em periódicos da época. Escritos esporádicos esses que revelam a versão concreta, subjetiva, cinéfila da paixão teórica de Pasolini enquanto filólogo do cinema.

<sup>40</sup> PASOLINI, 1982, p. 106-107.

*Rinascita*, inaugurava uma polêmica. Pasolini analisou em seu texto o italiano de escritores como Carlo Cassola, Giorgio Bassani, Alberto Moravia, Elsa Morante, Carlo Emilio Gadda, entre outros, e diagnosticou o surgimento de uma língua italiana *standart*, de um italiano médio, a língua da pequeno-burguesia, que usaria o italiano literário para escrever e o italiano instrumental para falar. Seu texto situava esses escritores em relação à nova realidade lingüística italiana. Em tom calamitoso, quase apocalíptico, verificou que o surgimento de uma língua tecnicista deveu-se à alteração do eixo lingüístico do centro peninsular (região da Toscana-Florença-Roma) para o norte industrializado (sobretudo o triângulo Milão-Turim-Gênova), que administraria o país através de uma nova classe hegemônica que identificava consigo mesma toda a sociedade italiana, unificada a partir desta “nascente tecnocracia” que destruíra os dialetos.

Assim, a justificativa de sua escolha e a preferência para com o cinema estavam relacionadas a dois motivos básicos: em primeiro lugar, “ao fim da literatura” (não pelo desinteresse de continuar escrevendo romances, mas por diagnosticar enquanto crítico literário<sup>41</sup> uma crise irreversível, lingüística, histórica, social e cultural, de toda uma fase da Itália, particularmente da desvitalizada literatura da década de 1950, quando chegou a afirmar que não se podia mais falar em literatura italiana, pois a língua italiana vivia a mais completa desordem); em segundo lugar, à sua “pesquisa atual”, vontade maior de querer falar em outro código, de exprimir-se poeticamente através do meio audiovisual seus temas fundamentais. O cinema surge como único caminho para sair do impasse da entropia burguesa.

Para Pasolini, como lembrou Luiz Nazario, “ao desejar viver sempre ao nível da realidade sem a interrupção mágico-simbólica do sistema de signos lingüísticos nenhum outro meio pareceu-lhe melhor que o cinema para expressar-se”<sup>42</sup>, um meio extraordinariamente adaptado às suas investigações estilísticas e à sua necessidade de comunicação visual imediata, mais direto que o livro, e de certo modo mais acessível à massa.

Depois do contato com o roteiro e sua técnica, Pasolini sentiu-se preparado para usar o que tinha absorvido de seus contatos com os diretores, argumentistas e produtores com os quais trabalhara, apesar de raramente freqüentar o *set* cinematográfico. Mergulha em outra linguagem, reconhecendo que essa escolha significaria a “permutação” de um sistema de signos abstratos e

---

<sup>41</sup> Cf. AMOROSO, *A Paixão pelo real - Pasolini e a crítica literária* (1997). Nessa obra, Maria Betânia Amoroso oferece uma análise interessantíssima do painel crítico literário de Pasolini, a partir das resenhas publicadas na imprensa e reunidas no livro *Descrizioni di Descrizioni*. A obra traz ainda uma coletânea de trechos dessas resenhas traduzidas e organizadas pela autora.

<sup>42</sup> NAZARIO, 1986, p. 17.

convencionais, a literatura, por outro bem mais concreto e analógico, o cinema, que lhe oferecia outra possibilidade de ser poeta.

No verão de 1960, a partir da colaboração de Sergio Citti, que lhe narrara um sonho que tivera, Pasolini elaborou o roteiro de seu primeiro filme, *Accattone*, e o ofereceu a Federico Fellini, que, depois do êxito de *A doce vida*, fundara uma sociedade de produção, a “Federiz”, para promover jovens diretores. De início Fellini mostrou-se interessado, mas depois de uma semana de filmagem verificou que o roteirista não estava pronto para filmar e desistiu do projeto. Em abril de 1961, ainda carente de experiência prática, sem nunca ter freqüentado uma escola de cinema, o escritor/roteirista, com a ajuda de Bolognini que entrou em contato com o produtor Alfredo Bini, foi encorajado a finalizar o projeto, guiado pela predileção pelos diretores que influenciaram sua escrita, além dos filmes neo-realistas que assistia em sua juventude nos cinemas das vilas próximas a Casarsa e nos cineclubes da GUF (Gioventù Univeristaria Fascista) em Bolonha. Se não fosse pela censura, o filme seria um sucesso. Premiado como Melhor Filme do Festival Karlov Vary, a despeito das críticas de que no filme haveria um realismo “excessivo”, uma linguagem chocante dos *borgatari*, algo “socialmente pornográfico”, as mesmas críticas que faziam a seus livros. Sobre a realização de sua primeira experiência cinematográfica, Pasolini comentou:

De fato, eu nada sabia do cinema. Jamais havia visto uma câmera de perto... Não sabia que existiam diferentes objetivas. Ignorava o que queria dizer a palavra “panorâmica”. Fui, portanto obrigado a inventar uma técnica, que só podia ser a mais simples, a mais elementar possível. Estilisticamente, a simplicidade se transmutou em severidade, o elementar tornou-se absoluto.<sup>43</sup>

Mesmo sem conhecer a terminologia cinematográfica mais elementar e transparecer durante as filmagens pouca sofisticação técnica, o novo cineasta demonstrava “ter plena consciência e objetividade do que pretendia obter como resultado.”<sup>44</sup> Dessa forma, na técnica cinematográfica pasoliniana [desde *Accattone*]<sup>45</sup> é possível encontrar um modelo de sintaxe

---

<sup>43</sup> PASOLINI, 1983, p. 112.

<sup>44</sup> AMOROSO, 2002, p. 32. Na primeira vez de Pasolini atrás das câmeras (como diretor) sem conhecer quase nada das técnicas cinematográficas, terá o apoio e auxílio do diretor de fotografia romano Tonino Delli Colli, que trabalhou em mais de 12 filmes do cineasta italiano, e que o ensinará entre outras coisas o que cada lente operava, e que por sinal ficou impressionado como em apenas duas semanas de trabalho, Pasolini aprendia quase autodidaticamente o mecanismo técnico-cinematográfico. Segundo Antonio Costa, foi a contribuição Delli Colli determinante para a realização dos primeiros filmes de Pasolini, tornando viável e importante sua estréia na direção cinematográfica. COSTA, 1989, p. 196.

<sup>45</sup> O roteiro do filme foi publicado pouco depois do lançamento do filme. No livro o cineasta narra o processo da realização cinematográfica, desde a elaboração de texto até a sua distribuição, com muitos fotogramas do filme. Como introdução, Pasolini conta não só o martírio para conseguir distribuidor (explicando porque era impossível

narrativa cinematográfica objetiva e absoluta, naturalística e funcional. A confessada ignorância inicial da técnica do cinema colocava Pasolini numa espécie de virgindade, de inocência, permitindo-lhe usar o cinema da forma mais ingênua possível. Neste sentido, como lembra Sandro Petraglia, Pasolini “não escolhe o cinema como arma, mormente para se chegar ao real, assim como não escolhe o cinema para ampliar sua receptividade do próprio discurso”.<sup>46</sup> Seu interesse pelo cinema decorre do exercício da linguagem narrativa e de suas relações vitais com a realidade.

A linguagem do cinema apresentava-se ao “recém-cineasta” como terreno virgem que lhe permitia continuar suas pesquisas de novos modelos expressivos. Sua relação ao mesmo tempo epidérmica e profunda com esse meio partia da única vocação possível para um cineasta: um amor alucinado, infantil e pragmático pela realidade. Pasolini busca no cinema a possibilidade de descrever a realidade, o caráter físico-objetivo e ao mesmo tempo subjetivo das coisas, experiência impossibilitada pela inadequação encontrada na literatura italiana daquele momento, inaugurando uma nova fase de sua carreira. Mais eficazmente que o romance, o cinema leva Pasolini a aproximar-se mais da realidade sem as distorções de intermediários.

Era o meio obviamente melhor adaptado para tal objetivo que as palavras, pois “essas alguns sabem, outros não”. Contudo, ao contrário do poeta, que precisa manipular um código arbitrário das coisas, o léxico das palavras, ao cineasta esse léxico é servido de modo diversificado e universal. Iniciava um diálogo infinitamente mais amplo e popular. A câmara cinematográfica fornece-lhe os meios para comunicar através de signos livres das limitações dos dicionários controlados. Dirige-se agora a um público mais vasto que aquele que lia suas obras e que passava a lê-las em outra linguagem, através da gigantesca “página” transnacional e transclassista da tela cinematográfica. Foi este, segundo Maria Betânia Amoroso, o “maior passo estilístico de Pasolini”<sup>47</sup>.

---

pensar realizar um filme sem a distribuição garantida, mas também a absoluta felicidade na realização de sua primeira experiência como diretor).

<sup>46</sup> PETRAGLIA, 1974, p. 26. Tradução do autor. Original: “Pasolini non sceglie il cinema come arma maggiormente in grado di incendiare il real, così non sceglie il cinema per ampliare la ricettività del próprio discorso”.

<sup>47</sup> AMOROSO, 1997, p. 124.

## **CAPÍTULO 3**

### **A DIVINA TEORIA**

Se para teóricos como Gilles Deleuze havia a imanente necessidade de uma revisão na relação entre a imagem e a palavra, Pasolini estava convencido de que tanto a palavra quanto a imagem podem estabelecer relações num terreno mútuo de intercâmbio. Para aprofundar as razões de sua recente chegada à direção cinematográfica, Pasolini passa à reflexão sobre a especificidade mais concreta da nova “língua” que aprendia a articular, esboçando uma teoria do cinema como “semiologia da realidade”. Porém, antes de pontuar os fundamentos principais que norteiam a teoria cinematográfica pasoliniana, é necessário entender sua concepção da realidade em relação ao cinema.

No panorama do século XX, muitos foram os diretores de cinema que tiveram no texto literário seu ponto de partida, contribuindo para as articulações entre literatura e cinema. Visionário inquieto, Pasolini observou que a relação entre as duas artes estava baseada em equívocos e que o aprofundamento do problema por parte de algumas revistas (como a *Cinema Nuovo*) coincidia com uma perigosa redução da especificidade técnica do cinema aos conteúdos literários, com uma práxis de leitura crítica de filmes muito semelhante a uma transposição (mais ou menos bem feita) dos métodos de leitura literária. Somente com o advento dos estudos semiológicos (Christian Metz, Roland Barthes e André Bazin na França; Emilio Garroni, Umberto Eco e Pasolini na Itália), que abordam os sistemas de sinais de qualquer espécie (verbais, icônicos, gráficos, audiovisuais, gestuais, etc.) como instrumento de comunicação, começou-se a entender a distância entre o código verbal e o código do filme.

#### **3.1. REALIDADE: LÍNGUA ESCRITA DA AÇÃO**

Ainda que fortemente atraído pela diversidade de linguagens, como homem de múltiplos interesses, Pasolini considerava o cinema o meio mais próximo do real, o único que lhe ofereceria a “linguagem universal”, verdadeiro alvo de suas pesquisas. Segundo ele, ao contrário das outras artes ou meios de expressão como a literatura, que exprimem o real através de símbolos lingüísticos, o cinema era a única das artes que exprimiria a realidade pela própria realidade.

De início, Pasolini observa que a Semiologia enquanto ciência fundada, sobretudo em antigos valores do humanismo “levou em consideração os mais impensados aspectos da realidade, mas nunca a realidade em si mesma como linguagem,”<sup>48</sup> essa “PRIMEIRA E PURA” da ação, a dimensão concreta, física e corporal do ser no mundo. A semiologia do cinema para ele deveria ser melhor definida como a “semiologia da realidade”, uma vez que a realidade é a linguagem que já por si é “abarrota de convenções, algo já codificada”, o código primário que comunica sem a necessidade de intermediários simbólicos.

Noutras palavras, a Realidade, essa viva das coisas que se toca com as mãos e se deduz com o próprio corpo, para o teórico “é a única linguagem que poderia ser definida como LINGUAGEM.”<sup>49</sup> Isso porque, segundo ele, o que as outras linguagens fazem seria somente “traduzir”, “recodificar” essa linguagem primeira. Dito de outro modo, os “signos” das línguas verbais (como a escrita ou a fala) não fazem mais do que traduzir os “signos” das línguas não verbais: as línguas escrito-faladas não fazem mais do que traduzir os signos da Linguagem da Realidade.

Diferente dos outros meios expressivos, o cinema “não evoca” a realidade como o faz a língua, seja ela literária ou fônica, muito menos a “cópia” como o faz a pintura, e por fim como o teatro não a “mima”. O cinema, ao contrário desses outros meios expressivos, também não representa a realidade, uma vez que não constitui em si um meio, um instrumento do qual o sujeito apresenta aos espectadores o mundo externo e preexistente. O cinema “re-produz” a realidade: imagem e som, ou seja, ele a produz novamente, o espaço, o tempo, as relações; e para fazê-lo se serve da mesma realidade material e física: dos corpos, dos gestos, dos objetos e inclusive da temporalidade que pretende reproduzir. À diferença dos outros modos de expressão, que ao retraduzirem o mundo distanciam-se da linguagem das ações e de seu código original, o cinema tem a peculiaridade de reproduzi-lo fielmente. O cinema permite assim estar dentro da realidade sem nunca sair dela: permitindo expressá-la por meio dela própria os seus aspectos mais ocultos, sua dimensão “sagrada”, não naturalizada.

Pasolini declarou que na elaboração de sua semiologia da realidade aconteceu com ele o que poderia acontecer a qualquer um que fizesse pesquisas sobre o funcionamento de um espelho. Ao se colocar diante de um espelho, observá-lo, examiná-lo, e depois tomar notas, no fim, o que ele vê? A si mesmo; dando conta de sua presença material e física no mundo: “o estudo do espelho

---

<sup>48</sup> PASOLINI, 1986, p. 108.

<sup>49</sup> PASOLINI, 1986, p. 107.



o conduz fatalmente ao estudo de si próprio.”<sup>50</sup> O mesmo acontece a quem estuda o cinema; acabando por conduzi-lo ao estudo da própria realidade.

Como o cinema reproduz a realidade, ele acaba por reconduzir ao estudo da realidade. Mas de maneira nova e especial, como se certos mecanismos seus de expressão só tivessem aparecido em vista desta nova situação “de reflexão”. De fato, o cinema, reproduzindo a realidade, põe em evidência uma “expressividade” que poderia nos escapar. Ele faz disso, finalmente uma semiologia natural.<sup>51</sup>

Para Pasolini, o cinema por excelência “reproduz” a realidade, a linguagem da ação, expressa-se por ela mesma; conseqüentemente, a realidade não passa de um “cinema ao natural”. Assim ele profere: “Se, por conseguinte, a realidade não é mais do que cinema em estado de natureza (*in natura*), daí resulta que a primeira e principal linguagem humana pode ser considerada a própria ação: enquanto relação de representação recíproca com os outros e com a realidade física”.<sup>52</sup>

Vivendo, portanto, representamos, e assistimos à representação de outrem (as demais linguagens). A realidade do mundo humano não é mais do que esta representação dupla, em que somos atores e ao mesmo tempo espectadores: um *happening* gigantesco.<sup>53</sup>

Como apontado por Jacques Aumont, em *As Teorias dos Cineastas*, a teoria semiológica de Pasolini seria “feita de exemplos e casos particulares”<sup>54</sup>, como comportamentos, gestos e atitudes de nossos semelhantes que resumiriam a primária linguagem da ação. A primeira linguagem humana corresponderia à ação que os homens desenvolvem nas relações de reciprocidade com os outros e com a realidade física. Isso tornaria as “línguas escrito-faladas”, linguagens de segundo grau, uma complementação dessa linguagem anterior, a língua da sua fisionomia, de seu comportamento, de seus hábitos, de seus ritos, de sua técnica corporal, enfim, de sua ação.

Eis, portanto *a acção humana sobre a realidade* como primeira e principal linguagem dos seres humanos. Por exemplo, os restos lingüísticos do homem pré-histórico são modificações da realidade, devidas às acções da necessidade: foi através dessas acções que o homem se

---

<sup>50</sup> PASOLINI, 1983, p. 141.

<sup>51</sup> PASOLINI, 1983, p. 141-142.

<sup>52</sup> PASOLINI, 1982, p. 162.

<sup>53</sup> PASOLINI, 1982, p. 167.

<sup>54</sup> AUMONT, 2004, p. 29.

expressou. As modificações das estruturas sociais, com as suas conseqüências culturais, etc., são a linguagem na qual se expressam os revolucionários. Lênin, de certo modo, deixou assim escrito um grande *poema de acção*.<sup>55</sup>

Talvez o ponto central de toda a teoria de Pasolini esteja no fato de ele considerar a língua não somente como instrumento ou meio de expressão, mas como mediação e ação, um princípio dinâmico. O conceito de língua tal como é atribuído à lingüística, acaba por estar estreitamente relacionado à linguagem cinematográfica que poderia fundamentar-se em leis que não poderiam ter nada a ver com as leis lingüísticas. Desse modo, não se pode entender a teoria e prática cinematográfica pasoliniana sem sua filosofia lingüística. Para Pasolini, o cinema, antes de ser um instrumento, é acima de tudo uma língua, como a língua verbal, dotada de unidades de primeira e de segunda articulação. Eis o que torna o cineasta italiano um pioneiro: a proposta de um estudo do cinema como “sistema de signos da realidade”.

Nesse contexto fundamental de seu pensamento é possível considerar que, para Pasolini, o viver cotidiano seria um “pulular” contínuo de signos, do qual faz parte diferentes sistemas semiológicos da realidade, haja vista que não existe somente o signo lingüístico. Cada sistema de signos, como o sistema mímico, por exemplo, poderia, segundo Pasolini, ser isolável e analisável autonomamente, uma vez que a mímica, a gestualidade, as fisionomias, a sinalética, todas as coisas “carecem de significado” que possibilitem a decifração da realidade de seu momento presente e vivo.<sup>56</sup> A fim de demonstrar como a percepção (humana) da realidade tangível é análoga à reprodução cinematográfica, Pasolini, ao longo de vários exemplos, recorre invariavelmente à descrição de cenas do cotidiano. Assim explicita o cineasta:

O caminhar só pela estrada, mesmo com os ouvidos tapados, é um contínuo colóquio entre nós e o ambiente que se expressa através das imagens que o compõem: a fisionomia da gente que passa, os seus gestos, os seus acenos, os seus actos, os seus silêncios, as suas expressões, as suas ‘cenas’, as suas reacções colectivas (multidões paradas nos semáforos, ajuntamentos em torno de acidentes...); os sinais de sinalização, as indicações de trânsito, o contornar de praças em sentido inverso e, em suma, os objetos e coisas que se apresentam carregados de significados e por isso ‘falam’ brutalmente através de sua própria presença, são outros tantos exemplos possíveis.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> PASOLINI, 1982, p. 162-163.

<sup>56</sup> É importante observar que Pasolini chega à Semiologia originalmente através da Antropologia lingüística, ciência que o fascinava e que juntamente com a história das religiões lia abundantemente. Acerca de sua tese da linguagem da ação, essa noção nasce a partir da leitura de obras dos anos de 1960 sobre os Dogons, em especial o estudo lingüístico antropológico *Etnologie et langage, la parole chez les Dogons* (1965), de Gèneviève Calame-Griaule. Para os Dogons da República de Mali, como para outras sociedades ditas “orais” que dispõem de dois modos de comunicação diferentes, o oral e o visual, o termo “ação” é primeiro sinônimo de “palavra”. Eles acreditam que a representação gráfica de uma palavra seria concebida como anterior em relação à sua expressão visual.

<sup>57</sup> PASOLINI, 1982, p. 138.

Dos vários estudos que elaborou sobre a linguagem do cinema, é nos ensaios “A língua escrita da realidade”, “Que será natural?” e “O fim da vanguarda” que Pasolini fala mais claramente do cinema não somente como uma nova possibilidade de representar o real, mas é ele sim a própria realidade. Em contraposição ao ensaio “Cinéma: langue ou langage” de Christian Metz, ele toma o conceito de ação e realidade para discutir o estatuto do meio cinematográfico, abordando as possibilidades de o cinema constituir-se não somente em uma linguagem, mas em uma verdadeira língua, “a língua escrita da realidade”.

Pasolini parece partir de uma perspectiva semiológica no sentido empregado por Ferdinand de Saussure (1857-1913), ou seja, de que a Semiologia seria uma teoria geral de sistemas de signos, que encerraria em si a Lingüística. Contudo como poderá ser observado nas páginas que se seguem, ele próprio utilizará noções da Semiótica peirciana para fundar a sua semiologia da realidade. Portanto, os termos Semiótica e Semiologia serão usados no decorrer deste estudo como sinônimos aproximados, pois Pasolini, apesar de parecer preferir o termo Semiologia, não possui uma visão necessariamente saussuriana do signo nem mesmo peirciana da Semiótica, de fato dois termos cruciais de sua empreitada teórica.

Para Pasolini, o dito “código da realidade”, código com o qual é possível decifrar a realidade pressupõe que um sujeito ou personagem, como em cada momento da realidade, fale, viva e se identifique consigo mesmo como tal, através de “signos ou sintagmas viventes” presentes em sua ação. Por isso, torna-se indispensável subdividir esses sintagmas em capítulos pessoais e provisórios da “Semiologia Geral da Realidade”; ou em linguagens da realidade que seriam: a “linguagem da presença física”, “a de seu comportamento” e as “línguas escrito-faladas”, todas linguagens que ele considera como fundamentais para a compreensão desse código, já que revelariam determinadas “formas de vida”, que por sua vez também seriam subdivididas. Baseado nessas premissas, Pasolini como “filólogo do cinema” defende a idéia de que a linguagem cinematográfica se realiza tendo como base essas linguagens que resumidas formariam a “Linguagem da Ação”. Assim Pasolini resume:

Olhemos este Joaquim: ele apresenta-se aos meus olhos, num dado ambiente (a praia da Barra, por baixo do Corcovado), e expressa-se, primeiro através de uma presença física, pura e simples, ou seu corpo; depois da mímica (o modo de caminhar não só expressivo em si próprio, mas tornado ainda mais expressivo designadamente de modo a comunicar certas coisas e de certo modo ao observador), e por fim através da língua oral. Mas estes três meios

do seu expressar-se não são mais do que três momentos de uma só linguagem: a linguagem de Joaquim como ser vivo.<sup>58</sup>

A percepção do mundo dessa maneira seria mobilizada pela linguagem primordial da ação, ou num conjunto de ações, e não por uma língua escrita e/ou falada que, segundo o cineasta:

[...] não é mais do que uma integração e um meio deste agir (... porque) no momento em que o leitor a escuta ou lê, em resumo: a percepção, liberta-a de novo da convenção lingüística e recria-a como dinâmica dos sentimentos, dos afetos, das paixões, das idéias: reduzi-la a uma entidade audiovisual, quer dizer da realidade, ação.<sup>59</sup>

Cada acontecimento da realidade tem um sentido, mas esse só é compreensível, ou ainda “legível” com base na realidade, ou melhor, ainda em virtude de um “Código dos Códigos”, que é o código da realidade mantendo um discurso consigo mesmo. Por isso Pasolini considerava que era necessária uma Semiologia Geral para descrever essa “linguagem da realidade”. De fato, a realidade, como o cinema revela, é ela mesma uma língua, a língua expressiva da ação.

A partir desse pensamento, Pasolini atenta para a urgência de uma análise da linguagem cinematográfica que considerasse a ocorrência no cinema de uma sucessão de percepções. Propõe a construção de uma semiologia capaz de tratar não apenas da linguagem do próprio cinema, mas antes da linguagem da ação, integrada pelas linguagens humanas, simbólicas e convencionais, derivadas da própria experiência do próprio censo, da educação concedida, do momento histórico que se é vivido. A língua cinematográfica dever-se-ia à interação das distintas linguagens específicas e à realidade que nelas permanece: fotografia (luz, atmosfera), cenografia (ambiente em torno dos personagens), interpretação (modo como se movem os personagens e os atores, seu comportamento), assim como na narração (ritmo do relato) na qual a ação se organiza. Ou seja, a língua de um filme coincide com o momento dinâmico em que se encontram muitas linguagens diversas que se condicionam e se transformam reciprocamente, incluindo a linguagem da realidade. Isso acontece porque:

O cinema é um sistema de signos no qual a realidade de um “homem que fala” é expressa não por um símbolo, mas por esse mesmo “homem que fala”. [...] o espectador “reconhece” esse homem (jovem ou menos jovem, milanês ou napolitano, idiota ou inteligente, operário

---

<sup>58</sup> PASOLINI, 1982, p. 213.

<sup>59</sup> PASOLINI, 1982, p. 167.

ou pequeno-burguês, etc. etc.) através do mesmo código com o qual ele reconhece um homem análogo da realidade.<sup>60</sup>

Para ser compreendido, o filme não faz apelo somente à linguagem cinematográfica, mas à própria realidade “como fonte de todo o processo de significação”<sup>61</sup> uma vez que o cinema constitui algo além da expressão comunicativa, codificada por qualquer sistema anterior à sua invenção. O cinema, sendo a expressão direta da realidade pela realidade (essa constituída por sua vez de uma totalidade de signos), é a língua escrita dessa totalidade como linguagem. Por conseguinte, um autor-cineasta, ao realizar um filme, está sempre a “escrever” a realidade.

Pasolini, em sua original idéia de língua, ao propor que a realidade pode ser “lida” visualmente, e que essa mantém um diálogo constante com tudo o que existe e se movimenta ao seu redor, construiu um modelo teórico revolucionário. Estudando a Semiologia do cinema chegou a uma Semiologia da Realidade. Ao associar o cinema ao conceito de língua, ação e à percepção natural da própria Realidade, Pasolini reconheceu o mundo (a realidade que o cerca) como linguagem, e o cinema, como seu momento escrito. Levantando esta questão inédita, Pasolini irrompeu no meio semiótico com um dos debates mais interessantes sobre a natureza da linguagem cinematográfica.

### **3.2. EMPIRISMO ERETICO**

A criação cinematográfica, ao possibilitar uma nova e original visão do real, que por sinal radicalmente diferente tanto do olhar natural biológico (humano) quanto de sua descrição em palavras (escritas ou faladas), não devia ser, segundo Pasolini, uma experiência passiva que se resumisse numa história a ser contada em imagens. Acreditando que o cinema devia atualizar e impulsionar o contexto histórico de criação do autor, Pasolini, como um cineasta que pensava o filme desde a sua “escritura”, propôs uma militância, uma problematização do pensar cinematográfico. Por isso, enquanto militante do cinema, ele teorizou mudanças no regime enunciativo da imagem cinematográfica e sua especificidade, chegando a propor “escandalosamente” um esboço de uma gramática própria da língua do cinema.

---

<sup>60</sup> PASOLINI, “Dialogue avec Alberto Moravia”, *Tempo Illustrato*, 27 de Set. 1969. Citado por JOUBERT-LAURENCIN, 1987, p. 130. Tradução do autor. Original: “Le cinéma est un système de signes, dans lequel la réalité d’un “homme qui parle” est exprimée non par un symbole mais par ce même “homme qui parle”. Et donc le spectateur “reconnaît” cet homme (jeune ou moins jeune, milanais ou napolitain idiot ou intelligent, ouvrier ou petit-bourgeois, etc. etc.) à travers le même code avec lequel il reconnaît un homme analogue dans la réalité”.

<sup>61</sup> LAHUD, 1993, p. 43.

Foi durante a Mostra Internacional do Novo Cinema de 1965, realizada na cidade italiana de Pesaro<sup>62</sup>, que Pasolini iniciou uma série de comunicações que se centram num debate semiológico que muito contribuiu para a renovação lexical da sétima arte, palestras em que expõe a idéia de que a realidade é a linguagem da ação e o cinema, sua estrutura, entre elas: “Cinema de poesia” (1965), “A língua escrita da ação” (1966) e “Discurso sobre o plano seqüência ou o cinema como semiologia da realidade” (1967). Comunicações essas que foram reunidas, entre outros textos, no livro *Empirismo Eretico* (1972), obra-chave do pensamento pasoliniano que reúne boa parte de sua teoria crítica literária e cinematográfica. Dividido e articulado num modelo triádico de seus três temas fundamentais: língua-literatura-cinema, o livro, que tornou-se hoje a ferramenta para uma melhor compreensão do pensamento semiológico de Pasolini a respeito de suas reflexões teóricas sobre o cinema e sua linguagem, é formado por artigos escritos entre 1964 e 1971, fruto de sua atividade ensaística publicada em revistas especializadas.

Além de abordar de modo provocante a linguagem cinematográfica, Pasolini desenvolve uma crítica mordaz à modernidade, denunciando a falta de alternativas teóricas ao racionalismo científico e a suplantação da cultura humanista por uma linguagem tecnológica, e sugerindo a possibilidade de a semiótica contribuir para o progresso cultural. *Empirismo Eretico* é uma crítica ao conformismo imperante, uma denúncia da mutação linguístico-antropológica em curso, considerada pelo autor a mais geral mutação de uma sociedade inteira. Infelizmente, na época de seu lançamento a obra não foi tão reconhecida e apreciada como deveria.<sup>63</sup>

Para uma contextualização do trabalho teórico acerca da semiologia do cinema de Pasolini torna-se indispensável citar, além das comunicações e palestras desenvolvidas nesse período, os demais textos que constituem a seção “Cinema” da obra. Para Hervé Joubert-Laurencin, este último segmento do livro é formado cronologicamente de duas diferentes subseções. A primeira é formada por artigos escritos entre 1965 e 1967 (os principais são: “O argumento como estrutura que quer ser outra estrutura”, “A língua escrita da realidade”, “Observações sobre o plano-sequência” e de outros mais ocasionais, que apresentam as mesmas idéias, só que numa relação

---

<sup>62</sup> Inaugurada no ano de 1965, a Mostra Internacional do Novo Cinema tinha o objetivo de criar uma oportunidade para novos autores debaterem e divulgarem suas idéias, confrontando-as com os questionamentos dos críticos de cinema. O tema do primeiro encontro foi justamente “O cinema e a crítica”. Com o intento de criar as condições necessárias para um diálogo entre a crítica e os autores, a Mostra servia como meio dinâmico do novo cinema, um modo de registrar e analisar sobre um duplo nível: o dos novos filmes que surgiam e o das novas metodologias de análise, e ainda o âmbito prático de produção e exibição que os aguardava.

<sup>63</sup> Os argumentos dessa obra pressupunham um olhar crítico para com os instrumentos (estruturalistas) que permitiam uma visão decodificadora da comunicação audiovisual, o que colocavam esses ensaios de Pasolini num plano de absoluta novidade.

direta entre imagem e palavra (“O cinema e a língua oral” e “O cinema impopular”). A segunda parte conteria textos em sua maioria elaborados no ano de 1971, (em ordem sequencial, seriam: “Res sunt nomina”, “O não verbal como outra verbalidade”, “Teoria dos raccords”, “Que será natural?”, “O Rema”, “Quadro” e “Código dos Códigos”).<sup>64</sup> O estudioso francês observa ainda que, entre as duas partes desse conjunto, é possível verificar uma evolução profunda dos interesses de Pasolini. Segundo ele “há uma passagem do cinema à Realidade, da polêmica semiológica à elaboração solitária de uma “filosofia” sobre a realidade como linguagem (a Semiologia não é mais um instrumento, mas um *Lieu* (“lugar”), de onde Pasolini com sua própria terminologia elabora suas teses) das oposições “dialéticas” entre cinema e filme, prosa e poesia, à noção global da “Semiologia da Realidade”.<sup>65</sup>

É, sobretudo, nos três textos já citados, criados a partir de debates de 1965, 1966 e 1967 em Pesaro que o autor estrutura os elementos fundamentais de seu pensamento cinematográfico. Portanto, serão estes que nortearão os capítulos seguintes desse estudo. Analisando as contribuições pasolinianas dos encontros dos quais surgiram esses textos, se compreende a maneira particular e única com que se deu o papel e a contribuição do teórico para o desenvolvimento do pensamento cinematográfico. Como se poderá observar, será esse o centro de uma interminável polêmica entre as idéias de um teórico profundamente crítico e inovador, para quem a linguagem cinematográfica prescinde do próprio signo, com as idéias de outros estudiosos que, através de um apelo estruturalista, a moda vigente, só servirá (nos dias atuais) para destacar a importância e o profundo reconhecimento das idéias de Pasolini no meio semiótico-semiológico, em especial por parte de estudiosos “profissionais”, doutores da Semiologia, como Roland Barthes, Christian Metz e Umberto Eco, que estavam presentes nas mesas de debates em Pesaro e que, em geral, rejeitaram seus argumentos semiológicos, ou quando os toleram, os encaram como argumentos de um poeta, um trabalho livre de obrigações científicas, mas que, contudo, para embasar suas idéias, citam exaustivamente em suas obras os polêmicos posicionamentos do cineasta italiano.

### 3.3. OS FUNDAMENTOS DA LÍNGUA CINEMATOGRÁFICA

---

<sup>64</sup> Cf. JOUBERT-LAURENCIN, 1987, p. 81.

<sup>65</sup> JOUBERT-LAURENCIN, 1987, p. 81. Tradução do autor. Original: “il y a passage du cinéma à la Réalité, della polémique sémiologique à l’élaboration solitaire d’une “philosophie” sur la réalité comme langage (la sémiologie n’est plus un instrument, mais un *Lieu* d’où Pasolini, avec sa propre terminologie, elabore ses thèses), des oppositions “dialectiques” entre cinéma et film, prose et poésie, à la notion global de “Sémiologie Générale”.

No primeiro texto de *Empirismo Herege*, “Hipóteses de Laboratório”, Pasolini afirma não pretender instaurar uma equivalência entre o “signo” cinematográfico e o “signo” literário, mas entende poder estabelecer uma equivalência, na medida em que o cinema é linguagem possível de comunicação em potência, sistema ou estrutura lingüística possível de um produto social. Assim ele se pergunta: “o ‘signo’ da linguagem cinematográfica será também arbitrário?”<sup>66</sup> como o da língua escrita e/ou falada.

Contrariamente aos semiólogos de extração saussurreana que analisam o signo em sua dupla face ou suas duas metades, Pasolini enquanto teórico da Semiologia foi o primeiro a apresentar o específico do signo sobre vários aspectos, tornando-se o pioneiro “ao acrescentar ao signo uma terceira dimensão”<sup>67</sup>, ressaltando que esse manifesta-se num modelo triádico, uma tríplice divisão. Segundo o autor cada signo pode ser visto como uma realidade complexa na qual se pode distinguir três aspectos simultâneos e seus correspondentes caracteres: “fonema” - o elemento sonoro, “grafema” - o elemento escrito, e “cinema” - o elemento visivo. Esses três componentes seriam indivisíveis e mostrariam três modalidades de ser de um signo. A fim de considerar o papel de um signo em geral, Pasolini elaborou essa subdivisão para assim afirmar que o signo seria uno e triplo, um signo composto de três signos.

É a este nível que se desenrola um drama entre os diversos aspectos sob os quais um “signo” se apresenta. Este é simultaneamente oral (fonema), escrito (grafema) e visual (cinema). Por efeito de número incalculável de reflexões condicionadas da nossa misteriosa cibernética temos sempre presentes esses diferentes aspectos do “signo lingüístico, que é por conseguinte, sabemos pelo menos, escrever, os “grafemas” apresentam-se-nos imediatamente como “signos *tout court*”, infinitamente enriquecidos pela presença simultânea do seu “fonema” e do seu “cinema”.<sup>68</sup>

Enquanto na língua escrito-falada o “cinema”, ou aspecto visual, é um dos elementos do signo menos privilegiado do que o “grafema” e o “fonema” – na “língua cinematográfica”, ele é o signo por excelência, um “im-segno” (*im*-imagem, *segno*-signo), a base comunicativa da linguagem cinematográfica, desligado até certo ponto dos dois outros aspectos do signo lingüístico. Para demonstrar sua visão do signo Pasolini exemplifica:

---

<sup>66</sup> PASOLINI, 1982, p. 56.

<sup>67</sup> GUIMARÃES, 1997, p. 70.

<sup>68</sup> PASOLINI, 1982, p. 155.



Tomemos a palavra “Pedro”: pode estar escrita ou falada; quer dizer, pode ser um signo gráfico ou um signo oral. Em ambos os casos aludem a um personagem real ou imaginário que se chama Pedro. No primeiro caso, o canal página escrita - olho, no segundo caso é o canal boca – falante - ouvido. [...] Acrescente-se ao fonema (o significante Pedro ouvido com o ouvido) e ao grafema (o significante Pedro escrito), uma nova personificação da palavra, que creio que os lingüistas até agora nunca levaram em especial consideração, e que por ser uma imagem, poderíamos chamar “cronema”, ou melhor ainda, “cinema”. Quer dizer: a palavra já não seria em efeito uma dualidade (signo gráfico e signo oral), mas uma trindade (signo gráfico, signo oral e signo visivo: grafema, fonema e cinema).<sup>69</sup>

Para Pasolini, na prática, não existe nenhuma palavra (escrita ou falada) que não seja fundamentalmente acompanhada por uma imagem. Interligados entre si, os três elementos formariam uma “trindade indissolúvel” que, pertencendo a três momentos distintos de “cultura” e em um limite entre essas três “culturas”, constituiriam três sistemas de signos. No compêndio de suas palestras, Pasolini evidenciou o aspecto eminente cinematográfico dos filmes, isto é, da “reprodução áudio-visual da realidade”. Em termos gramaticais, ele comparou a linguagem cinematográfica às das línguas naturais, que se articulam duplamente em unidades menores, em monemas e fonemas, projetando nessa as mesmas leis que regem os signos lingüísticos. Do mesmo modo, a “língua do cinema” aparece duplamente articulada. O cinema constituiria uma língua porque possuiria a dupla articulação. Em resposta ao argumento metzeniano de que o cinema não apresentava a dupla articulação<sup>70</sup>, Pasolini sustentou que este constituía uma “linguagem da realidade” com sua dupla articulação de “im-signos” (por analogia a morfemas, unidades de primeira articulação) e “cinema” (por analogia com fonemas, de segunda articulação). Contudo, Pasolini faz questão de salientar que a dupla articulação da linguagem cinematográfica proposta por ele não seria necessariamente como a da lingüística, mas semiótica. Essa dupla articulação seria determinada independentemente de qualquer sistema ou unidade lingüística, pois trata-se na verdade da dupla articulação imagética:

---

<sup>69</sup> PASOLINI, “Cine de prosa contra cine de poesia”. *Cuadernos Anagrama*, Barcelona, 1976, p. 81-88 Tradução do autor. Original: “Tomemos la palabra “Pedro”: puede estar escrita o dicha: es decir, puede ser un signo grafico o un signo oral. En ambos casos alude a un personaje real o imaginario que se llama Pedro. En el primer caso, el canal de comunicación es el canal pagina escrita-ojo; en el segundo caso es el canal boca-hablante-oído. (...) Añade al fonema (el significante Pedro oído con el oído) y al grafema (el significante Pedro escrito) una nueva encarnación de la palabra que creo que los linguistas hasta ahora nunca han tomado en especial consideración, y que por ser una imagen, podríamos llamar: “cronema”, o mejor todavía “cinema”. (...) Es decir: “la palabra ya no sería en efecto una dualidad (signo grafico y signo oral) sino una trinidad (signo grafico, signo oral y signo visivo: grafema, fonema y cinema).

<sup>70</sup> Cabe lembrar que a língua, como um sistema de signos convencionais, foi definida pela Semiótica Estruturalista como uma estrutura, ou seja, “um corpo de articulações”. Foi André Martinet (1908-1999) quem caracterizou no início dos anos 1960, as articulações que sustentam o código lingüístico. Em consequência de uma minuciosa definição de língua, ele visualizou em *Éléments de Linguistique General* a sua dupla articulação.

A língua do cinema é um instrumento de comunicação segundo o qual se analisa de maneira *idêntica* nas diversas comunidades – a experiência humana, em unidades reproduzindo o conteúdo semântico e dotadas de uma expressão *audiovisual*, os monemas (ou planos); a expressão audiovisual articula-se por sua vez em unidades distintas e sucessivas, *os cinemas*, ou objetos, formas e actos da realidade, que permanecem, reproduzidos no sistema lingüístico - unidades que são discretas, em número ilimitado e únicas para todos os homens, seja qual for sua nacionalidade.<sup>71</sup>

O termo “cinema” ou “cronema”, ou ainda “kinema” foi então criado. Contudo, ao contrário dos fonemas nas línguas naturais, os “cinemas” não são entidades pluralmente abstratas e arbitrárias, mas as próprias ações e objetos do mundo real. Essas unidades mínimas do cinema, uma vez combinadas, poderiam entrar na composição de um plano, sendo, portanto, objetivamente infinitas em número, ou seja inumeráveis, e pertencentes à realidade em que estão compreendidas no plano, configuradas enquanto objetos, ações ou eventos que se tornam inalteráveis ao serem reproduzidas no filme. Os “cinemas” possuiriam, ainda, um significado próprio, e uma vez combinados em várias unidades – tomadas –, se tornariam unidades básicas significantes da linguagem cinematográfica, seu material significante último.

Posso dar a todos os objetos, formas ou actos da realidade permanentes que integram a imagem cinematográfica o nome de “cinemas”, exatamente por analogias com fonemas [...]. Com efeito, tal como as palavras ou monemas se compõem de fonemas, e esta composição constitui a dupla articulação da língua, assim os monemas do cinema – os planos – se compõem de cinemas.<sup>72</sup>

Desse modo, Pasolini analisa e teoriza o signo cinematográfico e o que seria a base de sua proposta semiológica, denominando o primeiro produto da “linguagem da ação” ou da “realidade” de “im-signos” (signo visual, imagem), para assim poder distingui-los dos “lin-signos” (signos lingüísticos escritos e/ou orais, palavra), ainda que reconheça que a diferença semiótica fundamental entre as duas linguagens resida no fato de que somente um conjunto de imagens poderia alcançar, mesmo que toscamente, o poder significativo de uma só palavra. Uma vez concluído (“escrito”) um filme, o significado das imagens é análogo ao significado das palavras que ele contém, atingindo a mesma força de comunicação nos *cinemas* e *fonemas*: “uma imagem pode ter a força alusiva de uma palavra, posto que representa a culminância de uma série de analogias selecionadas esteticamente, quer dizer que faz parte da estrutura estilística total”.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> PASOLINI, 1982, p. 166.

<sup>72</sup> PASOLINI, 1982, p. 165.

<sup>73</sup> PASOLINI, P.P. *Filmcritica*, n. 24, 1962 p. 34. Texto traduzido para o espanhol pela E.M.E.S.A. *Entrevista con directores de cine*. Madrid, 1967. Tradução do autor. Como observado por César Guimarães, essa concepção do signo

Dou-me conta de que estou tratando com duas classes de criatividade (uma utiliza palavras, a outra, imagens) como se fossem uma mesma coisa e como se as palavras ou as imagens fossem “símbolos” indistintos que tivesse que selecionar e combinar tal como as palavras de um quebra-cabeças. Contudo, o que estou dizendo em realidade é que uma palavra, dentro de certos limites, poderia ser uma imagem pura; e que uma imagem dentro também de certos limites, poderia ser tão lógica como uma palavra. Mas na realidade, isto não é tão importante. O importante é ver se a relação existente entre a palavra como símbolo e significado é semelhante à imagem como símbolo e significado.<sup>74</sup>

A diferença entre elas consiste no fato de que cada signo cinematográfico ou “im-signo”, exprime a realidade através da imagem concreta, uma vez que é formado pela presença física, áudio-visual, do(s) personagem(ns), por suas ações e “não através de signos simbólicos e arbitrários, como fazem outras linguagens”.<sup>75</sup> Ao contrário da palavra que possui propriedades de abstrações e universalidade, a imagem cinematográfica seria concreta e particular e remeteria sempre a um único sentido de cada vez:

Expressando-me através da língua do cinema - que outra coisa não é, repito, senão o momento escrito da realidade -, permaneço sempre no âmbito da realidade: não interrompo a sua continuidade através da adopção do sistema simbólico e arbitrário que é o sistema dos lin-signos. Este, de facto, para “reproduzir a realidade através da sua evocação” tem que, forçosamente interrompê-la.<sup>76</sup>

Para resumir sumariamente o que induzo destes signos visuais, direi simplesmente isto: enquanto todas as outras linguagens se exprimem através de sistemas de signos “simbólicos”, os signos cinematográficos não o são; eles são “iconográficos” (ou “icônicos”), são signos de “vida”, se ousar dizê-lo, dito de outra forma, enquanto todos os outros modos de comunicação exprimem a realidade através de “símbolos”, o cinema exprime a realidade através da realidade.<sup>77</sup>

Pasolini afirmava que do ponto de vista semiótico, apesar de a linguagem cinematográfica não ser institucionalizada, (ou seja, sem fundamento, uma linguagem privada de dicionários, gramática ou sintaxe), ela baseia-se num patrimônio comum de signos. Esse patrimônio advém da relação do espectador cinematográfico com a própria realidade: gestos, hábitos, paisagens,

---

elaborada por Pasolini “permite não apenas assinalar a diferença de procedimentos imagéticos na literatura e no cinema”, como também torna possível na literatura a diferenciação de diversos modos de produção dos efeitos imagéticos (conforme o acento que o grafema concede ao aspecto sonoro ou visual). Cf. GUIMARÃES, 1997, p. 70.

<sup>74</sup> PASOLINI, *Film Cultura*, número 24, 1962, p. 34.

<sup>75</sup> PASOLINI, 1983, p. 109.

<sup>76</sup> PASOLINI, 1982, p. 187.

<sup>77</sup> PASOLINI, 1983, p. 109.

fisionomias, sinais de toda espécie, enfim, imagens carregadas de significado que se exprimem através de sua ação e de sua presença física. Ao classificar os signos cinematográficos como iconográficos, ou seja, que representam por meio da similitude da imagem, Pasolini assume a iconicidade da imagem cinematográfica como a própria representação da realidade, o que deu a entender para seus contemporâneos que no cinema há uma reprodução mecânica dessa realidade através da câmera, em que cada signo cinematográfico seria o próprio objeto real, e, portanto, signos que representariam eles mesmos. Entre outros posicionamentos, é exatamente por causa dessa abordagem que suas teses vêm sendo reiteradamente mal interpretadas.

Como é possível observar, para estruturar a sua “Semiologia da Realidade”, Pasolini recorreu a dois pioneiros da Semiótica contemporânea. Do norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), Pasolini tomou para si a concepção triádica do signo e a idéia de que a língua é somente um dos muitos sistemas de significação possíveis que constituem a realidade. De acordo com a concepção peirciana, os signos seriam veículos do real, um real cujo caráter essencial seria comprovado por sua anterioridade em relação aos signos. A obra de Pasolini se inspira em Peirce de um modo original, tomando apenas a sua dimensão filosófica da semiótica, fundada na semiologia do signo. Não é à toa que a terminologia usada por Pasolini faça referência direta aos escritos do semiólogo norte-americano, numa série de palavras e sintagmas tomados explicitamente de sua teoria, de termos como “legisigno”, “sema”, “rema”, “sinsigno”, “pragmatismo”, “realidade bruta”. Porém, mais do que esses conceitos específicos são os conceitos operativos profundos da filosofia de Peirce aqueles que, com evidente mediação da técnica cinematográfica, constituem a base da Semiologia da realidade ou da filosofia do cinema de Pasolini. Trata-se dos conceitos de experiência, de iconicidade, de ação, de realidade como processo semiótico e como representação, que se ajustam de modo original aos modelos sobre cinema de Pasolini.

Do lingüista Ferdinand de Saussure, para quem a Lingüística era um ramo da Semiótica, Pasolini aplicou a definição do signo como uma entidade de dupla face à sua definição de signo cinematográfico. Toda a argumentação sobre a segunda articulação no cinema de Pasolini e sua busca obstinada de equivalências língua/cinema parte da teoria geral semiológica saussuriana, ou seja, o caráter essencialmente semiológico do problema lingüístico. Interessado particularmente pela parte menos conhecida do pensamento de Saussure, as implicações “filosóficas” de seus conceitos lingüísticos, Pasolini fascina-se com certas categorias saussurianas, como as categorias fundamentais *langue* e *parole*, que serão usadas para modelar sua definição de cinema e filme, e exemplificada ao longo de todo o *Empirismo Herege*.

Em seus estudos, Pasolini, ao afirmar que os signos mais elementares da linguagem do cinema são os objetos reais, que se reproduzem na tela, parece querer afirmar que a linguagem dos “im-signos” *à la* Peirce era a um só tempo extremamente subjetiva e extremamente objetiva. A imagem (do cinema) é idêntica ao seu modelo no sentido que participa de sua mesma natureza: a realidade, a linguagem em estado natural. Compreendida desse modo, a imagem seria como o próprio signo, cujo referente é sempre a realidade, segundo o qual seja auto-suficiente, “a um degrau zero de necessidade de outras imagens”, diferente do que acontece entre a língua escrita e falada, em que existe um certo grau escrito do que é falado e um grau falado do que é escrito. A câmera cinematográfica, ao captar o real de acordo com suas potencialidades técnicas, traz uma nova visão do real e devolve aos olhos do espectador esse mesmo real em fragmentos. Pedacos e detalhes fotográficos de uma realidade que, “emendados” durante a edição do filme, passam a compor uma narração visual:

Se eu enquadro o primeiro plano de um homem que fala, e por detrás dele entrevejo livros, um quadro preto, um pedaço de mapa, etc., não posso dizer que este plano seja a unidade minimal do meu discurso cinematográfico: porque se excluir um ou outro dos objetos reais do plano transformo o seu conjunto como significante [...]. Não me é possível transformar os objetos que o compõem, porque estes são objectos da realidade. Posso *excluí-los* ou *incluí-los*, e é tudo. Porém, quer os inclua quer os exclua, tenho para com eles uma relação absolutamente particular e condicionante. Escandalosa do ponto de vista lingüístico. Porque na língua que emprego ao enquadrar o “homem que fala” - a língua do cinema - a, realidade, nos seus objetos e formas particulares, permanece: é um momento próprio dessa língua.<sup>78</sup>

Uma vez representados, os signos cinematográficos, são signos, portanto, que se refeririam a eles mesmos. A unidade minimal da linguagem cinematográfica não consistiria no plano como supunha Metz, mas nos diversos objetos/coisas significantes do mundo real que o compõem, registrados pelo autor e projetados na tela cinematográfica. Pasolini observava que o filme enquanto um produto artístico era algo que, embora derivasse do real, da experiência direta com o mundo, era também fruto da imaginação de seu criador, que, a cada momento, intervinha sobre o real. Os “cinemas”, isto é, os objetos representados num plano cinematográfico qualquer, postulados enquanto essas unidades mínimas do filme seriam imagens primordiais, mônadas visuais, inexistentes ou quase inexistentes na realidade, mas que coordenadas, formariam a imagem, fenômeno de uma outra língua que tem seu fundamento sobre um novo sistema de signos. Esta verdade pura e simples deita por terra todas as veleidades de encontrar e codificar uma linguagem cinematográfica que não seja a da própria realidade.

---

<sup>78</sup> PASOLINI, 1982, p. 164.

Qual seria então a diferença entre escrever um romance ou uma poesia e fazer um filme? Toda argumentação pasoliniana para essa questão tem como base o princípio de que, ao contrário da literatura, que era para o teórico-cineasta uma elaboração da experiência, “uma descrição infinita de infinitas experiências” cujo sistema de signos abstrato e convencional historicamente construído; o cinema não possui um “dicionário” onde as imagens (“im-signos”) possam ser acolhidas e organizadas para seu uso, para elas não existe nenhum “arquivo organizado e disponível”. Enquanto a linguagem literária tem como alicerce uma base fortemente institucionalizada, cuja operação do escritor é basicamente uma invenção estética, a linguagem cinematográfica não possui um legado de nenhuma forma estruturada e estruturante, que possibilite criar para si um reservatório comunicativo do qual possa retirar os elementos de sua expressividade. No cinema, não existe os equivalentes que são atribuídos às palavras (“lin-signos”) ou aos dicionários, obrigando o cineasta a imaginar um dicionário infinito: “se por acaso quiséssemos imaginar um dicionário de imagens, teríamos que criar um *dicionário infinito*, como infinito continua a ser os dicionários das *palavras possíveis*.”<sup>79</sup> Conseqüentemente, o autor cinematográfico não pode como o escritor literário tomar os seus significados de um arquivo de imagens já prontas, devendo “escolher” os seus “im-signos” do “caos” da realidade, onde só existem meras possibilidades, partindo sempre para a filmagem de seu objeto particular, e dando a esse um significado que seja pessoal. Na verdade a sua operação é dupla: ele deve tomar os “im-signos” significativos do caos como se esse fosse um dicionário, e como um escritor deve adicionar ao “im-singo” um sentido morfológico, na verdade uma qualidade expressiva pessoal. Assim, ao contrário do que sucede com o autor literário, a operação do autor cinematográfico é primeiramente lingüística e depois estética. Em outras palavras, o cineasta não pode “usar” a linguagem dos personagens da mesma forma que faz um romancista. Sua atividade não pode ser nem mesmo lingüística, deve ser antes “estilística”, imersa na possibilidade infinita das imagens.

Nada como fazer um filme obriga a olhar as coisas. O olhar de um literato sobre uma paisagem, campestre ou urbana, pode excluir uma infinidade de coisas, recortando do conjunto só as que o emocionam ou lhe servem. O olhar de um cineasta – sobre a mesma paisagem – não pode deixar, pelo contrário, de tomar consciência de todas as coisas que ali se encontram, quase enumerando-as. De fato, enquanto para o literato as coisas estão destinadas a se tornar palavras, isto é, símbolos, na expressão de um cineasta as coisas continuam sendo coisas.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> PASOLINI, 1982, p. 139.

<sup>80</sup> PASOLINI, 1990, p. 128.

A instituição lingüística do autor cinematográfico é constituída de imagens significantes, cuja natureza comunicativa é concreta, primitiva, não-objetiva, não sistematizada, ao contrário do que acontece na comunicação verbal, convencional, esterilizante, cujas palavras já estão catalogadas em dicionários, e cujos significados são comuns aos falantes em seu uso ordinário. Por isso mesmo, Pasolini parte da utilização de apropriações e de categorias análogas e contrastantes da língua escrita e falada com a própria linguagem fílmica, verificando ainda que esta última possui a mesma virgindade da língua oral primitiva, uma linguagem parecida em alguma medida com a linguagem falada pelos primeiros homens. Assim, o teórico define: “a vida inteira, no complexo de suas ações é um cinema natural e vivente: em que, é lingüisticamente equivalente à língua oral (e comunicativa) no seu momento natural e biológico”.<sup>81</sup>

Como lembra Michel Lahud, para Pasolini, “a diferença semiológica primordial entre as línguas orais e as línguas audiovisuais, reside no fato de que enquanto as primeiras traduzem a realidade por evocação, as outras a traduzem por reprodução.”<sup>82</sup> Do mesmo modo que o discurso escrito re-elabora o oral, o cinema re-elabora o patrimônio comum dos gestos e ações humanas, a realidade, seu momento oral. Uma vez que o ser humano lê e é lido visual e sonoramente, sua simples presença física bem como seus hábitos e atos, sua imagem tem sempre um alto teor informático e expressivo. Conseqüentemente, fazer um filme para Pasolini obriga necessariamente “a olhar as coisas na sua materialidade e na sua realidade”. Assim afirmava: “na verdade, o cinema fazemo-lo vivendo, quer dizer existindo praticamente, quer dizer: agindo.”<sup>83</sup>

Pasolini como “semiólogo da realidade”, segundo a terminologia empregada por Michel Lahud, na tentativa de demonstrar o seu conceito de que o “cinema não é só uma experiência lingüística, mas justamente enquanto pesquisa lingüística é também uma experiência filosófica”<sup>84</sup>, tinha o projeto de realizar um curto episódio de abertura de *Che cos'è il cinema* – nome de um filme de episódios (alguns longos, outros curtos, mas todos cômicos), que o cineasta teria planejado para Totò e Ninetto Davoli, mas com a morte de Totò em 1967, o projeto foi interrompido. Assim resume Lahud:

No projeto, o cineasta imaginava Totò atrás de uma cátedra professoral, beata e afetadamente empenhado em dar a seu jovem e diligente discípulo uma verdadeira lição de semiologia.

---

<sup>81</sup> PASOLINI, 1982, p. 167.

<sup>82</sup> LAHUD, 1993, p. 39-40.

<sup>83</sup> PASOLINI, 1982, p. 167.

<sup>84</sup> LAHUD, 1993, p. 40.

Tentava explicar-lhe mediante até estrofes cantadas e fazendo-se acompanhar do aluno nos refrões, que o cinema é uma língua que revoluciona a noção (saussuriana) de língua; que, não sendo propriamente um sistema simbólico, arbitrário e convencional, ela expressa a realidade com a própria realidade, que ao invés de [...] evocar, ou de representar ou mesmo de copiar o real, ela simplesmente o reproduz (som e imagem), etc.<sup>85</sup>

Num modelo de didatismo ideal, Pasolini faria com que Totò (com uma cabeleira feita com uma quantidade de lápis de cores) em tom professoral desse ao aluno Nineto (com uma gravata de estudante diligente) sua (de Pasolini) definição de cinema:

O cinema é uma língua que obriga ao alargamento da noção de língua. Não é um sistema simbólico, arbitrário e convencional. Não possui um teclado artificial em que se possam dedilhar signos como campainhas de Pavlov: signos evocando a realidade, do mesmo modo que uma campainha evoca justamente o queijo para o ratito, fazendo-lhe crescer água na boca. O cinema não evoca a realidade como a língua da literatura; não copia como a pintura; não mima a realidade como o teatro. O cinema reproduz a realidade [...] E reproduzindo a realidade, que faz o cinema então? Expressa a realidade pela realidade. Se eu quiser representar Sanguinetti<sup>86</sup>, não recorro a evocações de feiticeiro (a poesia), mas utilizo o próprio Sanguinetti. Ou então, se Sanguinetti não quiser, vou buscar um seminarista de nariz comprido, ou então um negociante de guarda-chuvas endomingado: vou buscar um outro Sanguinetti. Em todo caso, não saio do círculo do real. Expresso a realidade – desligo-me dela – mas expresso-a através da própria realidade.<sup>87</sup>

Depois dessa entusiasmante aula, em que Pasolini declara que o cinema possibilita o entendimento que tudo é linguagem e que a realidade “bruta” são signos de uma língua que impõe a urgente necessidade de re-propor e ampliar o conceito de língua e signo, Ninetto e Totò saíam da escola e passariam da teoria à prática, concretizando a idéia de Pasolini, levando-a para a multidão, pelas ruas e praças da cidade, executando-a através de suas ações, instaurando relações uns com os outros e discutindo-a na prática.

É isto o cinema! Não é nada mais do que estar aí: na realidade! Tu representas-te a mim e eu represento-me a ti! Não importa em que momento, a realidade é (sempre): falta apenas uma câmara para a reproduzir, ou seja, da reprodução do que ela é. O cinema é, por conseguinte, virtualmente um “plano-seqüência” infinito, como a realidade que pode ser reproduzida por uma câmara invisível”.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> LAHUD, 1993, p. 40-41.

<sup>86</sup> Poeta, romancista e ensaísta, Edoardo Sanguinetti foi o principal representante da nova vanguarda italiana dos anos 1960, com quem Pasolini muitas vezes entrou em conflito. Cf. PASOLINI, 1982, “O fim da vanguarda”.

<sup>87</sup> PASOLINI, 1982, p. 107.

<sup>88</sup> PASOLINI, 1982, p. 107.



Para Giuseppe Calabrese, a linguagem dita “da ação”, ou “da realidade” proposta por Pasolini, se move em um diálogo incessante consigo mesma. É exatamente por “refletir” a realidade, seja ela palavra ou imagem, que o pensamento e a obra pasoliniana “abrem caminhos para a transformação do mundo para a práxis moral.”<sup>89</sup>

Em entrevista a Jean Dufлот, Pasolini sugere uma definição mais apropriada em exemplos práticos de sua proposta. Segundo ele, o caráter de sua pesquisa gramatical sobre o cinema tem talvez uma relação profunda e complexa – permanecendo real e, portanto, simplificável – com sua maneira de ver a realidade, ou melhor, de interpretá-la. Em seu projeto filosófico, ao definir o cinema como a língua escrita da ação, queria dizer:

A realidade é um cinema em natureza. (Eu me represento a você, você se representa a mim: sou um enquadramento para X e X é um enquadramento para mim: dois enquadramentos fixos, agora que estamos sentados, mas que podem definir um plano-sequência ou uma panorâmica quando nós nos levantarmos daqui e retornarmos o curso de nossas atividades. [...] Agora X vai se levantar, dirigir-se para a porta, sair. Ele vai se afastar pelo corredor, descer as escadas, abrir o portão que dá para a rua, entrar no carro; ele vai fazê-lo pegar, depois vai partir, dar a volta em torno da igreja São Pedro e São Paulo, tomar uma avenida que sai do lado da basílica de São Paulo ... Em suma ele vai prosseguir as atividades de sua vida. Mas existirá sempre [...] um olho (olhar) virtual para segui-lo: uma câmera invisível que não perderá nenhuma de suas ações, por mínimas que sejam, e que as reproduza idealmente, ou antes as escreva cinematograficamente. Por infinita e contínua que possa ser a realidade, uma câmera ideal poderá sempre reproduzi-la, nesta infinitude e nesta continuidade.<sup>90</sup>

Um provável significado da teoria de Pasolini consiste no reflexo da realidade, e mais precisamente dessa enquanto unidade de sujeito e objeto, por isso extremamente subjetiva e objetiva, trazendo para cada indivíduo que a lê ou a observa uma consciência que de fato não é sua, não possuía até então. Desse modo é possível afirmar segundo o modelo pasoliniano que o cinema, em sua relação orgânica com a realidade, pode ser de fato essa “língua escrita da ação”, proposta pelo cineasta italiano, ou ainda, que a realidade possa instituir um “cinema ao natural”, na medida em que esse próprio constitui uma linguagem reproduzível e descritível pelo cinematógrafo, momento após momento, fotograma após fotograma, como se esse, num plano sequência infinito, registrados por um imaginário “olho virtual” ou por câmaras invisíveis e variavelmente infinitas, compusessem o que se chama vida, sem a perda de nenhuma ação ou detalhe.

Para Pasolini, o cinema, entendido como linguagem não apenas num sentido metafórico, mas amplo, pelo fato de explorar a realidade, reapropria os signos dessa, tornando-se única arte

---

<sup>89</sup> CALABRESE, 1994, p. 75.

<sup>90</sup> PASOLINI, 1983, p. 137-138.

capaz de fazer com que o real represente a si próprio, e consiga revelar a realidade em si mesma. A imagem cinematográfica oferece a possibilidade de construir um discurso, que em muitos momentos prescinde da palavra, pois no discurso fílmico a realidade se revela por si mesma, com a possibilidade investigativa da câmera cinematográfica, que multiplica as imagens ao infinito, com infindáveis descobertas que escapariam ao olhar orgânico. Desse modo, ao se projetar como “espelho de si próprio”, o meio cinematográfico acaba por confundir com a experiência fundamental da própria existência humana, a de uma relação/identificação direta do “eu” com os outros e de sua presença física com o mundo.

## CAPÍTULO 4

### A LÍNGUA DO CINEMA

Para o historiador de cinema Antonio Costa, a semiótica do cinema como o estudo de todos os sistemas de significação, ao nascer como disciplina satélite na área da lingüística, pôs como central o problema da linguagem e não o da arte.<sup>91</sup> O maior representante dessa tendência foi, segundo ele, o teórico francês Christian Metz, que ao aplicar às imagens modelos da linguagem a partir do alicerce teórico saussuriano introduziu o tema da aplicabilidade do modelo lingüístico e de categorias próprias desta disciplina ao estudo do cinema. De um modo geral, todos os estudiosos dessa corrente, a seu modo, observavam e concordavam quanto a importância do assunto em questão: a busca de uma gramática das imagens cinematográficas.

Diferentemente dos teóricos surgidos nesse fértil período, Pasolini considerava a existência de uma emergência do cinema como um novo modelo de representação que abrangesse “o mundo e não apenas uma cultura”, onde o real fosse seu código ontológico, “o código dos códigos”, um cinema não estritamente paralelo ao reconhecimento unânime de seu valor estético. Robert Stam chama atenção para o fato de as teorias semiológicas de Pasolini terem surgido nos anos 1960, ou seja, exatamente no apogeu do “imperialismo” semiótico, quando “a disciplina anexou vastos territórios de fenômenos culturais para investigação”.<sup>92</sup> Suas teorias sobre o cinema, apesar de instigantes quando expostas receberam críticas de todos os lados, especialmente por parte dos estruturalistas franceses e italianos, testemunhando uma ampla incompreensão das intenções do teórico-cineasta, que já era considerado dentro do circuito cultural italiano mais que qualquer outra coisa, o mais reacionário e narcísico provocador.

Conseqüentemente, as teorias de Pasolini baterão de frente com os contemporâneos exatos do estruturalismo de inspiração lingüística que, como Metz, se limitavam a descrever o funcionamento interno dos mais diversos sistemas comunicativos sem se questionar por sua

---

<sup>91</sup> Cf. COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1989.

<sup>92</sup> STAM, 2003, p. 127. Outro teórico francês que dentro do grande projeto da Semiologia, que pretendia submeter todos os sistemas significantes ao modelo da linguagem verbal, foi Roland Barthes, que teorizou em textos como “O problema da significação no cinema” e “As unidades traumáticas do cinema” a narrativa filmica como uma terminologia lingüística.

origem. Muitos desses críticos verificaram na teoria pasoliniana certa vontade e superficialidade aventureira e expositiva, em especial o fato de recorrer a termos característicos da linguagem semiológica para explicar o cinema, e para assim demonstrar que também o cinema deve ser estudado pela semiótica. Foi nesse novo terreno explorado por Pasolini que se iniciaram a adensar as tempestuosas críticas de seus contemporâneos, mais especificamente porque ele ousou atravessar as fronteiras que muitos não viam como se lhe pertencera; e por conseguir elaborar e apresentar de tal modo uma semiótica, que delineava os desenvolvimentos de seu próprio estilo cinematográfico.

#### **4.1. CHRISTIAN METZ: CINEMA, LÍNGUA OU LINGUAGEM?**

Na elaboração de sua *Semiologia Geral da Realidade*, Pasolini inspirou-se em conceitos de lingüistas, semiólogos e semióticos da escola francesa para afirmar que o código do cinema, o da língua e o de interpretação da realidade coincidem em grande parte; afirmando que antes de fazer uma semiologia do cinema seria necessário realizar a semiologia da realidade. De todos aqueles que influenciaram a construção da teoria cinematográfica pasoliniana, o que mais se aproximou de sua abordagem do cinema como “língua escrita da ação” foi paradoxalmente aquele que mais se afastou dela, Christian Metz. Apesar de negar a poeticidade do cinema contemporâneo e renegá-lo enquanto língua, ele inspirou os conceitos do cineasta italiano, especialmente o da “cinelíngua” e a complexidade da imagem cinematográfica, tal como existe na realidade, “destacando o encontro do cinematógrafo e a narratividade, dando total primazia a um vocabulário técnico retirado à lingüística e à narratologia (diegesis, paradigma, sintagma)”<sup>93</sup>, o qual em seus primeiros passos denominou “semiótica filmica”.

Para Robert Stam, Metz foi o primeiro exemplo de um novo tipo de teórico de cinema, que chegava ao campo já “armado” com as ferramentas analíticas de uma disciplina acadêmica, desvinculado do mundo da crítica cinematográfica. Ao privilegiar o real projetado sem código na janela cinematográfica,<sup>94</sup> Metz apoiado em Pierce e Saussure, objetiva uma descrição exata dos processos de significação do cinema. Diferentemente do campo literário, que investiga a narrativa articulada, seja escrita ou oral, para Metz o cinema apodera-se da imagem como seu veículo, e toma a narrativa como forma antropológica de percepção. E, a partir de sua teoria, acabou por

---

<sup>93</sup> STAM, 2003, p. 129.

<sup>94</sup> XAVIER, 1997, p. 115.

defender que somente a Lingüística e a Semiologia Geral (disciplinas não-normativas, simplesmente analíticas) poderiam fornecer ao estudo da linguagem cinematográfica “modelos” metodológicos apropriados.

Seu famoso artigo de 1964, “Cinéma: langue ou langage”<sup>95</sup>, é considerado o ensaio-chave da Filmolinguística, corrente cuja questão central consistia em definir o estatuto do cinema como linguagem. Em vez de perguntar: de que modo o cinema é uma língua, ele questionou “em que condições o cinema deve ser considerado uma linguagem?” Não por acaso, logo após a publicação desse artigo, importantes estudos foram publicados tendo como objeto a linguagem cinematográfica, entre os quais *La struttura assente* (1968), de Umberto Eco, *Semiótica ed Estética* (1968), de Emilio Garroni, *Cinema: Lingua e Scrittura* (1968), de Gianfranco Bettetini, *Signs and Meaning in the Cinema* (1969), de Peter Wollen, *Empirismo Eretico* (1967), de Pasolini, *Essais sur la signification au cinéma* (1968) e *Linguagem cinema* (1971) do próprio Metz. Todos esses estudos abordam, segundo Stam, as questões levantadas pelo teórico francês em seu artigo, que discutia ainda a realidade da impressão, que depende simultaneamente de um efeito de realidade, isto é, da figuração como produto de códigos picturais específicos. Como afirma Dudley Andrew, a teoria de Metz deu à teoria do cinema pelo menos a clara aparência de uma ciência humana progressista.<sup>96</sup>

Mesmo influenciado por Metz, Pasolini foi muito criticado pelo teórico. O fato é que a teoria metzeniana não admitia que o cinema fosse uma língua e que essa possuísse uma gramática (sua sintaxe ainda estava por fazer). Uma vez envolvido na busca pelos procedimentos significativos específicos da linguagem cinematográfica, Metz preferia considerar o cinema como uma linguagem sem língua, cuja gramática segundo ele nunca existiu de fato. Para ele, “o problema da concepção pasoliniana estaria na sua falta de percepção” de que, embora partindo de uma relação análoga da realidade, o cinema acaba por transformar num discurso o que poderia ter sido, senão o decalque visual da própria realidade. Ainda que nas primeiras páginas de seus estudos, reconheça que os pressupostos de Pasolini foram um forte estímulo para si e que muito o

---

<sup>95</sup> Em seu ensaio, Metz propõe uma definição, ou melhor, uma explanação do que diferenciaria língua e linguagem, e as razões “estruturalistas” de não se considerar o cinema uma língua, mas uma linguagem. Segundo ele o cinema não poderia ser considerado uma língua porque contradiz três características importantes do fato lingüístico, preferindo enquadrá-lo como arte em sentido único, mais um meio de expressão que de comunicação. Segundo ele “é apenas parcialmente um sistema (...) só raramente emprega signos verdadeiros”. Cf. METZ, 1977, p. 93

<sup>96</sup> ANDREW, 1989, p. 214.

ajudou, o semiólogo francês acaba por verificar que a linguagem dos “im-signos” de Pasolini era “um artefato incerto e um estorvo.”<sup>97</sup>

Desse modo, tais discussões levantadas por Pasolini, levaram a Metz num misto de recusa e aceitação a afirmar que o cinema seria “uma linguagem de arte sem língua”, ou melhor, “uma linguagem sem código”. Para Metz, Pasolini, apesar de ter bem elaborado a sua teoria, não conseguiu satisfatoriamente definir os “im-signos”. Observa Metz:

Os *im-signos* de Pasolini, isto é, este primeiro conjunto organizado ou organizável de significações que antecede no cinema a “linguagem cinematográfica” propriamente dita seria ininteligível, os *im-signi* dizíamos, são, portanto elementos de diversos códigos que chamaríamos atualmente de “culturais” [...]. É por isso mesmo que insistíamos sobre o estatuto perceptivo e cultural destes *im-signi*, opondo-o à característica lingüística dos códigos especificamente cinematográficos. [...] O que não impede que para uma semiologia mais geral, muitos dos fenômenos que Pasolini chama de *im-signi* terão que ser interrogados; mas eles serão interrogados a partir da analogia e no seu próprio seio, pois é característico dos códigos de um certo tipo (códigos não especializados) não serem percebidos pelo usuário na decifração visual ou auditiva mais literal.<sup>98</sup>

Metz deixa clara a sua posição sobre o termo criado por Pasolini. Segundo ele, a noção de “im-signo” não insistiria suficientemente sobre o fato de que esse no cinema é apreendido na relação perceptiva entre objeto e sua imagem. Contudo, Metz não ignora a *tout court* a teoria dos “im-signos”, todo o complexo e vasto conjunto de escritos de Pasolini, pois ao se seguir toda a evolução do teórico francês, verificar-se-á que a problemática inicial relativa à possibilidade de individualizar um código específico do cinema foi-se articulando, sucessivamente entre o estudo dos códigos específicos da linguagem cinematográfica e o dos códigos (heterogêneos) que entram em função de cada filme. Em outras palavras, se o cinema é uma linguagem, é porque suas imagens são enunciados icônicos submetidos às regras lingüísticas, sobretudo às sintagmáticas.

Em relação à dupla articulação, para Metz, o cinema, diferente da linguagem verbal, era incapaz de funcionar em dois níveis, e apesar do poder dessa dupla articulação pertencer a outras determinadas linguagens, de modo algum se aplicaria à linguagem cinematográfica, nem mesmo em um sentido metafórico. A realidade é que Metz não concorda de modo algum com o fato de Pasolini tratar como fenômenos lingüísticos unidades significantes de natureza ótica, definidas a partir de critérios estéticos e antropológicos. Como lembra Dudley Andrew, Metz foi muito crítico não somente em relação às teorias de Pasolini, mas principalmente a todas as tentativas de

---

<sup>97</sup> METZ, 1977, p. 201. O livro *Empirismo Eretico* de Pasolini é citado várias vezes ao longo do tomo I de *A Significação do Cinema* de Metz, notadamente em duas longas notas retrospectivas.

<sup>98</sup> METZ, 1977, p. 202-203.

encontrar equivalentes dos fonemas no cinema.<sup>99</sup> André Parente, por sua vez, lembra que, num primeiro momento, Metz formula com rigor uma crítica aos teóricos que, por “ingenuidade” ou “dogmatismo”, estariam a comparar o cinema a uma língua, modificando as questões colocados por Pasolini e por formalistas como Chlovski, Tynianov e Eichenbaum.<sup>100</sup>

Para Metz, os significantes do cinema estariam tão estreitamente ligados aos seus significados: (as imagens como representações realistas e os sons, reproduções exatas daquilo a que se referem) que exatamente por isso esse meio estava impossibilitado de ter unidades menores, uma vez que seria impossível separar seus significantes sem, ao mesmo tempo, desmembrar seus significados. Desse modo, para Metz, a analogia cinema/linguagem requer muita cautela. Um fato, contudo, é inegável: a semiótica proposta por Pasolini é do ponto de vista de inspiração da realidade similar à de Metz, pois para eles a matéria-prima do cinema (enquanto linguagem de arte) é a própria realidade; contudo, do ponto de vista de concepção, elas não se complementam, tornam-se radicalmente diferentes. Ambos colocam em evidência a inexistência de uma língua do cinema tal qual elaborada pelas teorias anteriores, propondo, contudo equivalentes a “língua” (os códigos, para Metz, as operações sobre a realidade, para Pasolini).

Enquanto para Pasolini o cinema é uma “língua” que expressa a realidade com a própria realidade, um meio capaz tanto de criar uma reprodução verossímil do real, quanto de transformá-lo, para Metz o cinema enquanto língua expõe índices dessa realidade, mas só que em imagens; e quando são pobres demais, “não nutrem suficientemente o imaginário para que delas consiga extrair uma realidade”.<sup>101</sup> Segundo Metz, do ponto de vista físico, é possível enumerar os tipos de índices de realidade que cada imagem cinematográfica conteria. Para ele, certamente há um número de índices da realidade necessários para que uma imagem seja capaz de dar a impressão de *real*. Essa impressão é ratificada pelo movimento na tela, que é sempre movimento real, e que prontamente é aceito como movimento das coisas na realidade, e não como movimento de sombra e luz.<sup>102</sup> Daí porque afirmava que a imagem não podia ser reportada às convenções de uma língua, e a semiologia do cinema conseqüentemente deveria ser a de uma “fala desacompanhada de língua”.<sup>103</sup> Ou seja, para Metz o cinema é uma linguagem, mas não uma simples linguagem,

---

<sup>99</sup> ANDREW, 1989, p. 219.

<sup>100</sup> PARENTE, 2000, p. 19.

<sup>101</sup> METZ, 1977, p. 28.

<sup>102</sup> ANDREW, 1989, p. 231.

<sup>103</sup> ECO, 1976, p. 140-41.

porque tem texto, tem um discurso significativo, mas, ao contrário da linguagem verbal, não pode ser referido a um sistema preexistente. É o próprio Pasolini a reconhecer:

O desacordo entre Metz e mim próprio apresenta-se, profundo, mas talvez não seja insanável [...]. Portanto, o meu rudimentar esquema gramatical nasce, por crise e negativamente da leitura do esplêndido ensaio de Christian Metz, que definindo o cinema como linguagem, não como língua, pensa ser possível proceder a uma sua descrição semiológica, mas não atribuir-lhe gramática.<sup>104</sup>

A questão é que Pasolini compreende precisamente a reflexão empreendida por Metz e compartilha boa parte de seu diagnóstico, mas seus resultados são completamente diversos. Para o francês, o substituto da língua ausente será encontrado na multiplicidade de códigos, visando uma estrutura de linguagem subjacente a “todo o cinema”; já Pasolini constata um “certo estado histórico”, variável por natureza do próprio cinema, considerando que para o cinema constituir-se como língua não necessitava necessariamente recorrer à dupla articulação que os lingüistas atribuem à língua verbal. Desse modo, Metz afirma que “o cinema não é uma língua no sentido dado a esse termo pelo lingüistas, na medida em que ele não apresenta uma dupla articulação”.<sup>105</sup>

Curioso é verificar que Metz, apesar de utilizar-se dos principais conceitos de Charles Peirce sobre o simbólico, não ponha qualquer ênfase na análise deste aspecto no cinema, uma vez que é extremamente hostil a qualquer tentativa de ver o cinema como um processo simbólico que se refere a um código. Enquanto que para Pasolini, as imagens do cinema são indícios ou símbolos que encontramos diariamente independentes da intenção do indivíduo, mesmo imagens fabricadas, como significantes não-naturais, ou “signos-imagens”, comparáveis ao signo lingüístico, que como esses são intencionais, criados ou inventados; Metz, como Saussure e Barthes, reconhece somente dois modos de existência para o signo, o natural e o cultural, estando inclinado a vê-los como mutuamente exclusivos, de tal modo que para ele uma imagem tende a ser ou natural ou cultural, codificada ou não codificada. Ambas as coisas, jamais.

De acordo com André Parente, se por um lado cabe ao semiólogo francês “o mérito de ter acabado com as tendências normativas de modelos anteriores e de ter definido em que o cinema é concernido pela lingüística [...], de outro ele multiplica as precauções “científicas.”<sup>106</sup> Se a semiologia de Metz não chegou a fundar a narrativa fílmica é porque sua concepção de narrativa é ditada pelas teorias estruturalistas, que a reduzem a um objeto da língua, independente dos

---

<sup>104</sup> PASOLINI, 1982, p. 163.

<sup>105</sup> PARENTE, 2000, p. 19.

<sup>106</sup> PARENTE, 2000, p. 18.



processos narrativos não-lingüísticos. Em resumo, para Metz, a imagem remete sempre a uma realidade preexistente, e a representação cinematográfica se contenta em suma, em endossar os clichês da pura representação, tornando as imagens meros meios de comunicação.

Peter Wollen lembra que a posição de Metz “envolve-o num número considerável de problemas que nunca ultrapassa satisfatoriamente”, e por isso é obrigado a se re-posicionar, reassumindo “o conceito de uma ‘lógica de implicações’ pela qual a imagem se torna linguagem”.<sup>107</sup> Contudo, mesmo que tenha revisto sua posição em relação ao cinema como “uma linguagem sem língua”, Metz, como afirma Antônio Eduardo de Andrade Castro, “não conseguiu sair do meio caminho entre a crítica a uma teoria que impunha um sistema lingüístico ao cinema e a discussão de outras formas possíveis”.<sup>108</sup>

#### 4.2. UMBERTO ECO: AS UNIDADES DA MENSAGEM FÍLMICA

Como Metz, Umberto Eco foi um dos primeiros a criticar a vontade conteudístico-semiológica de Pasolini. Também para o semiólogo italiano, os conceitos de “semiologia da realidade” e de “língua do cinema” propostos por Pasolini são problemáticos, pois ainda que o cinema não possua a dupla articulação que os lingüistas atribuem à língua, o autor de *A Obra aberta* percebia nos estudos do cineasta uma “singular ingenuidade semiológica [...] em desacordo com as mais elementares finalidades da semiologia”<sup>109</sup>, refutando completamente a noção de o cinema como representação especular da linguagem nativa da ação humana, a conclusão de Pasolini de que toda a vida é linguagem, e que tudo é passível de ser signo icônico de si mesmo.

As idéias de Eco acerca da imagem e especialmente sua crítica à teoria semiológica pasoliniana são reconhecidas como uma das contribuições mais esclarecedoras já realizadas sobre o tema.<sup>110</sup> Em suas primeiras observações sobre as teorias de Pasolini, que expõe em *A Estrutura Ausente*, Eco questiona a ambigüidade da palavra “ação” do modo como é proposta por Pasolini. Argumenta Eco:

Dizer que ação é uma linguagem é fazer uma afirmação semiologicamente interessante, mas Pasolini usa o termo “ação” com dois significados diferentes. Quando diz que os restos

---

<sup>107</sup> WOLLEN, 1984, p. 120-121.

<sup>108</sup> CASTRO, 1994, p. 166.

<sup>109</sup> ECO, 1976, p. 142.

<sup>110</sup> Cf. ECO, Cap. 4. “Algumas Verificações: O Cinema e o Problema da Pintura Contemporânea”, 1976, p. 139-155.

comunicativos do homem-pré-histórico são modificadores da realidade depositada por ações consumadas, entende ação como *processo* físico produtor de objetos-signos [...]. Tal tipo de comunicação, porém, nada tem a ver com a *ação como gesto significante*, que é, ao contrário, a que interessa a Pasolini quando fala de uma língua cinematográfica. [...] eu movo os olhos, levanto o braço [...] todos esses *gestos* são outros tantos atos de comunicação, com as quais digo algo para os outros [...]. Esse gesticular, porém não é “natureza”, e, portanto não é “realidade”. [...] *é pelo contrário, convenção e cultura.*<sup>111</sup>

Eco se detém particularmente no aspecto estritamente lingüístico da teoria pasoliniana, em que os “cinemas” corresponderiam ao fonema (unidade fônica da língua: vogais e consoantes) e o plano ao monema (unidade de significação da língua: a palavra). Considerando as noções que Pasolini formulou sobre essas unidades elementares da linguagem cinematográfica e sua analogia com a linguagem verbal, o “semiocrítico” italiano analisou e propôs uma revisão dessas. Eis os conceitos formulados por Pasolini, citados como compreendidos por Eco:

- a) A unidade elementar da língua cinematográfica são os vários objetos reais que compõem um enquadramento (ou plano);
- b) Essas unidades elementares ou fundamentais, que são as formas da realidade, recebem o nome de *cinemas*, por analogia com *fonemas*;
- c) Os *cinemas* compõem-se numa unidade maior, o enquadramento, que corresponde ao *monema* da língua verbal.<sup>112</sup>

Aparentemente Eco dá a impressão de ter codificado os principais fundamentos da teoria pasoliniana. Contudo, ele não entendeu que Pasolini defendia uma dupla articulação somente entre “cinemas” e enquadramentos, enquanto que os primeiros corresponderiam à unidade de segunda articulação (fonema), os segundos seriam unidades de primeira articulação (monema). Embora o próprio Pasolini observasse que essa articulação não corresponderia necessariamente à da língua verbal, Umberto Eco, interessado particularmente pelos neologismos “im-signo” e “cinema”, sugere algumas modificações para que não se confunda o referente com o seu significado, que segundo ele ocorre na teoria de Pasolini. Para Eco, Pasolini ao dar a um hipotético objeto real a função de significante, não estaria estabelecendo uma clara distinção entre signo, significante, significado e referente; reiterando que “se há uma coisa que semiologia não pode aceitar é que se substitua o significado pelo referente.”<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> ECO, 1976, p. 143. (O destaque do grifo é do autor).

<sup>112</sup> ECO, 1976, p. 145.

<sup>113</sup> ECO, 1986, p. 145.

Se, por um lado, os “cinemas” propostos por Pasolini não dependiam da segunda articulação do quadro para diferencialmente produzir significado, para Eco essa noção “cinema” ou “unidade elementar” de Pasolini deveria ser chamada de “unidade de significado”, sem que a substitua pelo referente, já que essas unidades mínimas nunca se equivaleriam aos fonemas lingüísticos. Eco argumenta que essas unidades mínimas não poderiam ser equivalentes aos fonemas da linguagem natural. Para ele esses “cinemas” de Pasolini reteriam sua própria unidade de sentido, sem, contudo depender da dupla articulação com o plano para diferencialmente produzir significado. Ao “monema” enquanto unidades de significado, Eco prefere chamá-lo de “sema” por corresponder ao enunciado, e cujas unidades seriam de significado inicialmente mais reconhecíveis. Quanto ao fonema enquanto unidade de significante, Eco descarta tal analogia, pois, segundo ele, esses não constituem porções do significado decomposto. Mais do que uma mera modificação de nomes para conceitos, Eco propõe que a mensagem cinematográfica encarada no seu conjunto recorra não a uma dupla articulação, mas a “um código de três articulações.”<sup>114</sup>

Criticando a suposta “ingenuidade semiótica” de Pasolini, Eco propõe, em *A Estrutura Ausente*, uma tríplice articulação do código cinematográfico; ele alerta para o fato de que essa tríplice articulação diria respeito somente à mensagem cinematográfica. Para o semiótico, “o código fílmico não é o código cinematográfico”; enquanto o segundo “codifica a reprodutibilidade da realidade por meio de aparelhos cinematográficos [...] o primeiro codifica uma comunicação ao nível de determinada regras narrativas.”<sup>115</sup>

Para Eco, não é o cinema em seu conjunto que manifesta três níveis principais de articulações, mas apenas os códigos tecnológicos correspondentes ao que se denomina de reprodução da realidade. Eco conclui, portanto, que haveria ainda outras articulações pertinentes a uma “Semiologia da Mensagem Fílmica”, sendo o código cinematográfico somente um dos muitos códigos narrativos que o cinema utiliza. Além de uma crítica estrutural aos conceitos pasolinianos, no ensaio “Articulações do Código Cinema”, Eco critica ainda o argumento de Pasolini de falha por reconhecer a natureza codificada cultural, ideológica e sistemática, não somente do filme, mas também por relacioná-lo ao comportamento humano e à comunicação em geral.

O semiótico italiano afirma ver com preocupação o surgimento de teorias como as de Pasolini, que segundo ele confundiriam fenômenos naturais e fenômenos culturais, e que poderiam

---

<sup>114</sup> ECO, 1976, p. 145-146.

<sup>115</sup> ECO, 1976, p. 139.

corromper (falsear) a tarefa da semiótica. Para ele, tratar de extrair os fenômenos culturais do campo comunicativo seria naturalizá-los, ou melhor, torná-los materializados. A partir de Pasolini, Eco proclama: “as finalidades mais óbvias da Semiótica são: – reduzir os atos naturais a fenômenos culturais, e não transformar os atos culturais em fenômenos naturais.”<sup>116</sup> É o ensaio “O código dos códigos”, também reunido em *Empirismo Herege*, um dos poucos em que Pasolini rebate as críticas. Contra o rótulo dado por Eco a ele de “ingênuo”, Pasolini retrucou:

Meu caro Eco, as coisas são exatamente o contrário do que dizes. Que eu sou ingênuo, ninguém duvida: e visto de quem não quer sê-lo, um pequeno-burguês, não tenho sequer medo da ingenuidade: sinto-me muito feliz por ser ingênuo e mesmo por vezes ridículo. [...] Mas não era certamente isso que querias dizer: disseste “ingenuidade” querendo dizer, por eufemismo, “despreparo”. E eu estaria mesmo disposto a aceitar o despreparo (que é real em mim), mas não no caso em questão. Porque todas as páginas caóticas que escrevi a respeito (código do cinema igual a código da realidade, no âmbito de uma Semiologia Geral) *tendem a encarregar a Semiologia da “culturação” definitiva da natureza* [...]. Gostaria que se fosse até o fim. Não gostaria de parar à beira do abismo, como tu o fazes.<sup>117</sup>

Para Eco, as analogias pasolinianas, especialmente entre “cinemas” e “fonemas”, não se sustentariam porque os fonemas só têm significado se combinados, não entre eles mesmos, enquanto que os “cinemas”, ao se reconhecerem como objetos, também não têm significado neles mesmos. Se para Pasolini esses objetos guardam certa relação analógica com a própria realidade, uma linguagem possível que poderia surgir da articulação destes “cinemas” em unidades maiores como o enquadramento, o qual converteria a realidade em um “armazém” de unidades desta linguagem particular; Eco, por sua vez, nega tal eventualidade semiológica afirmando ser a percepção dos objetos do mundo real convencional e sujeita a códigos culturais. Desse modo, Eco demonstra através de esforços analíticos a impossibilidade de uma iconicidade pura, e, portanto, a impossibilidade de uma linguagem cinematográfica (e por implicação, uma linguagem da imagem), expondo Pasolini numa posição que não corresponde, apesar desse último nunca ter negado haver a existência de uma codificação cultural da realidade, mas todo o contrário, previu a possibilidade de um dicionário de *imagens-símbolos* parecido com o dicionário mais habitual das palavras.

### 4.3. GILLES DELEUZE: A ESPECIFICIDADE DA IMAGEM

---

<sup>116</sup> ECO, 1976, p. 139.

<sup>117</sup> PASOLINI, 1982, p. 233.

As leituras intersemióticas propostas por Pasolini também foram questionadas depois de sua morte; a maioria dos críticos segue o modelo de Eco e o intitulam de “ingênuo da semiótica” e tentam reduzir o cinema aos fenômenos lingüísticos. Em meados dos anos de 1980, o filósofo francês Gilles Deleuze analisou a contribuição teórico-fílmica de Pasolini, apontando-o como um dos primeiros teóricos críticos a sinalizar a mudança de um formalismo árido da Semiologia para um novo tipo de sistema de linguagem. Pasolini seria, para Deleuze, um dos primeiros a introduzir o pensamento no cinema, fazendo o cinema *pensar* com a mesma eloquência com que, em outros tempos, os filósofos o fizeram utilizando a escrita verbal. Segundo Hervé Joubert-Laurencin foi a leitura do artigo “O roteiro como estrutura que quer ser outra estrutura” que deu a Deleuze a chave do pensamento pasoliniano, que o inspirou em sua própria filosofia.<sup>118</sup> Em suas obras consagradas ao cinema: *Cinema 1: L’image-mouvement* e *Cinema 2: L’image-temps*<sup>119</sup>, Deleuze dá lugar de destaque à obra teórica e fílmica de Pasolini, em especial ao seu *Empirismo Eretico*. Anos antes, Deleuze e Félix Guatari apoiaram-se nesse livro para fundar sua crítica epistemológica de “Postulats de la linguistiques” em *Mil Platôs* (1980), obra em que propõem uma teoria lingüística que faz do “discurso indireto” o fundamento de toda a linguagem.

André Parente, discípulo direto de Deleuze, concorda com o mestre ao afirmar que Pasolini foi o primeiro teórico a tentar construir uma semiótica do cinema, independente da lingüística, entretanto, para ele cabe a Deleuze o mérito de ter fundado e desenvolvido verdadeiramente com rigor e consistência uma semiótica do cinema: “Dir-se-ia que ela só se tornou pasoliniana com Gilles Deleuze”.<sup>120</sup>

É, sobretudo à luz referencial da análise filosófica dos mecanismos do movimento e do pensamento de Henri Bergson, *Matéria e Memória* (1896), que Deleuze, com auxílio da semiótica peirciana na fundamentação do exame classificatório, retomará vinte anos depois de Metz e Eco a analogia lingüística à linguagem cinematográfica que Pasolini propunha. De início, Deleuze elabora algumas considerações sobre o risco da tese de Pasolini ser mal compreendida, e a respeito dos julgamentos de Eco para com suas teses, em especial a de “ingenuidade semiológica”. Deleuze resumiu esse “diálogo de surdos” entre Eco e Pasolini numa frase, que se não chega a ser de

---

<sup>118</sup> JOUBERT-LAURENCIN, 2005, p. 69. Tradução do autor. Original: “c’est l’article “le scénario comme structure tendant à être une autre structure” qui donne la clé de ce qui, dans les intuitions pasoliniennes, convient à la philosophie deleuzienne: son côté véritablement ‘empiriste’.”

<sup>119</sup> Segundo Fernão Ramos, as obras do filósofo francês sobre cinema marcam a superação definitiva da baliza semiológica estruturalista que, a partir dos anos 80, ocupando um espaço cada vez mais estreito na teoria do cinema. Cf. RAMOS, 2005, p. 17.

<sup>120</sup> PARENTE, 2000, p. 22.

inspiração bergsoniana, é simplesmente memorável: “é destino da astúcia parecer ingênua demais a ingênuos sábios demais”<sup>121</sup>, um caso de desentendimento mútuo.

Analisando o pensamento pasoliniano, Deleuze observa que o cineasta italiano se recusa a falar como Metz de uma certa “impressão de realidade”, e afirma que essa dada pelo cinema: seria simplesmente a própria realidade. Salientando que foi exatamente pela abordagem dessas condições prévias que os críticos de Pasolini não compreenderam, Deleuze acrescenta: “são condições de direito, que constituem o cinema, embora o cinema não exista de fato fora deste ou daquele filme.”<sup>122</sup>

Diferente de Metz e Eco, Deleuze parece melhor compreender e até de certo modo assimilar a teoria de Pasolini. Um dos pontos que Deleuze dá a entender que compreende é a respeito da dupla articulação, tão criticada por Metz, entre objetos (fonema) e os planos (monema). Essa dupla articulação para Deleuze não se constitui na simples relação entre o plano e seus objetos, mas na relação criativa entre toda ordem de planos e toda ordem de objetos dos quais eles são compostos<sup>123</sup>, pois para ele, o cinema sempre “fala” através de seus objetos. O filósofo francês mostra ainda que, apesar de Pasolini objetivar demonstrar em que condições os objetos reais deveriam ser considerados como constitutivos da imagem e esta como constitutiva da realidade, observa:

O objeto pode ser apenas um referente na imagem, e a imagem, uma imagem analógica que por sua vez remete a códigos. Mas nada impedirá que o filme de fato ultrapasse rumo, ao direto, ao cinema como “Ur-Código” que, independentemente de qualquer sistema da linguagem, faz dos objetos reais, os fonemas da imagem, e da imagem, o monema da realidade.<sup>124</sup>

Na tentativa de compreender e até de se aproximar da teoria de Pasolini, Deleuze especula:

Será que não quer dizer que a imagem-movimento (o plano) comporta uma primeira articulação em relação a uma segunda articulação em relação aos objetos entre os quais ele se estabelece, que se tornam ao mesmo tempo partes integrantes da imagem (cinemenas)?<sup>125</sup> Então, seria inútil opor a Pasolini que o objeto é apenas um referente, e a imagem, uma

---

<sup>121</sup> DELEUZE, 1990, p. 41.

<sup>122</sup> DELEUZE, 1990, p. 41.

<sup>123</sup> DELEUZE, 1985, p. 22.

<sup>124</sup> DELEUZE, 1990, p. 41.

<sup>125</sup> Para diferenciar do cinema, Deleuze prefere traduzir o termo “cinema” que Pasolini utiliza por analogia com morfemas para “cinemena”, observando que em italiano nem mesmo um sinal o diferencia de cinema.

porção de significado: os objetos da realidade tornaram-se, ao mesmo tempo que a imagem-movimento, uma realidade que “fala através de seus objetos”.<sup>126</sup>

Como assinalado por André Parente, a descrição da dupla articulação cinematográfica pasoliniana só se torna um contra-senso se compreendida em termos morfológicos, tal como é concebida por Metz, e não imagéticos.<sup>127</sup> Para Deleuze, a dupla articulação pasoliniana seria antes, o duplo processo imagético que afeta o cinema, fazendo dele de fato uma língua da realidade. A partir de Bergson, Deleuze propõe uma interpretação materialista da filosofia que desembocaria no cinema, concebendo em sua obra o cinema como um simulacro, como uma simulação que desafia qualquer distinção entre o real e as meras representações dele realizadas. Passa por isso mesmo, a desafiar qualquer teoria da imagem como uma forma de ilusão, pois conforme ele sustenta, a realidade espacial e a imagem ou pensamento que dela se possui são uma única coisa. Para Deleuze, a imagem cinematográfica, a imagem-movimento é a própria Coisa (Bergson), a modulação do objeto. A imagem-movimento é a operação real, uma vez que constitui a identidade da imagem e do objeto.<sup>128</sup> Como Bergson, Deleuze acredita que a imagem mais do que uma representação é menos que uma coisa, elas existem independentemente de serem percebidas.

Como dito anteriormente, Deleuze elaborou seu pensamento como uma espécie de montagem paralela entre duas disciplinas: a teoria do cinema e a filosofia. Ambas articulam uma concepção particular do tempo e da realidade, porém o cinema o faz não por meio da abstração discursiva, mas da luz e do movimento. O que interessa a Deleuze não são as imagens de algo, que constituiriam uma *diegesis*, mas as imagens captadas no fluxo do tempo, o cinema como acontecimento e não como representação. Assim como Pasolini, mais do que representar o real, o cinema para Deleuze reelabora o real.

Contudo, Deleuze chega à conclusão que as imagens cinematográficas não decorrem necessariamente, como queria a Semiologia, dos códigos ou regras lingüísticas, e/ou de aproximações sugeridas na terminologia elaborada por Pasolini, essas não lhe pareciam necessárias, “pois se o quadro tem um análogo, é mais do lado de um sistema informativo do que lingüístico”.<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup> DELEUZE, 1990, p. 41.

<sup>127</sup> PARENTE, 2000, p. 24.

<sup>128</sup> PARENTE, 2000, p. 24.

<sup>129</sup> DELEUZE, 1985, p. 22.

Não há razão alguma de procurar no cinema traços que só pertençam à língua, como a dupla articulação. Em compensação no cinema, encontrar-se-ão traços de linguagem, que se aplicam necessariamente aos enunciados.<sup>130</sup>

Diferente de Metz e sua Filmolingüística, para Deleuze, utilizando-se da teoria dos signos de Peirce, o cinema não é linguagem, e em desacordo com Pasolini, também não é língua, mas uma verdadeira semiótica *à la Peirce*, em que a língua só existe em reação a uma matéria não lingüística que ela transforma. Na verdade, Deleuze recusa qualquer inspiração lingüística para o cinema. Aos olhos do filósofo francês, Pasolini, em sua “ciência descritiva da realidade”, pretende “querer ir mais longe que os semiólogos”,<sup>131</sup> primeiro por abordar o cinema como língua dotada de uma dupla articulação e, segundo, por “querer retornar ao velho tema de uma língua universal”. Assim, conclui Deleuze:

O cinema não é língua universal ou primitiva, nem mesmo linguagem. [...] Compreende-se, então, a ambigüidade que percorre a semiologia, de inspiração lingüística, tende a fechar sobre si o “significante” e a dos signos que constituem sua matéria.<sup>132</sup>

Como afirma Castro, talvez na tentativa de inaugurar uma nova ciência, além da lingüística e da semiótica, é o próprio Deleuze que passa como Metz a jogar por terra a própria semiótica<sup>133</sup>: “chama-se semiótica ao contrário, a disciplina que só considera a linguagem em relação a esta matéria específica, imagens e sons.”<sup>134</sup>

#### 4.4. PASOLINI REVISITADO: OUTRAS LEITURAS

Mesmo tendo elaborado ferozes críticas às propostas de Pasolini, esses mesmos críticos reconhecem que nas teses pasolinianas “há pontos dignos de discussão”, e que o teórico italiano soube como poucos aplicá-las a seu modo (ainda que implícitas) na estrutura de seus filmes, demonstrando uma “capacidade de produzir considerações filosóficas extremamente

---

<sup>130</sup> DELEUZE, 1990, p. 38.

<sup>131</sup> DELEUZE, 1990, p. 41.

<sup>132</sup> DELEUZE, 1990, p. 312.

<sup>133</sup> CASTRO, 1994, p. 105-106.

<sup>134</sup> DELEUZE, 1990, p. 312.



problemáticas.”<sup>135</sup> Segundo Giuseppe Calabrese, os ensaios de semiologia, especialmente da linguagem cinematográfica de Pasolini, “devem ser estudados como textos originais das quais emerge a tentativa de elaborar conceitualmente o que se pode definir como uma potente intuição poética do cinema.”<sup>136</sup>

De fato, o fascínio dos conceitos pasolinianos se concentra na possibilidade de inaugurar mediante o que ele chamou de “Semiologia Geral da Realidade” uma filosofia do pensar e interpretar a realidade enquanto linguagem – o cinema teorizado a partir de sua base semiológica, a língua escrita da realidade, além daquela já estabelecida do cinema, de atingir um “Ur-código”, o fundamento de todos os sistemas comunicativos, ou, como certa vez afirmou o próprio Pasolini, de alcançar a “língua de Deus”. Não é à toa que Eco, numa notável definição da Semiologia da Realidade pasoliniana, a chamou de “Metafísica Pansemiótica”.

As teorias de Pasolini incomodavam exatamente porque não partiam de outras teorias, mas “da experiência existencial, direta, concreta, dramática, corpórea”<sup>137</sup> com a realidade do mundo. Os postulados formulados por Pasolini são de impressionante atualidade, o que justifica o interesse por sua obra de parte de pensadores como Gilles Deleuze, Asor Rosa, Jacques Aumont, Michel Foucault, Nestor-Berlongher, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Guy Scarpeta.

Diferentemente do que fizeram Eco, Barthes, Garroni e Metz, que criticaram a “ingenuidade semiótica” de Pasolini, por supostamente confundir artefato cultural e realidade natural, analistas recentes têm afirmado que, longe de ser ingênuo, ele se encontrava bastante à frente dos contemporâneos<sup>138</sup>, na dianteira do pós-estruturalismo. Metz, Barthes e Eco não entenderam a questão básica proposta por Pasolini – a relação entre cinema e mundo como *tradução*: a realidade é o “discurso das coisas” que a língua do cinema traduz como sua expressão mais fiel em “discurso de imagens”.

Para Robert Stam e Teresa De Lauretis, Pasolini não foi ingênuo, nem sua semiologia, apesar de considerada “selvagem” por ser esparsa e inacabada merece tal título. Muito ao contrário, sua teoria foi profética, antecipando a “produção de realidade social” pelo cinema. Para Jacques Aumont, a teoria semiológica de Pasolini, de fato intuitiva e inacabada, ao contrário do

---

<sup>135</sup> DELEUZE, 1990, p. 40-41.

<sup>136</sup> CALABRESE, 1994, p. 78.

<sup>137</sup> Cf. LAHUD, “Uma leitura corsária dos signos de uma triste realidade”. In: PASOLINI, 1990, p. 11.

<sup>138</sup> STAM, 2000, p. 133.

que disse Eco, “parte sim da distinção entre os signos intencionais e não intencionais.”<sup>139</sup> Para Giuliana Bruno e Maurizio Viano, Pasolini, em sua “transgressão semiológica”, teria percebido tanto a realidade quanto sua representação como discursivas e contraditórias.

Recentemente, estudiosos pasolinianos têm relacionado os conceitos de Pasolini aos preceitos do Manifesto do Dogma 95. Esses estudiosos têm verificado que tal manifesto estético concebido pelos cineastas dinamarqueses Lars von Trier e Thomas Vinterberg na primavera de 1995 é composto de algumas normas que remetem diretamente às impositões que Pasolini utilizou ao propor sua teoria cinematográfica. Ao comparar os dois “manifestos”, descobrir-se-á quantas semelhanças eles possuem, em especial as três primeiras regras do manifesto dinamarquês. De fato em seu *Empirismo Eretico*, Pasolini resume, sistematicamente a sua idéia sobre o cinema pontuando questões semelhantes às regras do Dogma.

No Brasil, apesar de poucos estudos sobre a Semiótica Fílmica de Pasolini, ou mesmo sobre outros aspectos de sua produção, alguns autores vêm trabalhando em defesa do pensamento pasoliniano. De acordo com Ismail Xavier, o pensamento de Pasolini “antecipou tendências teóricas que se tornaram hoje hegemônicas no campo da crítica cultural e até mesmo da filosofia do cinema.”<sup>140</sup> Para André Parente, deve-se aclamar Pasolini como um grande precursor, “pois sua semiótica, por mais sumária e fragmentária que seja prefigurou capítulos da semiótica deleuziana do cinema.”<sup>141</sup> Já para Luiz Nazario, nos “Estudos Pasolinianos”, mural recentemente inaugurado na Internet, a semiologia da realidade de Pasolini não é importante por prefigurar a semiótica de Deleuze nem por antecipar tendências teóricas e conceitos da crítica contemporânea, mas por ser um instrumento original, valioso em si mesmo, para uma nova “leitura” do mundo.

Um dos primeiros trabalhos que procurou dar conta de modo sumário mais ricamente aprofundado de todas as facetas (filosofia, poesia, teatro, cinema, política) e em especial da “Semiologia Geral da Realidade” de Pasolini foi *A Vida Clara: Linguagens e Realidade segundo Pasolini*, de Michel Lahud. Para ele, a análise semiológica de Pasolini, “semiólogo da atualidade” que acabava desvelando a própria realidade como “cinema in natura”, não implicava como entendia Eco em “ingênuo” naturalização de “fatos de cultura”, mas uma culturalização radical e absoluta da própria natureza. Contra Eco, argumenta Lahud:

---

<sup>139</sup> AUMONT, 2004, p. 68.

<sup>140</sup> XAVIER, 1993, p. 101.

<sup>141</sup> PARENTE, 2000, p. 26.

[...] conceber o real como um *cinema "in natura"*, significava justamente supor que não existe uma realidade natural e muda que só com a intervenção cultural ou artística posterior poderia se transformar em discurso; que nada escapa da esfera do simbólico, porque tudo no real já é “naturalmente” percebido como signo de si mesmo; que a própria realidade, em suma, se auto-representa mediante uma autêntica linguagem, ou melhor: *que ela mesma é toda e sempre linguagem*.<sup>142</sup>

Ainda na década de 1990, logo após a publicação do livro de Lahud, alguns críticos e estudiosos de cinema com o intuito de tirar a importância da obra e pensamento pasoliniano elaboraram violentas críticas contra o trabalho de Lahud. Contudo, outros críticos como Francisco Foot Hardman entraram nesse embate. Logo após a crítica da “estudiosa de cinema” Lúcia Nagib que em resenha de jornal sobre o livro de Lahud elaborou comentários grosseiros à obra de Pasolini e verificou um suposto descompasso entre os capítulos que compunham a obra, Foot Hardman, em defesa de Lahud, afirmou que: “pela obra militante de Pasolini – e pela “pena de Lahud” – trata-se de combater, sem concessões, toda a parafernália de modelos formalistas e estruturalistas que dominaram por tanto tempo a lingüística e a semiologia, a filosofia da linguagem, as teorias literárias e estéticas.”<sup>143</sup> Foot Hardman afirma que “falar de uma “ontologia do presente” ou de uma “semiologia do referente” em relação à realidade humana nada tem de banal”, como apontou Nagib, mas remeteria a uma linhagem filosófica das mais respeitáveis, e hoje, em plena “crise dos paradigmas” e do pensamento cinematográfico, uma teoria incomodamente atual.<sup>144</sup> Para Lahud, o traço de fato mais marcante da “filosofia do cinema” de Pasolini é a reviravolta desse nominalismo, não o “nomina sunt res”, mas “res sunt nomina”, ou seja, considerar a realidade como linguagem, cujas palavras são as coisas, ou o cinema composto de “fatos lingüísticos puros”, fatos semiológicos que representam a realidade, independentemente de unidades lingüísticas.

---

<sup>142</sup> LAHUD, 1993, p. 42-43.

<sup>143</sup> Cf. HARDMAN, Francisco F. “Foot Hardman responde à crítica de Nagib sobre “A Vida Clara””. Folha de São Paulo, *Caderno Mais*, São Paulo, 07 de março de 1993.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

## CAPÍTULO 5

### O PLANO-SEQÜÊNCIA, A MONTAGEM E A MORTE

No mesmo período em que Pasolini elaborava sua *Semiologia da Realidade*, o teórico francês Albert Laffay pensava a questão da imagem cinematográfica, definindo o cinema como a “arte do presente, na medida desta aderência da câmera ao transcorrer em sua abertura para a casualidade e o indeterminado, próprios à forma do acontecer na franja da consecução temporal.”<sup>145</sup> No entanto, como apontado por Fernão Ramos, a definição do cinema como arte do presente elaborada por Laffay contém uma dicotomia que faz com que a idéia muitas vezes a ele atribuída, do cinema como “eterno presente” possa ser vista como simplista. É no ensaio “Cinema e Realidade, alguns aspectos estruturais da imagem-câmera e sua particular intensidade”, que Fernão Ramos evidencia certa semelhança das idéias do teórico francês e as de Pasolini; contudo, segundo Ramos, o italiano discernirá de modo mais definido a relação entre imagem em movimento e cinema, evitando “algumas das confusões em que Laffay vê-se enredado ao tematizar as potencialidades da imagem câmera em face da gravidade narrativa.”<sup>146</sup>

Do mesmo modo que os primeiros teóricos do cinema haviam abordado questões a cerca das afinidades entre cinema e realidade, da relação orgânica entre cinema e vida, Pasolini e Laffay utilizarão as mesmas analogias. Porém, diferente de todos os outros conceitos da realidade no cinema, para Pasolini, esse meio como “reprodutor do presente” é do ponto de vista técnico, e enquanto noção primordial e arquetípica, um plano-sequência contínuo e infinito. No texto

---

<sup>145</sup> Cf. LAFFAY, Albert. *Logique du cinéma. Création et Spectacle*. Paris: Mason et Cie, 1964. Citado por RAMOS, 1996, p. 148.

<sup>146</sup> RAMOS, 1996, p. 149.

“Observações sobre o plano-seqüência”, apresentado originalmente durante a Terceira Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro (27 de maio a 04 de junho de 1967) e reunido junto aos outros ensaios de *Empirismo Eretico*, o cineasta italiano fala do cinema como um plano-seqüência virtual, uma entidade substancialmente abstrata, correlacionando, em outro viés, a idéia de uma percepção cinematográfica enquanto visão autônoma, representante de um ponto de vista subjetivo, em “um grau zero de aderência da imagem-câmera ao transcorrer, à duração”.

### **5.1. PLANO-SEQÜÊNCIA: A REALIDADE NO TEMPO PRESENTE**

Em suas “Observações sobre o plano-seqüência”, Pasolini toma como objeto de análise o chamado “filme Zapruder,” filme em que é registrado amadoramente o “histórico e marcante” assassinato do presidente norte-americano John F. Kennedy, a fim de se discutir o próprio “estatuto” dentro de uma “língua escrita da ação”. Registrado até onde sabemos, por acaso, ou como sugere alguns “acidentalmente” por Abraham Zapruder, um cinegrafista amador, com uma câmara de 16mm, no dia 22/11/1963 na cidade de Dallas, Texas, o assassinato do presidente estadunidense ou simplesmente “filme-Zapruder”, é um filme em plano único, uma seqüência sem cortes de montagem que se inicia com a entrada da comitiva presidencial a Dealy Plaza e acaba quando nada de mais significante há para filmar, até que o surpreendente e inesperado surja. Para Pasolini, o filme-flagrante, que se tornou o principal documento na investigação do dramático homicídio de Kennedy, constitui-se mais do que uma espécie ideal do “cinema direto”, mas do verdadeiro cinema da realidade, graças especialmente ao plano único, sem cortes, sem intervenção da montagem, e principalmente sem interferências do autor/espectador. A respeito do filme, Pasolini declarou:

[...] é o mais característico plano-seqüência possível. O espectador-operador, de facto não realizou quaisquer escolhas de ângulos visuais: filmou simplesmente do lugar onde se encontrava, focando no plano o que seu olhar - mais do que a objetiva - via. O plano-seqüência típico é, por conseguinte, uma “subjetiva”. No filme possível sobre a morte de Kennedy faltam todos os outros ângulos visuais: o do próprio Kennedy, o de Jacqueline, o do assassino que disparava, o dos cúmplices, o dos outros presentes melhor colocados, o dos policiais da escolta, etc, etc [...] A realidade vista e ouvida no seu acontecer é sempre no tempo presente. O tempo do plano-seqüência, entendido como elemento esquemático e primordial do cinema - ou seja: como plano subjetivo infinito - é sempre o presente. O

cinema, por consequência “reproduz o presente”. A filmagem em direto da televisão é uma reprodução paradigmática de alguma coisa que está para acontecer.<sup>147</sup>

Como lembra Eduardo Geadá, “partindo do princípio inquestionável que a realidade vista e ouvida no seu acontecer é sempre no tempo presente, o tempo do plano-sequência que a registra também ocorre no presente”.<sup>148</sup> A partir da análise do “filme-Zapruder”, Pasolini inaugura seu discurso afirmando que “o plano-sequência reproduz o presente na medida em que o seu tempo de duração filmica coincide com a realidade/ação nele registrado”: o disparo, o corpo que cai, a mulher que desesperada grita, as pessoas que observam, etc., signos não-simbólicos do tempo presente que constituem a linguagem da ação, que é, portanto,

[...] a linguagem dos signos não-simbólicos do tempo presente, e, no presente, todavia, não há sentido, é subjetivamente de um modo por isso incompleto, incerto e misterioso. *Kennedy, morrendo, expressou-se através da sua acção extrema*: a de se debater e de morrer, no assento de um automóvel presidencial pintado de negro, entre os braços débeis de uma pequeno-burguesa americana.<sup>149</sup>

Um cinegrafista como Zapruder, situado/identificado como espectador de qualquer ação humana, seja essa real ou fictícia, capta como ser vivente que é, o que seus olhos e ouvidos vêem e ouvem. O cineasta se reporta ao plano-sequência do filme, pois esse enquanto unidade mínima estrutural teria a imanente competência de remeter sempre ao tempo presente, de reproduzi-lo subjetivamente, a uma situação comparável a do olho humano durante a vida: “uma imagem de longa duração iniciada ao nascer, e cujo corte só se operaria com a própria morte do indivíduo”. É na vida, em que é possível ver acontecer as coisas, como através de uma câmara, recorrendo a panorâmicas, *travellings*, *flashbacks* (a memória) e saltos adiante (a imaginação) como se na estrutura de um plano-sequência infinito. É o que afirma posteriormente:

O cinema ou a melhor técnica audiovisual é substancialmente um plano-sequência infinito, como exatamente o é a realidade perante os nossos olhos e ouvidos, durante todo o tempo em que nos encontramos em condições de ver e ouvir - um plano-sequência subjetivo que acaba com o fim da nossa vida: e esse plano-sequência, em seguida, não é mais do que a reprodução (como já repeti várias vezes) da linguagem da realidade: por outras palavras é a reprodução do presente.<sup>150</sup>

---

<sup>147</sup> PASOLINI, 1982, p. 193.

<sup>148</sup> GEADA, 1985, p. 44

<sup>149</sup> PASOLINI, 1982, p. 194.

<sup>150</sup> PASOLINI, 1982, p. 195.

Para se obter uma compreensão total do que realmente possa ter ocorrido seria necessário dispor de muitos outros ângulos visuais contemporâneos do acontecimento, como numa investigação policial, que para se apurar um crime precisa dos depoimentos de testemunhas, vítimas e suspeitos. Somente graças às tomadas subjetivas/depoimentos visuais, pode-se conceber, ver e ouvir a realidade.

Contudo, segundo Pasolini, no cinema se tivéssemos não só um pequeno filme, mas todos os planos-seqüências de todos os pontos de vista do homicídio (de Kennedy) e se fizéssemos uma montagem desses, obteríamos uma multiplicação de “presentes”, como se uma ação em vez de desenrolar uma única vez diante dos olhos do espectador se desenrolasse várias vezes. Essa “multiplicação de presentes” por sua vez abole, na realidade o presente, esvazia-o, postulando cada um dos presentes a relatividade do outro, a sua incompletude, o seu imprevisto, a sua imprecisão, a sua ambigüidade<sup>151</sup>:

A subjetiva é, portanto, o limite realista máximo de qualquer técnica audiovisual. Não é concebível ‘ver e ouvir’ a realidade no seu acontecer sucessivo senão de um único ângulo de cada vez: e esse ângulo é sempre o de um sujeito que vê e ouve.<sup>152</sup>

Desse modo, o registro cinematográfico [como registrado no tipo mais comum de plano possível, a exemplo do “filme Zapruder”] cujo material está habitado pelo presente, fixa, delimita a realidade, tornando o presente em passado, apesar de sua natureza não poder representá-lo. O plano-seqüência ao reproduzir um único ângulo visual busca captar as ações reais em sua fluidez natural, fluidez essa que Pasolini, apesar de seu “amor sem pudores pela realidade”, rejeita para melhor consagrá-la através da montagem e dos diferentes planos, registrando assim as mais diversas coisas do mundo. Daí o verdadeiro motivo da recusa de Pasolini ao plano-seqüência em sua obra.

Fernão Ramos observa que esse conceito de cinema tal como elaborado por Pasolini adquire uma consciência particular” e acrescenta-se aqui muito original exatamente por ser “oposto à noção de morte, que é identificada pelo teórico ao filme propriamente dito.”<sup>153</sup> O fato é que Pasolini explora a diferença entre cinema e filme através do conceito morte, montagem da vida. A partir dessas contraposições análogas entre cinema/filme e vida/morte é possível afirmar que o filme metaforicamente se configuraria como uma espécie de cápsula da vida congelada

---

<sup>151</sup> PASOLINI, 1982, p. 194.

<sup>152</sup> PASOLINI, 1982, p. 193.

<sup>153</sup> RAMOS, 1996, p. 149.

pelos atos da edição, que ao mesmo tempo em que “mata” cada um dos planos seqüências dá sentido ao todo.

De fato, é por meio dessas várias mortes, ou melhor, desses vários cortes do plano-seqüência, que após ser concluído, o filme ganha sentido, ou melhor “nasce”. Segundo Pasolini, não é pela “multiplicação de presentes” de uma mesma cena que se compreende em abrangências o que de fato se sucedeu, ao contrário, torna-se imprescindível uma coordenação entre os planos, de modo a “tornar o presente passado”, procedendo à seleção dos momentos significativos de cada hipotético plano-seqüência (dos espectadores reais do acontecimento), não apenas o ponto de vista de Zapruder e sua câmara por exemplo. Enquanto estes sintagmas vivos e multiplicados não forem postos em relação entre eles, tanto a linguagem da última ação de Kennedy (baleado no automóvel conversível) como a linguagem da ação de seus assassinos “são linguagens truncadas e incompletas, praticamente incompreensíveis.”<sup>154</sup> Que deverá então acontecer para que elas se tornem completas e compreensíveis? Nesse momento é importante observar que para Pasolini, o tempo, enquanto continuidade é uma ilusão. Apesar de o tempo do cinema ser sempre o presente, o passado e o futuro estão sempre contaminados por esse *continuum*, que dá forma aos objetos, aos rostos, aos gestos, às paisagens. Pelo fato de permitir uma coexistência ente os vários tempos, o cinema produz uma temporalidade não linear, o que acaba obrigando a repropor a própria história.

Assim, o filme já montado a partir de vários planos torna-se passado: “um passado que, por razões inerentes ao meio cinematográfico e não por escolha estética, tem sempre o modo do presente (e é por isso um presente histórico)”. É somente na montagem que se efetua o registro temporal do corpo do cinema, regulando-se em síntese a duração das imagens, num verdadeiro mecanismo de estilização. Esse conceito está em verdade intrinsecamente relacionado à resistência pasoliniana aos planos-seqüências e ao cinema direto. É o cineasta que afirma:

Nos meus filmes, o plano-seqüência praticamente não existe: ou então ele é tão breve que não dura mais do que uma simples ação. Ele não abraça jamais uma série de ações. [...] conceber o cinema como um plano-seqüência infinito e contínuo nada tem de naturalista. Bem ao contrário! Em compensação, o plano-seqüência, aplicado concretamente, nos filmes, é um processo naturalista (em si: mas ele não o é se é corrigido pela oposição de outros processos). Eis porque evito o plano-seqüência, porque ele é naturalista, e, portanto... natural.[...] É por isso que, no meu cinema, o plano-seqüência é totalmente substituído pela montagem. A continuidade e a infinitude linear deste plano-seqüência ideal que é o cinema, como língua escrita da ação, se faz continuidade e infinitude linear “sintética”, graças à intervenção da montagem.<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> PASOLINI, 1982, p. 195.

<sup>155</sup> PASOLINI, 1983, p. 140.



Como assinala Hervé Joubert-Laurencin, Pasolini “simplesmente banuiu” o plano-seqüência de seu cinema. De fato em seus filmes é possível verificar um uso parsimônico de planos-seqüências e uma conjunção de planos gerais como planos médios, e a prevalência, sobretudo de grandes planos frontais, em especial nas obras do ciclo nacional-populista, mantendo sempre uma particular predileção pelo primeiro plano. Importante ressaltar que Pasolini possui ainda belos ensaios escritos, em que analisa o cinema de vanguarda americano, e a tendência de diretores experimentais como Andy Wahrol e Paul Morrissey de trabalhar com longuíssimos planos fixos, em filmes como *Flesh*, *Sleep* e *Eat*, ou *Mechanics of love*, de Maas e Moore, em que os personagens passam horas em plano fixo fazendo atividades rotineiras, como um homem que dorme, ou comendo cogumelo. Para Pasolini esse tipo de cinema, na verdade, nega a vida. Essa concepção de Pasolini opõe-se, portanto ao *underground* americano, identificando esse cinema como um cinema de poesia, contudo uma poesia morta. O *new cinema* como o intitula Pasolini, ao destruir o tempo convencional do filme, sua qualidade sacra da reelaboração ética da realidade, profana também a sacralidade dos “signos vivos”, abjura o mito da presença, a língua da realidade (e do cinema). Essa vanguarda é assim uma prática de “poetas mortos”, porque não só mata a vida, mas também a morte, a experiência sagrada do existir, a possibilidade de uma virgindade, mas também de qualquer moralidade, toda responsabilidade de expressão.

Interessante, então se questionar o por quê de Pasolini declarar ter todo esse ódio pelo natural e rejeitar tudo o que se aproxime de um certo naturalismo cinematográfico. Michel Lahud também se pergunta: “Não seria contraditório pensar que o próprio cineasta tenha declarado tantas vezes o seu sacral e desesperado amor pela realidade e sua aproximação do cinema “se deva ao fato deste ser a reprodução da linguagem natural da realidade?”<sup>156</sup> Não seria o plano-seqüência o recurso que melhor se enquadraria nos pressupostos da realização de um projeto de “cinema direto” por apresentar a realidade tal qual? O mais natural seria uma relação mais profunda com esse naturalismo, porém, não é isso que acontece. A relação fetichista de Pasolini com as coisas do mundo o impedia de vê-las como naturais, por isso passa a consagrá-las e agrupá-las, não unindo-as em sua fluidez exata, preferindo por isolá-las, ao filmar ele estaria a aprisionar a realidade e o instante.

## **5.2. MORTE: MONTAGEM E SENTIDO DA VIDA**

---

<sup>156</sup> LAHUD, 1996, p. 253.

Talvez o principal objetivo do escrito de Pasolini seja justificar a exigência e a necessidade da montagem no cinema, uma vez que segundo o teórico é, pela montagem que se desvela o verdadeiro plano-seqüência total do infinito, graças a ela é possível estabelecer a relação da imagem com o todo. Assim como a noção do cinema como infinito plano-seqüência absolutamente não-naturalístico, o uso concreto do plano-seqüência no filme tem um efeito naturalístico. Torna-se assim necessário “desmantelar” tal naturalismo para reequilibrar a natureza do cinema e do filme. A continuidade aparece recuperada graças ao nível “sintético”, graças à montagem. Sobre o papel da montagem em seus filmes, Pasolini declarou:

[...] ainda a montagem permanece uma operação fílmica arriscada... Acreditei e não por pouco tempo que a “ação profílmica”, aquela que se desenvolve diante da câmera, tinha mais importância. Demasiadamente tarde pus-me a dosar o tempo, ou antes, a “duração” das imagens. É neste nível que as imagens tomam seu valor. Um segundo a mais ou a menos muda o valor de um plano, de uma imagem completamente. É na montagem que se faz a estilização. Eu diria que é nela que a convencionalidade e a liberdade do cinema coexistem.<sup>157</sup>

Desde os primórdios do cinema, a montagem como fundamento da narrativa cinematográfica foi amplamente estudada e teorizada a partir das contribuições dos construtivistas soviéticos, cineastas e teóricos influenciados pelo formalismo e por Sergei Eisenstein em particular. Segundo Antonio Costa, embora a montagem, observada nesse sentido, tenha sido radicalmente posta em discussão depois das contribuições de Bazin, seu papel no cinema narrativo constitui um dos temas centrais da nascente semiótica do cinema dos anos de 1960.”<sup>158</sup>

Foi nos estudos de Pasolini em especial, apoiado na concepção clássica dessa operação, que a montagem ganhou um novo sentido, por sinal privilegiado, além daquele de produção de continuidade e unidade através de uma série de cortes. Para ele, cada imagem do filme é um corte, uma execução, um ponto de vista do presente sobre o todo do cinema ou da vida, cuja linearidade entendida por Pasolini como a “ordem na qual as coisas se “representam” naturalmente”<sup>159</sup> não destrói a continuidade, ela a reduz a um certo número de segmentos. Para Pasolini a diferença essencial entre cinema e filme está, no fato de que o “cinema tem a linearidade de um plano-seqüência infinito e contínuo”. Diferente do filme, cuja linearidade é sintética, o cinema seria do tamanho de uma vida, por ser essa em si, aberta, informe e intraduzível: um plano-seqüência

---

<sup>157</sup> PASOLINI, 1983, p. 133.

<sup>158</sup> COSTA, 1989, p. 220.

<sup>159</sup> PASOLINI, 1983, p. 133.

multi-subjetivo total, e analítico. Em oposição de analogias, contra o cinema eleva-se então o filme, que “mata” através da montagem.

O fato é que há na proposta de Pasolini, a curiosa e inusitada relação entre o plano-sequência como sendo a vida e o corte como a morte. Contudo, ele próprio no final de seu texto deixa em sua metáfora cinematográfica fortuitamente elaborada uma questão em aberto a ser nesse estudo explorada mais profundamente sobre as possíveis relações que se estabelecem entre edição e morte e, de modo apropriado, passa-se aqui a considerar de que maneira a morte como a operação de montagem de um filme ao escolher seus momentos filmados mais importantes, os ordena em sequência, tornando esses como os atos da vida, momentos não-modificáveis e expressivos. Em que medida a morte - que faz do presente, algo infinito, instável, incerto e lingüisticamente indescritível e do passado algo claro, estável e facilmente decifrável - realizaria uma espécie de fulgurante montagem da vida? A operação da montagem se assemelharia não a qualquer morte, mas sempre a uma morte violenta, como a operação do corte (das tomadas), dos fragmentos filmados, ao mesmo tempo que é ato de conclusão também é ato de nascimento, ou se preferir seu específico cinematográfico. Um ponto mesmo não esclarecido pelo cineasta em sua teoria.

Para Pasolini é através dessa operação de preparação, seleção e combinação que regula as passagens entre tantos fragmentos visíveis, que se permite permutar os sintagmas (seqüências do cinema), que tem a função sintética - de reduzir a certo número de segmentos (seqüências), rompendo assim com a continuidade do real. O trabalho da montagem, ou seja, da escolha, execução e coordenação de/entre os vários planos de um narrador resgataria assim a subjetividade característica de cada plano-sequência, ao mesmo tempo que tornaria o seu resultado final objetivo - o filme, que se tornaria ao mesmo tempo morte e sentido, “o corte que dá significância à abertura inconclusa”, que guarda para si no irrepetível momento do “disparo”, o fluxo do tempo. O material filmado não montado, bem como a vida insignificante e ideal, é um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade.<sup>160</sup> A montagem entre todos os fatores que constituem o filme tecerá ela mesma uma rede de relações em uma estrutura autônoma e eficaz. A operação que se constitui através do inexorável “golpe obturador do corte”, pressupõe, portanto a fragmentação, articulação e síntese dos vários planos-sequências hipotéticos que possibilitariam a passagem/tradução do cinema ao filme, quer dizer, “torna o cinema uma linguagem expressiva, capaz, portanto de ser legível.”<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> PASOLINI, 1982, p.196.

<sup>161</sup> SAVERNINI, 2005, p. 39.

A língua escrita da realidade revelaria assim a natureza ilusória da continuidade natural. Para entender a “ficção” criada por essa continuidade, é preciso morrer. Para que o cinema reproduza o sentido de continuidade, a ilusão de tempo criada pelo naturalismo, é necessário abandonar o naturalismo, que se troque o plano seqüência pela montagem. Quando se passa do cinema ao filme, a continuidade do presente é interrompida, cria-se mundos concluídos (e sempre repetíveis) que corresponderiam à vida concluída de cada homem. O filme dá significado à vida como a morte que cumpre uma montagem instantânea de tudo quanto o homem fez durante toda a sua vida. A morte realiza uma montagem fulminante de nossa vida: ou seja, escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos (e doravante já não modificáveis por outros possíveis momentos contrários ou incoerentes) [...] só graças à morte, a nossa vida serve para nos expressarmos.<sup>162</sup>

Como lembra Jacques Aumont, essa citação “magnífica e célebre” evocaria o conceito do filósofo alemão Martin Heidegger da morte “como horizonte necessário da vida”.<sup>163</sup> O filósofo da existência considerava a morte como pertencente à estrutura fundamental do homem. Para Heidegger, com a morte o homem conquista a totalidade de sua vida. Contudo, Pasolini inverte a relação. Se para o filósofo alemão a morte cumpre um papel durante nossa vida, para Pasolini trata-se de uma perspectiva póstuma.

Pasolini aproxima em sua comparação fundamental o corte da morte. A edição cria toda a diferença entre filme e cinema, pois “o tempo que resulta da montagem não traduz o da vida quando se vive, mas o da vida depois da morte: como tal é real, não uma ilusão e, pode perfeitamente ser o da história de um filme”<sup>164</sup>, como o filme da morte de Kennedy, que encerrando a vida de um homem, desvenda sua mensagem, pelo que um homem deve necessariamente morrer para que sua vida possa ganhar sentido. Assim como a morte “monta” a vida, decifra-se no seu valor de *exemplum* moral, o filme transgride o tempo natural e contínuo da realidade e o reelabora significativamente. Corresponde dizer que o sentido do filme não existe sem sua montagem, do mesmo modo que o sentido da vida não existe sem a morte, que assim como a montagem tem o poder de condensar a vida, selecionando as seqüências e episódios que passam a ser significativos:

---

<sup>162</sup> PASOLINI, 1982, p. 196.

<sup>163</sup> AUMONT, 2004, p. 125.

<sup>164</sup> PASOLINI, 1982, p. 201.

É assim absolutamente necessário morrer, porque enquanto estamos vivos, falta-nos sentido, e a linguagem da nossa vida [...] é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade [...] A montagem trabalha deste modo sobre os materiais do filme (que é constituído de fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais, de um grande número, como vimos, de planos-sequência e de planos subjetivos infinitos) tal como a morte opera sobre a vida.<sup>165</sup>

Antes de Pasolini, em 1949, o crítico francês André Bazin, no artigo “Morte todas as tardes”, sobre o filme *A Corrida de Touros*, de Pierre Braunberger, relacionou a realidade que o cinema reproduz e organiza com a realidade do mundo, correlacionando a idéia de morte como seu “momento de excelência”. Nesse texto, Bazin contrapõe a “obscenidade” da morte de um toureiro (imagem-traumática) à banalidade da reprodução técnica da imagem:

Não posso repetir um só instante da minha vida, porém qualquer um desses instantes pode o cinema repetir indefinidamente, posso vê-lo. Ora, se é verdade que para a consciência nenhum instante é idêntico a outro, não há senão um para o qual converge esta diferença fundamental: o instante da morte. A morte é para ser o momento único por excelência. É em relação a ele que se define retroativamente o tempo qualitativo da vida. Ela demarca a fronteira entre a duração consciente e o tempo objetivo das coisas. A morte não é senão um instante depois do outro, mas o último. Sem dúvida, nenhum instante vivido é idêntico aos outros, mas os instantes podem se assemelhar como às folhas de uma árvore; vai daí que a sua repetição cinematográfica é muito mais paradoxal na teoria do que na prática: admitimo-la, apesar, da sua contradição ontológica, como uma espécie de réplica objetiva da memória.<sup>166</sup>

Todo o discurso sobre a morte e o cinema presente nos escritos de Pasolini pressupõe a antologia da imagem fotográfica baziniana. Tanto para o teórico francês, como para Pasolini, ao contrário de Heidegger, a oposição entre vida e morte é uma falsa oposição: a morte é tão somente a vitória do tempo. Para ambos os teóricos, unicamente a morte permite que a vida tenha um sentido, seja definida e desviada do fluxo tempo.

Ainda para Bazin, no cinema o ato sexual como a morte são portadores de uma obscenidade, moral por um, metafísico por outro. De modo apropriado pode-se novamente relacionar os conceitos “afins” de Pasolini e o de Bazin ao do poeta e cineasta francês Jean

---

<sup>165</sup> PASOLINI, 1982, p. 196.

<sup>166</sup> Cf. BAZIN, André. “A Morte todas as tardes”. In: XAVIER, 1993, p.133. Muitos dos conceitos elaborados por André Bazin como a ontologia da imagem cinematográfica, a recusa da decupagem clássica em favor do plano-sequência, o “vestido sem costura da realidade”, a teoria do realismo estão no cerne das reflexões de Pasolini. Para uma melhor compreensão das influências e divergências entre o pensamento baziniano e o de Pasolini, conferir a primeira parte de *Pier Paolo Pasolini - Écrits sur le cinema*, de Hervé Joubert-Laurencin, 1987, e de Antonio Costa, *Immagine d'un immagine*. Torino: UTET, 1993, p. 155-158.

Cocteau, para quem o cinema é o mecanismo que “filma a morte em trabalho”, ou ainda, em progresso (Trilogia Órfica).

Em todo seu *Empirismo Eretico*, Pasolini cria um repertório impressionante de mortes “exemplares”, quase sempre “execuções” públicas e violentas, além da morte filmada de Kennedy. Como o assassinato autodeclarado e em plena rua do líder argelino Mehdi Ben Barka em frente ao Café Saint Germain, em Paris, até hoje assunto traumático para os franceses; o *seppuku* (suicídio) público e espetacular do escritor e cineasta japonês Yukio Mishima, vestido de samurai, e transmitido pela TV a 25 de novembro de 1970; as mortes dos personagens da *Divina Comédia* de Dante, como Beatriz e Manfredi (Benevento); ou ainda as mortes dos estadistas russos Vladimir Ilitch Ulianov (Lênin) e Joseph Stálin. A temática fúnebre de Pasolini acompanha a evolução teórico-narrativa do livro, que se inicia com um ensaio sobre a morte da língua (e o nascimento de uma língua italiana *standart*), passa pela morte do autor e se fecha com ensaios sobre a morte da obra. Assim, ao longo de seu *Empirismo Eretico*, Pasolini descreveu, para alguns críticos, um projeto ontológico de morte e as estratégias para colocá-lo em ação:

A morte determina a vida [...] Uma vez acabada a vida, ela adquire um sentido até chegar a esse ponto, não tem sentido; o seu sentido está suspenso, é ambíguo. Contudo, para ser sincero devo acrescentar que, para mim, a morte só é importante se não for justificada e racionalizada pela razão. Para mim, a morte é o máximo do épico e do mítico e o épico, devo dizer que só pode ser plenamente satisfeito pelo ato da morte, que me parece ser o mais mítico e o mais épico de todos os atos; tudo isto, a um nível de puro irracionalismo.<sup>167</sup>

Em “Os sintagmas vivos e os poetas mortos”, o teórico italiano retorna e acrescenta ao primeiro texto sobre a relação da morte e o cinema uma nova reflexão. Enfatizando que sua idéia de morte não é metafísica ou idealista, mas uma concepção cultural, comportamental e moral, Pasolini acrescenta que sua idéia de vida, entendida como realização, atitude desesperada, é incerta e por isso mesmo continuamente em busca de suportes, pretextos e relações em direção a uma perfeição expressiva. Nesse texto, o cineasta novamente propõe como exemplo de seu conceito a morte “exemplar”, a morte de outra grande personalidade, que vai contra todos os preceitos morais da religião e do próprio comunismo. Segundo ele, enquanto o líder comunista russo Joseph Stálin estava vivo, esse se “encontrava num continuum *indecifrável*, ambíguo e mentiroso.”<sup>168</sup> Depois de sua morte, esse “continuum concentrou-se fora do tempo”. O próprio

---

<sup>167</sup> PASOLINI, 1985, p. 65.

<sup>168</sup> PASOLINI, 1982, p. 208.

marxismo fez de sua figura um exemplo público quase absoluto depois de sua morte. Somente depois do XX Congresso em 1956 os crimes e atrocidades cometidas sob seu comando foram revelados; sua mentira, então, foi desmascarada, desencadeando uma das mais fortes crises políticas; contudo, foram os notórios “atos morais” praticados por Stálin durante sua vida que o tornaram célebre (em biografias, enciclopédias, etc.), não os atos descobertos depois de sua morte. Segundo o teórico: “o cinema na prática é como a vida [como a de Stálin], depois da morte [...] A montagem, é, portanto muito semelhante à escolha que a morte faz aos atos da vida, colocando-os fora do tempo.”<sup>169</sup> Como assinala André Parente, Pasolini, antes de formular tais analogias, teria lido o ensaio “O narrador: reflexões sobre a vida de Nicolas Leskov”, em que Walter Benjamin sugere que a narrativa supõe um acontecimento terminado comparável a uma morte cuja luz permite que a narrativa (de sua vida) possa ser lida. Para Benjamin:

Na ‘rememoração’, um homem que morre aos trinta e cinco anos aparecerá sempre, em cada momento de sua vida, como um homem que morre aos trinta e cinco anos [...]. Com efeito, o sentido da sua vida somente se revela a partir de sua morte [...]. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita na narrativa.<sup>170</sup>

Em exemplo posterior, Pasolini analisa uma situação hipotética de uma morte não necessariamente exemplar: se um homem que durante a vida foi considerado honesto e aos sessenta anos comete um crime (imediatamente esse fato passa por aqueles que vivem ao seu redor), essa ação modifica todas as outras ações de seu passado; o fato consumado por esse homem aparecerá como alguma coisa marcadamente diferente do que ele tinha sido durante os sessenta anos passados de sua vida. Ao contrário do que aconteceu a Stálin, com esse exemplo genérico Pasolini quer dizer que enquanto uma pessoa não morre, ninguém (ou nenhum biógrafo) pode garantir saber sobre sua pessoa, ou ainda estar certo de reconhecê-la realmente, ser capaz de dar sentido às ações de sua vida, que permanece até então mal decifrada (o caso de Stálin):

Cada um de nós (querendo-o ou não o querendo) enquanto vive uma ação moral cujo sentido se encontra suspenso. Disso é a morte a razão. Se fôssemos imortais seríamos imorais, porque o nosso exemplo nunca teria fim, seria assim indecifrável, eternamente suspenso e ambíguo.<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> PASOLINI, 1982, p. 208.

<sup>170</sup> BENJAMIN, 1993, p. 212.

<sup>171</sup> PASOLINI, 1982, p. 206.

Esse conceito complexo de morte aplicado à Semiologia do Cinema, sobretudo laico, de uma morte não-pronta, representa para Joubert-Laurencin, a “morte na vida” ou ainda a preservação da vida na morte; é o *estar* entre a vida e a morte que “asseguraria a tensão entre as estruturas em um movimento contínuo: o discurso escrito reelabora o oral, o filme realizado mata o roteiro escrito, a montagem mata a continuidade dos planos filmados”<sup>172</sup>, enquanto a morte, esse “nada luminoso” (“nulla lucente”) não faria outra coisa a não ser escolher para si os momentos significativos da vida, executando um outro texto, uma outra estrutura. A montagem é assim a transformação do presente em passado, através da coordenação dos múltiplos planos-seqüências dos quais são feitos o cinema e a vida.

Pode-se então concluir que Pasolini, em sua concepção de que “a realidade não fala a não ser consigo mesmo”, o cinema, o filme, a realidade (da vida), esse cinema ao natural, compartilham o princípio de condição comum da existência, a morte, com referência à possibilidade de “expressar ela mesma completamente”. Através desse conceito morte/montagem da vida, Pasolini explora a diferença entre cinema e filme, distinção essa que se converte em objeto de seu discurso. Seu conceito de morte é, portanto, um conceito operativo, dinâmico que revelaria certos aspectos da vida, e tornaria o espectador consciente da invenção do tempo, modificando assim o seu Ser no mundo. Se a morte faz uma montagem fulgurante da vida, se impõe um corte, um sentido a esse plano-seqüência ilimitado e inacabado que é a existência, essa por sua vez não destitui a pluralidade dos sentidos e interpretações.

A morte e o corte da montagem operam uma subtração do Ser (da vida, do filme) à História e à sua ação que transforma continua e inexoravelmente o sentido do mundo. É esse o limite inevitável que possibilita a compreensão desse plano-seqüência. É possível encontrar no destino de Pasolini um mórbido paradoxo em relação à sua tese, uma vez que as misteriosas circunstâncias do trágico corte de seu “plano-seqüência” (ainda) não fornecem índices concretos para traduzir sua vida: sua morte como sua vida continuam indecifradas. A morte de Pasolini representa contraditoriamente um dos momentos mais “vivos” de seu itinerário humano e artístico.

---

<sup>172</sup> JOUBERT-LAURENCIN, 2005, p. 74. Tradução do autor. Original: “(...) (la mort dans la vie) assurant la tension entre les structures en mouvement perpétuel: le film réalisé tue le scénario écrit, le montage tue la continuité des plans tournés”.





## **PARTE II**

### **O CINEMA SEGUNDO PASOLINI**

#### **CAPÍTULO 6**

## A SACRALIDADE TÉCNICA

As imagens cinematográficas tomaram um novo significado para Pasolini no momento em que ele se encontrava numa crise estética, numa fase de transição. O primeiro cinema pasoliniano teve origem na complexa operação poética que o conduziu à busca de novo meio. Para Sandro Petraglia, a linguagem desse primeiro cinema é “uma linguagem reconstruída segundo as experiências já objetivadas nos romances antecedentes, com uma única diferença de um rarefazer-se progressivo da expressividade, que desbota e perde importância em favor de uma preeminência das imagens.”<sup>173</sup>

Entre os componentes de sua poética cinematográfica, Pasolini menciona a contaminação e o *pastiche*, termos com que definia a mistura de estilos de suas primeiras experiências cinematográficas. Ao passar à realização cinematográfica, Pasolini deu-se conta da potencialidade expressiva múltipla da nova linguagem, passando a aplicar um estilo novo e original. Meio expressivo por excelência, o cinema deu-lhe a oportunidade de abandonar o hiper-realismo topográfico da prosa para alcançar uma descrição mais “natural” da realidade, concebida semiologicamente como a linguagem mais pura que existe no mundo.

Na obra do cineasta italiano, as técnicas e recursos por ele usados na realização de seus filmes, o sagrado assume, contudo outros significados, além daqueles convencionados, onde sacro e sublime entram em contato direto, ou melhor, se equivalem ao simples, ao terreno, ao vulgar e ao profano; e o humano mais do que tudo é sacralizado, recursos que fazem de seus filmes verdadeiros instrumentos de um culto antinaturalista à realidade. Em sua ótica de contaminação total dos estilos, como um poeta cinematográfico, Pasolini sobrepõe em seu cinema o saber semiológico, um sistema de significações misto: uma linguagem primeira com todos os seus fonemas e monemas; e a busca de uma linguagem cinematográfica através do gesto, da ação; uma definição do mito e do rito, ou mais precisamente de um ritual mítico, já que para ele a “vida cotidiana pobre e miserável é composta de pequenos acontecimentos ao modo sublime às suas formas sacras hierofônicas”.<sup>174</sup>

Na elaboração de uma proposta fílmica e semiológica que se tornou uma das mais representativas e provocadoras mostras da relação expressiva que se pode alcançar entre poesia e

---

<sup>173</sup> PETRAGLIA, 1974, p. 32. Tradução do autor. Original: “un linguaggio ricostruito secondo le esperienze già oggettivate nei romanzi, con l’única differenza di un rarefarsi progressivo dell’espressività, che scolora e perde di peso in favor di una preminenza dell’immagine”.

<sup>174</sup> SANTOS, Andréa. “Pier Paolo Pasolini: A Interseção entre Cinema e Música”. Disponível em: <<http://www.revistaetcetera.com.br/98/pasolini/index.html>>. Acesso em: 17/06/2007.

cinema, pode-se afirmar que foram as singulares condições artísticas que desenvolvidas no campo propriamente literário (poeta, romancista, crítico, ensaísta, autor teatral) que possibilitaram a Pasolini pôr em prática em sua filmografia os aspectos teóricos que definiu sua contribuição hereticamente realista para a Semiótica Fílmica. Contudo, ele próprio explica:

Na verdade, a minha tradução em termos gramaticais dessa minha idéia do cinema - que resulta daquilo que eu sou - não se combina e não se confunde com a minha tradução da mesma idéia em termos expressivos e poéticos (ou seja, concretamente, nos meus filmes). A analogia diz respeito a áreas mais profundas.<sup>175</sup>

Enquanto marxista fascinado por um ideal de pureza ou sacralidade representada pelo campesinato pré-industrial e pré-histórico, Pasolini compartilha com Luis Buñuel o desdém para com a moderna sociedade burguesa. Em seu primeiro cinema interessava-lhe os descendentes desse campesinato, o subproletariado urbano que habitava as *borgate* do subúrbio romano, arrebalde que conhecia desde quando chegou a Roma. Era com essa classe social que Pasolini acreditava na possibilidade de uma autêntica revolução marxista aos modelos de Gramsci. Como em sua narrativa literária, os protagonistas desse novo universo é novamente o subproletariado romano.

Emergido no panorama da esquerda cultural italiana do pós-guerra, Pasolini aborda em seus primeiros filmes um “retorno ao sagrado”. Inspirado nas lições gramscinianas e nas composições pictóricas dos mestres do Renascimento, o cineasta faz do sagrado algo revolucionário para sua época, principalmente por localizá-lo em lugares tão díspares da sociedade, ora no seio do mundo industrial burguês dos grandes centros urbanos, ora nas mais distante sociedades periféricas e arcaicas do Terceiro Mundo. Teve grande contribuição nesse processo a leitura de *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental* (1946), obra-prima do filólogo e crítico alemão Erich Auerbach (1892-1957), que segundo Maria Betânia Amoroso leva a crer ter sido uma das mais importantes leituras da época para Pasolini<sup>176</sup>, e que indicaria uma nova pista para se compreender o valor da realidade, a função do sagrado e até mesmo do cristianismo que se refere à toda a obra pasoliniana. Pasolini observava que a pintura antiga fornecia-lhe uma quantidade enorme de princípios, motivos tipológicos, formais, que ele tenta reinterpretá-los.

---

<sup>175</sup> PASOLINI, 1982, p. 187.

<sup>176</sup> AMOROSO, 1997, p. 75.

Desde a realização de seu primeiro filme, para falar de seu modo particular e original de conceber o mundo, utilizou a expressão “sacralidade técnica”, cujo uso da “contaminação” de estilos, em particular da união do sagrado e do profano caracterizaria o seu cinema. O contato com as obras de Mircea Eliade e Auerbach pode ter sugerido ao cineasta italiano, ao lado de outras leituras, um nível de realidade mais densamente representativo por nele incluir o mistério do divino, do irracional, ou da morte; especialmente nos filmes *Accattone*, *Mamma Roma*, *A Ricota* e *O Evangelho segundo São Mateus*.

A maioria dos críticos tende a dividir a obra cinematográfica pasoliniana em três grandes blocos. No primeiro inserem os filmes mais realistas, que abrange desde *Accattone* ao *O Evangelho segundo São Mateus*, os chamados filmes da fase nacional-populista. A segunda fase desse conjunto incluiria os filmes realizados depois do manifesto “Cinema de Poesia”, período referido por Luiz Nazario como “o fim do povo e das ilusões gramscianas”, e que vai de *Édipo Rei* a *Pocilga*, filmes de um cinema ideológico. Na última fase do cineasta, se encaixariam os filmes realizados fora da Itália, com povos distantes, de *Medéia* a *As Mil e Uma Noites*, sempre deixando à parte *Salò, ou os 120 dias de Sodoma*. Deixaremos de lado essas categorias, pois ao analisar cenas de filmes como *Accattone*, por exemplo, verificamos elementos presentes no “cinema de poesia” ainda não teorizado. Compreender-se-á melhor as propostas de Pasolini analisando os procedimentos da “tessitura” de cada um de seus filmes, sua gramática visual.

## 6. 1. ACCATTONE (1961)

*Accattone* ou *Desajuste Social* (1961), como é conhecido no Brasil, foi na época de seu lançamento considerado pela maioria dos críticos “uma tentativa de reavivar a tradição neo-realista do cinema italiano”<sup>177</sup> de Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, e Luchino Visconti; já que no final dos anos 1950 esse tipo de cinema encontrava-se em plena crise, o que conferiu uma apressada classificação da obra de Pasolini quanto ao gênero.<sup>178</sup> No filme o cineasta como um retratista do cotidiano da periferia romana, parte de elementos de descrição neo-realista como a linguagem espontânea e cotidiana, o uso de atores não profissionais, abundância de externas, os

---

<sup>177</sup> LAHUD, 1993, p. 64.

<sup>178</sup> O Neo-Realismo encontrava-se em crise, em primeiro lugar pelo distanciamento das lutas de Resistência no qual se fundamentava, mas, sobretudo pela intromissão do cinema de Hollywood na produção italiana, que se tornava uma indústria. De fato era notória uma comparação entre esse primeiro filme de Pasolini e a estética neo-realista, especialmente porque o cineasta usou as mesmas locações de *Roma, cidade aberta* (*Roma, Città aperta*, 1951), de Roberto Rossellini, primeiro clássico do gênero. Contudo, Pasolini verificava que era impossível falar de um Neo-Realismo maduro na Itália daquele período. Para ele, esse havia sido um movimento daqueles que viveram a queda do fascismo e, portanto sua geração o havia superado, perdendo completamente seu sentido revolucionário e criador de formas.

lugares reais da ação (como as favelas Torpignattara e Pigneto), a presença de terrenos baldios, lares miseráveis, bares insalubres e personagens do mundo periférico romano encarnado em figuras como prostitutas falsárias e submissas, vagabundos profissionais, ladrões medíocres e cafetões exploradores para assim intensificar esse universo; em constante contraste com os belíssimos enquadramentos da cidade de Roma.

Na tentativa de retratar com fidelidade o universo brutal do subproletariado romano, o cineasta utiliza os habitantes dessas periferias como atores e o dialeto por eles falado, segundo a crítica entendido com dificuldade no resto da Itália. O tema do filme pode ser resumido como a trágica tentativa de um jovem delinquente, Vittorio Cataldi, alcunhado Accattone (Franco Citti), de compreender o mundo sem esperanças em que vive, e com quem quase sempre entra em choque ao tentar mudá-lo. Como expoente do subúrbio romano, Accattone (que em italiano designa vagabundo, malandro) é um marginal que depois de abandonar sua mulher passa a ser sustentado por Madalena, uma prostituta que logo após denunciar anonimamente e abandonar Ciccio, seu cafetão anterior, passa a ser protegida/explorada por ele. Como vingança, os amigos napolitanos de Ciccio surram a meretriz, sendo essa levada à prisão.

Na miséria, os dias de Accattone transcorrem entre vagabundagens, jogos de azar e discussões com amigos pelos bares da cidade. Sua história de proxeneta parece dar sinais de mudança quando esse conhece a ingênua Stella e por ela se apaixona. De início, ele planeja fazer da inocente e virginal moça que trabalha incessantemente lavando garrafas usadas, uma prostituta. Quando ela finalmente consente tal sacrifício, ele sente remorso ao vê-la chorar diante do primeiro cliente, decide então que irá mudar de vida, resolve supri-la trabalhando num ferro velho, contudo, não satisfeito, ele passa da infame condição de protetor ao retorno do perigoso vício da ociosidade pelos bares da cidade. Incapaz de ajustar-se à vida “normal”, juntamente com dois outros vagabundos prefere o mundo do latrocínio e a pequeno-delinquência a encarar o emprego, duro demais para ele, argumentando que “são os animais que trabalham”. Tão logo eles roubam uma carga de carne, a polícia surge para os deter em flagrante. Accattone consegue escapar numa motocicleta em alta velocidade, deixando seus amigos nas mãos da lei. Contudo, como Ricetto e Tommaso, personagens dos romances romanos, Accattone está fadado ao fracasso e a um destino ainda mais trágico. Sem nada mostrar, o cineasta evoca freadas, batida de carros e gritos. A câmara segue os policiais que logo chegam ao local para ver o que havia sucedido. No chão da rua ao longo do meio-fio, Accattone está agonizante. A motocicleta que tinha roubado havia se chocado contra um caminhão. O cineasta coloca a câmara no chão, como se Accattone olhasse os rostos de quem o observa: o pranto de Cartagine, o ladrão mais novo e

inexperiente e o de Balila, que de cabeça baixa e algemado faz o sinal da cruz ao contrário sobre o corpo de Accattone, enquanto esse moribundo murmura baixinho: “Ma io sono bene” (Mas, agora eu estou bem), antes de morrer, deixando sua mensagem, portanto “suspensa na imprecisão, em plena ambigüidade”.<sup>179</sup>

De fato, essa descrição condensada do enredo remete os clássicos de mestres do Neo-Realismo, enquanto tendência populista. Pasolini parecia retornar em pleno *boom* econômico da Itália, aquela inclinação de denúncia institucional burguesa. Investigar esse tema seria possível somente através do cinema porque este meio com sua “cruza” poderia exprimir diretamente toda a desilusão do crescimento do país. Contudo, ao contrário desses clássicos que se esforçavam para evitar qualquer esteticismo no tratamento dessa matéria, no filme proposto, Pasolini utiliza uma técnica expressiva que transmitia a mesma realidade neo-realista só que numa dimensão épica, mítica e religiosa, não pela “esfera do social e do psicologismo”, e sim do “universo da moral e da metafísica”, apresentando elementos que se tornarão ainda mais evidentes nas obras seguintes: a necessidade de elaborar uma idéia própria do fazer cinematográfico.

Se por um lado o Neo-Realismo focava e refletia o “povo” - pequenos trabalhadores braçais, donas de casa, desempregados, ladrões, prostitutas e camponeses - como parte de um universo social único que compartia fundamentalmente alguns valores universais “humanos”, *Accattone* situa seu espectador frente a esse mesmo mundo, revelando, contudo uma natureza humana histórica, social e particular, tornando-se um paradigma daquele considerado o movimento mais prolífico e importante do cinema italiano. Sobre essas críticas, Pasolini rebatia:

Não me parece que no meu filme estão presentes aqueles momentos documentais e líricos que são no fundo a parte mais importante dos filmes neo-realistas. Nesse sentido afirmarei que não sou neo-realista no significado canônico da palavra, justamente porque segui uma construção, mais que entregar-me a uma inspiração, a uma construção, a um lirismo imediatos, a uma crônica documentária bem como deveria ser típico do neo-realismo.<sup>180</sup>

Por isso, muito mais do que um tardo produto neo-realista, nesta primeira obra de Pasolini, como acontecerá nos filmes posteriores, estética e política estão indissociáveis. Por ultrapassar a esfera da denúncia social, *Accattone* representa mesmo com sua atmosfera sufocantemente realista, o avanço e superação do Movimento Neo-Realista. Outro fator diferenciador é o fato de

---

<sup>179</sup> PASOLINI, 1983, p. 150.

<sup>180</sup> Depoimento de Pasolini, citado por PETRAGLIA, 1974, p. 6. Tradução do autor. Original: “No mi pare che nel mio film ci siano quei momenti documentaristici e lirici che sono in fondo la parte più importante dei film neorealistici. In questo senso direi che non sono neorealistico nel significato canonico della parola, appunto perché ho seguito una costruzione, più che abbandonarmi ad una ispirazione, ad un lirismo immediati, ad una cronaca documentaria, così come dovrebbe essere tipico del neorealismo.”

que no texto fílmico em questão sentir-se a presença de pelo menos duas vozes, ou ainda, de acordo os termos backtinianos, a “fusão diferenciada” de um contexto autoral (de Pasolini) e de uma (várias) voz(es) alheia(s), o subproletariado romano pré-industrial. É graças ao recurso de organização de seus diálogos que ao respeitar o dialeto romanesco, verdadeiramente falado pelos atores não-profissionais do filme, que o discurso indireto resulta fundamental para a apresentação de um personagem épico. Pasolini instaura esse discurso não para caracterização de um personagem em particular, mas de uma classe, ou melhor, de um locutor típico que representa a toda uma categoria de locutores, por isso utiliza a câmara aproximada ao máximo possível dos atores. O espectador deve, portanto acompanhá-la como se estivesse na “pele” do personagem. Contudo, essa inspiração popular não bastava para fazer de Pasolini um cineasta neo-realista.

*Accattone* é substancialmente uma transposição cinematográfica dos trabalhos literários precedentes, em que estão presentes os mesmos lugares, os mesmos protagonistas, o mesmo modo de contar. Da passagem da escrita literária à escrita audiovisual, o roteiro do filme foi baseado em um de seus polêmicos romances, *Uma Vida Violenta* (1959). A narrativa fílmica que poderia dessa forma ser considerado uma revisão de sua obra literária, é na verdade bem diferente, apesar de o próprio cineasta ter afirmado que do romance teria alterado somente a condição marginal do protagonista, em vez de um desocupado homossexual, um cafetão e ladrão mesquinho, mas como o protagonista de seu livro, envolto num mundo de dimensão épico-mítica.

Contudo, a obra foi considerada pela censura e alguns críticos contrária à moral, subversiva, carregada de linguagem chula e realismo excessivamente pornográfico para a época, por isso foi proibido para menores de dezoito anos nos cinemas italianos, tendo rendido ao cineasta um processo por obscenidade e ultraje aos bons costumes. Além disso, o escândalo maior foi o fato de Pasolini num país como a Itália, associar o mundo da pequena delinquência, do subproletariado e da “evidência crua dos corpos e das ruas” ao universo clerical dos “santos” ao enfocar os personagens marginais como figuras de arte sacra, o deflagrador da polêmica. Com o seu cinema, inicia-se a fase mais difícil das perseguições e dos tormentos judiciais.

Para a descrição e instauração desse mundo pré-industrial, com seus problemas típicos, o cineasta utiliza recursos lírico-expressivos que procuram remeter à vida nas margens de um mundo murado e enclausurado, como é o mundo dos santos, sem saída. Seus personagens se movem entre as periferias di Giardini, Penestrino, via Portuense, e a Ponte Testaccio, como se reconstruíssem a geografia romana descrita nas obras do romancista.

É à luz da fulguração de vários pintores renascentistas, em especial Masaccio e Masolino que Pasolini tenta em sua obra sacralizar o cotidiano do subproletariado romano. É por meio de



lentas panorâmicas, pela escolha de objetivas deformantes, fotografia luminosa e enfoque dos personagens enquanto figuras de arte sacra que Pasolini elabora seu primeiro longa-metragem. E o resultado parecia-lhe ser “e em parte o era, aquele da sacralidade técnica que depois investi nas paisagens profundas e nos personagens. Não há nada mais tecnicamente sacro que uma lenta panorâmica.”<sup>181</sup>

No momento de estabelecer a relação entre cinema e pintura na obra filmográfica de Pasolini, em particular em *Accattone*, é importante ressaltar que a pintura apesar de não ser a representação da realidade, mas a percepção dessa por aquele que a reproduz era para o cineasta a arte mais próxima do cinema, mais que o teatro, justamente por seu conjunto de meios dispostos e mesmo por sua vocação. Na verdade cinema e artes plásticas são desde cedo para Pasolini duas descobertas simultâneas. Na faculdade de Letras de Bolonha, Roberto Longhi, o célebre historiador de arte fascinava o jovem estudante, que desejava ser orientado pelo mestre. De início, Pasolini começou a elaborar uma tese sobre a pintura italiana, mas com a fuga para Casarsa perdeu tudo o que havia escrito, e por isso escreveu uma tese sobre a poesia de Pascoli. É o termo “fulguração figurativa” o neologismo preferido de Pasolini, termo italiano, tomado emprestado de Longhi e usado para falar de suas predileções e referências pictóricas e nomear o método do qual diz ser herdeiro. Foi então a poderosa influência das aulas de História da Arte ministradas por Longhi, o fato decisivo para os rumos de cineasta de Pasolini. Como era apaixonado pela pintura, em especial pelo *Quattrocento*, Pasolini explica o seu retorno à pintura como cineasta, compondo verdadeiros “quadros vivos” de inspiração em composições pictóricas.

Para mim, todas estas características se devem ao fato de o meu gosto cinematográfico, não ser de origem cinematográfica, mas figurativa. Aquilo que tenho na cabeça como visão, como campo visível, são os afrescos de Masaccio, de Giotto - que são os pintores que mais amo, juntamente com alguns maneiristas (por exemplo, Pontormo). E não consigo conceber imagens, paisagens, composições de figuras, fora desta minha paixão pictórica inicial, do século XIV.<sup>182</sup>

Segundo Antonino Repetto, em *Accattone*, as *borgatte* romanas são vistas pelo olhar do pintor Masaccio, como se este estivesse na função de câmara ou operador de fotografia, lhe

---

<sup>181</sup> Depoimento de PASOLINI, citado por FERRERO, 1978, p. 31. Tradução do autor. Original: “e in parte, lo era quello della sacralità tecnica che poi investiva nel profondo paesaggi e personaggi. Non c'è niente di più tecnicamente sacro che una lenta panoramica.”

<sup>182</sup> PASOLINI, 1985, p. 57.

interessa “luz, sombra, branco e preto, claros e escuros, campos de enquadramentos, etc”.<sup>183</sup> O fato é que Pasolini constrói em seu primeiro trabalho cinematográfico enquadramentos como se fossem cenas pintadas, com referências precisas à grande tradição figurativa italiana. Portanto, a sobriedade da paisagem, a fotografia nítida e contrastante, a predileção pela frontalidade freqüente e absoluta da representação, a simplicidade dos volumes e de movimentos de câmara, o apelo ao uso mínimo de planos-sequências, a rusticidade e irregularidade da iluminação, e a simplicidade lenta e quase austera das panorâmicas sobre rostos e figuras (em primeiros planos estáticos) são os recursos que manifestam um interesse do pintor-cineasta em expor o subproletariado no cerne de sua obra e como um pintor renascentista: o homem como centro de sua perspectiva. É o corpo retratado na tela o território para qual convergem as ações e afetos da própria diegese fílmica.



Fig. 1 Naninna e seus filhos



Fig. 2. A Madona de Guirlandajo

Na figura 1, por exemplo, Accattone está próximo a Nannina, uma mulher carregada de filhos, cujo marido está na prisão, e juntamente com Madalena compartilham um casebre. Nessa cena, a jovem mulher está posicionada de frente para a câmara com uma criança entre os braços e quatro maiores ao redor de sua saia. Essa postura triste e ao mesmo tempo frontal remete na verdade às clássicas madonas tão representadas durante o Maneirismo (fig.2), o período da arte italiana preferido de Pasolini. Contudo as discrepâncias existentes entre os dois universos são muito gritantes, como uma tentativa de redivinização do subproletariado.

Na mais célebre cena do filme, numa explosão de rancor e raiva diante do frustrado retorno à família, Accattone, depois de deparar-se com a dura realidade, sonhar com seu funeral e atirar-se no sujo Tibre, luta com o pai e o irmão da mulher na rua. Para ilustrar o “espetáculo”,

<sup>183</sup> Cf. REPPETO, Antonio. *Invito al cinema di Pasolini*. Milão: Mursia, 1988, Citado por PEREIRA, Miguel. “Um olhar sobre o cinema de Pasolini”. Disponível em: <[http://publique.rdc.pucrio.br/revistaalceu/media/alceu\\_n9\\_pereira.pdf](http://publique.rdc.pucrio.br/revistaalceu/media/alceu_n9_pereira.pdf)>. O autor não informa a página da citação.

Pasolini sobrepõe como fundo musical o final da elevadíssima cantata religiosa “Mathaüs Passion”, de Johan Sebastian Bach, cruzando harmonicamente o “alto” com o “baixo” quando a voz de um solista se alterna com a massa coral. Essa relação sacro-profana segundo Maria Betânia Amoroso, sugeriria para a conseguinte morte de Accattone “uma proximidade com o martírio de Cristo”.<sup>184</sup> É através da composição do drama sacro cristão, que Pasolini inventa o recurso da sacralização pela trilha sonora, onde sacraliza o profano e profana o sagrado. Pela música a brutalidade e violência do mundo trivial da realidade sórdida são sacralizadas, enobrecidas, tornadas épicas, cheias de mistério e significados, elaborando assim sua contaminação, um fortíssimo contraste entre o mundo degradado e selvagem do personagem e a sacralidade da música sublime de Bach, originalmente dedicada ao Cristo.

A respeito do papel da música como terceiro elemento de *Accattone*, Pasolini pretende representar a degradação e a condição humana humilde de um personagem que vive na lama e na poeira da *borgata* romana, como se quisesse demonstrar que por dentro dessa degradação existe alguma coisa sagrada e religiosa. A vida de *Accattone* é assim, uma degradação sagrada, e a música de Bach servia-lhe para comunicar isso, não exatamente como um acompanhamento, ou ilustração, mas, sobretudo como contraponto agudo. Para Pasolini o trivial não tem necessidade de ser espiritualizado, uma vez que este já é sublime por sua própria natureza, não vê necessidade de tornar nobre aquilo que já o é.

Como é possível verificar, a escolha de Bach como fundo musical para a luta entre Accattone e seu cunhado não é de modo algum aleatória; como o próprio cineasta afirmava, “a música de Bach era a música em si, a música em absoluto”.<sup>185</sup> Para o filme, escolhe três motivos bachianos: o primeiro é o “motivo do amor”, presente nas cenas de Accattone com Stella; o outro é o “motivo da morte”, na cena em que os napolitanos atacam Madalena ou da briga entre Accattone e seu cunhado, sendo esse o dominante; o último, o “motivo do mal misterioso”, empregado na cena em que Accattone rouba e empenha a correntinha de batizado de seu filho e quando a prostituta Amore está na prisão.

*Accattone* configura-se como queria Pasolini, a história da salvação de uma alma, um filme fundamentalmente religioso e católico. Elaborado para ser uma espécie de figura negativa do Cristo, que como este, morre entre ladrões em plena rua ao som da cantata de Bach, Accattone torna-se um *povero Cristo*, cuja função é ser o porta-voz das aberrações de um mundo de graves

---

<sup>184</sup> AMOROSO, 2002, p. 33.

<sup>185</sup> Citado por JOUBERT-LAURENCIN, 1987, p. 44-45. “pour moi, la musique de Bach est la musique en soi, la musique dans l’absolu”.

insuficiências morais e grande injustiça social. Como resultado, a morte se impõe como única possibilidade de redenção. Ela promove o bairrista glutão, dominado pela pobreza e motivado pela sobrevivência. O marginal se debate e cai, e pela sua coragem e covardia é “levado ao paraíso”, ou ao risco de não existir na história. Na fuga-suicídio, Pasolini procura “salvar” Accattone, dando-lhe uma oportunidade de reconquistar “uma justa dignidade humana e sagrada, que até aquele momento a vida e os homens tinham-lhe negado.”<sup>185</sup>

## 6. 2. *MAMMA ROMA* (1962)

No segundo “texto” cinematográfico de Pasolini, Anna Magnani interpreta a obcecada protagonista que dá título à obra, uma prostituta que resume em si as características da Itália periférica pós-guerra, imersa na degradação e na pobreza, porém forte e alegre. Depois de conseguir livrar-se do cafetão que a explorava durante anos, Mamma Roma consegue um novo trabalho, segundo ela mais digno (larga a prostituição e passa a vender frutas em um mercado)(fig.3). Na esperança de poder proporcionar uma educação decente ao filho adolescente de 17 anos, Ettore (Ettore Garofallo), até então criado por outros parentes no interior (Guidonia) para que não soubesse de sua profissão, e educá-lo dentro do modelo “correto” segundo a tradição da classe dominante. Ela não poupará esforços, mesmo que para atingir seu objetivo tenha que voltar a atuar no submundo romano.

Depois de muitos sacrifícios, ela parece preparada para oferecer ao filho uma vida de decoro e decência. Com algumas economias poupadas, compra uma casa no bairro popular de Cecafumo, no condomínio INA-Case, nos arredores da Cinecittà, longe da região que a prostituta costumava andarilhar. A aquisição dessa nova casa representa o momento de seu resgate social e moral, o início ilusório de uma nova vida. Os dois entram pelo passadiço da casa antiga (fig.4), atravessam o pátio e vão em direção à entrada. No pátio do condomínio alguns garotos estão brincando. Mamma Roma, em sua ideologia equivocada e confusa assimilada através dos meios de difusão como a televisão, rádio, etc, alerta ao filho: “Você deve ser superior a eles, sempre, não se encante por eles, porque são filhos de operários, pessoas de bem... mas não melhores que você!”. Contudo, nem tudo sairá como ela planeja. Quando ela fala ao filho sobre a nova casa, os amigos que deveria frequentar, o modo de comportar-se na nova vida que enfim eles juntos começariam a levar, ela tenta na verdade “elevar-se ainda que de maneira desordenada e tosca, ao

---

<sup>185</sup> SANTOS, Andréa. “Pier Paolo Pasolini: A Intersecção entre Cinema e Música”. Disponível em: <<http://www.revistaetetera.com.br/98/pasolini/index.html>>. Acesso em 26/10/2005.

nível daquilo, que segundo ela é a verdadeira vida, ou seja, a vida do chamado mundo de bem [...] a idéia do bem estar burguês”.<sup>186</sup>



Fig.3. Mamma Roma em seu posto na feira



Fig.4. Cena de gravação da chegada à nova casa

Tão logo ela inicia uma nova jornada junto ao filho, o passado teima em retornar; personificado na figura de Carmine, seu ex-cafetão, que necessitado bate à sua porta, obrigando-a a retornar às suas atividades noturnas pelas calçadas e ruas de Roma, ao mesmo tempo que deve continuar sua atividade na feira durante o dia. O filme segue as duas vidas em paralelo: a da mãe perdida e confusa entre suas aspirações, seus valores pequeno-burgueses e sua reprovação à marginalização subproletária; e a do filho recém-chegado à cidade, que leigo no amor passa o dia pelas ruas do bairro com um grupo de amigos que a mãe espera sejam filhos de “boa família”. Através desses novos companheiros, Ettore conhece Bruna, uma mãe solteira, com quem tem sua primeira relação sexual.

Enquanto a mãe vive a ilusão pequeno-burguesa de decência, tentando portar-se ao nível das pessoas de “bem”, sacrificando-se para oferecer ao filho uma vida melhor, ele desiludido e envergonhado em sua psicologia esquiva de adolescente ao saber pelos amigos da dupla vida da mãe larga o emprego que ela conseguira para ele e mergulha no submundo da cidade; torna-se marginal, sofrendo as conseqüências de um modelo de sociedade destruidor. Com esses dois personagens perfeitamente inseridos na trama, o mote está lançado: Será que a realidade social

---

<sup>186</sup> PASOLINI, 1985, p. 59.

permitirá que essa protagonista consiga impelir o filho para fora desse universo em que ambos estão destinados?

Sobre as possibilidades de êxito, o cineasta deixa claro que essas são poucas, porque da contaminação da ideologia pequeno-burguesa e de sua experiência de mulher de “vida fácil” não poderia nascer outra coisa senão a ruína de suas esperanças, o fracassado intento de recomeçar uma vida “como Deus manda”. O primeiro momento desse malogro está expresso em especial na visita de Mamma Roma ao padre. Depois que Ettore passa a roubar objetos de casa para comprar presentes para Bruna, a mãe vai falar com o sacerdote. O padre “neocapitalista”, como definido por Pasolini, intriga Mamma Roma, questionando-lhe o que ela poderia esperar de um filho cuja mãe tem uma vida dupla. Essa pergunta leva a protagonista a questionar o senso de responsabilidade dentro de si. Não conseguindo o tipo de ajuda que almejava, ela então parte a agir por conta própria.

Pasolini emprega uma surpreendente quantidade de alusões pictórico-religiosas nesse que é considerado por alguns críticos como seu primeiro filme importante, já que estaria a lançar as bases de seu “cinema de poesia”, ilustrando a definição do que seria sua “sacralidade técnica”. No início, uma seqüência remete ao imaginário cristão: a grotesca e estridente recepção do banquete de casamento de Carmine (fig.6) numa pequena vila rural. Seqüência essa construída segundo Pasolini tendo por inspiração a perspectiva da rotatividade de *A Última Ceia* (1495-1497) de Leonardo da Vinci e outros pintores do século XIV, principalmente Romanino e Ghirlandajo.



Fig. 5. Santa Ceia de Guirlandajo



Fig. 6. Banquete de núpcias de Carmine

Segundo o cineasta, a obra de Ghirlandajo (fig. 5) foi tomada para diálogo, pois apresentava os paralelos mais interessantes com o que pretendia filmar, já que o pintor coloca Judas em frente da mesa, isolado do resto do grupo que se junta a Cristo. No filme esse é o lugar

onde Pasolini organiza uma manada de porcos, e onde Mamma Roma posteriormente fica em frente a noiva, posicionando-se como Judas em relação a Cristo, que tem o rosto do apóstolo apoiado em seu ombro. Mamma Roma, desse modo, figuraria nessa cena como aquela que em seu amor materno cego e egoísta trairá o seu próprio filho, que involuntariamente causará a sua desgraça, por tirá-lo do campo e levá-lo para o ambiente estranho e hostil da periferia romana. De fato, a mãe será a deflagradora do veloz mecanismo burguês da integração social que levará ambos à perda gradual da própria identidade em nome da homologante máscara da respeitabilidade. Conseqüentemente surge a idéia cristã de pecado, expiação, sacrifício, culpa, sofrimento e morte, temas recorrente de todo o filme.

Despeitada e ao mesmo tempo aliviada com o casamento de seu ex-protetor com Clementina, uma “moça de família”, mais decente que ela, Mamma Roma em sua alegria sem história e quase dolorosa provoca o noivo, convocando-lhe para um desafio de *stornelli*.<sup>187</sup> Ela, crente de estar livre do proxeneta, canta para ele uma canção cuja letra sarcástica o provoca e ofende. Logo depois ele e a desafortunada noiva respondem à provocação da prostituta com outra canção, cujos comentários irônicos aludem à “má profissão” que Mamma Roma pretende esquecer. Nessa seqüência, Carmine maneja alguns lírios brancos, usados na arte para simbolizar pureza e virgindade, flor especialmente relacionada à Virgem Maria. Nessa passagem em particular e durante todo o filme, Pasolini propõe uma espécie de redivinização/redenção de Mamma Roma, sugerindo à personagem de Anna Magnanni uma representação paralela contemporânea da Virgem, resultando na desconfortável relação simbólica entre a Madona e a prostituta.

Pasolini consegue perspicazmente contrabalançar o universo da mãe/prostituta com aparatos técnico-estéticos de sua sacralização, como a repetição freqüente de um concerto da música clássica italiana. É a música de Antonio Vivaldi em sua estrutura clara, de melodias harmônicas que Pasolini coloca como fundo de cenas mais melodramáticas, como quando Mamma Roma ataca Carmine, que acabara de invadir sua casa. O *concerto em ré menor* acompanha os encontros de Ettore e Bruna, o *concerto em dó maior* surge acompanhando a presença de Carmine, destacando o destino de Mamma Roma e o de Ettore em seu momento final. Diferente de *Accattone* em que esse recurso foi considerado um ultraje pelos críticos que viram como inaceitável a escolha de Bach para retratar cena tão animalesca (a luta de Accattone e seu cunhado em plena rua), em *Mamma Roma*, esse artifício não rendeu críticas severas; segundo

---

<sup>187</sup> Canto popular, típico da Itália Central.

Pasolini isso se deve porque Vivaldi agradaria aos pequeno-burgueses italianos, “porque ele é italiano e, sobretudo porque nele se encontra um certo número de elementos emprestados da música popular nacional”.<sup>188</sup>

Como na personagem de Mamma Roma, pode-se verificar em Ettore vários aspectos que o identifique como sendo moldado segundo um modelo simbólico cristão, nesse caso ao do próprio Cristo. Ettore, como Cristo é filho de uma concepção imaculada (a identidade de seu pai nunca é revelada). Inspirado na morte de Marcelo Elisei, jovem cuja morte dramática na prisão Regina Coeli estampavam as manchetes dos principais jornais da Itália da época, Pasolini traça o destino do pobre Ettore.

No mesmo dia em que Bruna conta a verdade sobre a profissão da mãe, Ettore sae com um de seus amigos para roubar objetos dos doentes de um hospital, aproveitando o movimento da hora de visita. Nesse mesmo dia, ele está febril e não se sente bem. É pego em flagrante ao roubar um rádio portátil de um dos doentes. Na enfermaria da prisão, é encarcerado junto a outros presos que lêem passagens do *Inferno* de Dante, alusão ao castigo e ao pecado original, e também ao bom e ao mau ladrão crucificados junto a Cristo. Ettore repete o mesmo destino de Accattone, morre devido um pequeno furto que cometeu. Muito mal, febril e delirante, fica desesperado e descontrolado, grita e num misto de febre e epilepsia é levado para um dormitório isolado nos subterrâneos da prisão. Nesse local é amarrado a um *letto di contenzione*, um aparelho de tortura medieval que ainda era usado nas prisões italianas daquele tempo. Nessa espécie de cama, o jovem vive seu momento mais agonizante, clama pela mãe, mas ninguém o escuta, ele se vê só e morre.

Pasolini em sua mistura de sagrado e profano cria assim um Ettore em sua santidade profana e frágil, como se esse fosse um irmão mais novo e inocente de Accattone, que em sua seqüência final (fig.7) é uma explícita citação à belíssima obra *O Cristo Morto* (1485), de Andrea Mantegna (1430-1506) (fig.8).<sup>189</sup>



188  
189  
pr

rápida citaç  
re o caminl

sua



Ettore com os braços em cruz morre como Cristo, ou melhor, como um novo Cristo em sua figura de dor e sofrimento. De fato em seu agonizante estado, com os pulsos e pés atados a seu leito de morte está disposto como se estivesse sob uma cruz, numa espécie de crucificação figurativa. Num movimento insinuante de *dolly* que por três vezes percorre o corpo estendido e desfalecido do adolescente, corpo esse que assume numa analogia direta com a estrutura do *chiaroscuro* do Cristo de Mantegna uma clara função ritual. A câmara parte de uma aproximação no rosto de Ettore, realizando um movimento de elevação do leito onde ele está, como se mãos invisíveis e apiedadas o erguessem. Ettore é mostrado por inteiro, enquadrado de baixo para cima com pés em primeiro plano. O corpo acinzentado o apresenta como uma cópia fiel do Cristo sob a lápide do pintor renascentista.

Fig. 8. Cena da morte de Ettore no leito di contenzione

Nas duas seqüências finais, a alusão e alegoria ao corpo de Cristo e a dor de sua mãe se confundem com a obra de Mantegna. De fato, nessa cena final está presente a melancolia harmoniosa que escorrega em quadros do Renascimento, como se na arte de iludir, o pintor-cineasta buscasse o real. Como evidencia Serafino Murri, a fotografia dessa cena final encontra-se “mais luminosa, o uso dos campos e contracampos, como de todos os cortes da cena se fazem mais fluidos”<sup>190</sup> que nas cenas de *Accattone*, por exemplo.

Aqui as relações visuais são objetos específicos da montagem cinematográfica, mas a influência que a pintura exerce nesse universo de imagens surge na medida exata das possibilidades das lentes e da própria obra pictórica permitem que um hábil fotógrafo execute o seu trabalho, o de “pintar” a cena com luz. A seqüência do longo sofrimento e morte de Ettore não mostra somente um jovem sofrendo, através da alusão ao sofrimento e morte de Cristo, Pasolini invoca o sofrimento de todos os jovens que sofrem e morrem em qualquer tempo da história, onde o mundo não lhes dá esperança.

O filme termina com o desespero louco e sem saída de Mamma Roma, que ao saber da morte do filho corre em disparada pelas escadas da casa em direção à janela, como se quisesse suicidar-se ou tomar um suspiro profundo. Seu emblemático grito final não sae, na realidade ele é

<sup>190</sup> MURRI, 2003, p. 35. Tradução do autor. Original: “più luminosa (...), l’uso di campi e contracampi, come di tutti i tagli di scena, si fa più fluido”.

disperso frente à imagem do vazio da cidade, ecoa-se na panorâmica lúcida e iluminada do plano final, condensando no fim o sentido emblemático da tragédia. Seu sofrimento, como de uma *mater dolorosa*, em seu pesar e desespero mudo de dor se equivale ao sofrimento da afligida virgem mãe de Cristo pintada pelo pintor renascentista, como Mamma Roma, ela também pranteia o filho morto.

Do mesmo modo que em *Accattone*, em *Mamma Roma*, Pasolini reproduz a denúncia social sobre a situação do subproletariado e as jovens gerações dos subúrbios romanos, desconectados da cultura burguesa e mal integrados nas fronteiras da cidade. Mais do que no filme anterior, em *Mamma Roma*, Pasolini enfatiza a realidade desses “desarraigados” da cultura rural como consequência da emigração forçada a zonas mais desenvolvidas industrialmente. Segundo o cineasta, esses indivíduos (*Accattone*, *Ettore*, *Elisei*) que constituíram na realidade e na obra pasoliniana a figura do “desajustado”, transformaram-se em bandidos delinquentes ou miseráveis face à realidade social dominante. É significativa a presença do subproletariado na obra do cineasta italiano desse período: fruto de condições extremas da crise e da desintegração social do capitalismo. Esses indivíduos expressavam a partir dos guetos onde residiam os modelos de comportamento e valores de uma cultura “campesina”. Quase esquecidos pelo registro civil do estado ou pelo poder político, foram esses indivíduos que ocuparam, nos anos cinquenta um espaço determinante nos escritos literários e nos anos sessenta em seus filmes. Com a modernização eles foram assimilados, adotando a cultura e o modo de vida pequeno-burguês.

Se em *Accattone* Pasolini articula uma visão trágico-épica de um micro-cosmo arcaico de anti-heróis e sem deuses das *borgate* de Roma como um mundo violento de marginais, ladrões, prostitutas e cafetões, capaz de reter a verdadeira aura da tragédia clássica grega conectada ao mundo do simbólico e do sagrado, em *Mamma Roma*, o material humano torna-se completamente diferente: o modo de vestir, o seu comportar, assim como a linguagem dos personagens são bem diferenciados, todos componentes de uma ilusão social integrante.

Em ambos os filmes, o discurso sobre a morte também está presente. Contudo, sobre esse aspecto as duas obras se contrastam quase que completamente. Enquanto *Accattone* está só no mundo, fala da morte, a invoca, a desafia, é sonhada e encarada como um acontecimento material e de certo modo religioso, de uma religiosidade primitivo-cristã; *Ettore* quase não toca no assunto. Desde criança, muito doente corria risco de morte, contudo, ele nunca teve consciência alguma do que essa significasse. Quando Bruna conta que seu filho corre risco de morte, ele para consolá-la afirma que quando criança quase morreu duas vezes, uma de pneumonia e outra de peritonite e por isso não tem medo de morrer; faz da morte assim um acontecimento aceitável e insignificante.

Finalmente quando vê-se só, preso ao leito da prisão, a morte de um conceito inconsciente, se converte em tragédia existencial. Em consequência, o sofrimento físico das cenas finais que se alternam com um olhar preocupado da mãe não representam como para Accattone a liberação da vida miserável, mas um primeiro passo para a compreensão de sua existência.

Para Michel Lahud, *Mamma Roma* é “uma amostra de Pasolini das consequências trágicas da vida subproletária quando essa deixa se contaminar pela ideologia pequeno-burguesa”<sup>191</sup>, o desnudamento da falsidade da idéia de uma possível integração social das classes subalternas, alimentadas pelo ideal burguês. Ao conceber o marginalizado como revolucionário e como portador de uma mensagem de humanidade, o cineasta diferente dos mestres neorealistas pretende na verdade contrapor essa mensagem frente ao hedonismo da sociedade burguesa. Nesse ponto, como *Accattone*, *Mamma Roma* pode ser vista como alegoria religiosa, filmes em que Pasolini adiciona ao aspecto do sagrado pictural um comentário crítico da hierarquia das sociedades ocidentais e sua contradição social. Nestes dois filmes, como o poeta da cidade e leitor da realidade das margens da metrópole, Pasolini coloca em relevo as *borgate* romanas e seus habitantes cuja existência real a Itália do “milagre econômico” não desejava admitir. As duas obras possuem a “sacralidade técnica” que transforma a condição humilde e degradante de personagens da periferia da “cidade eterna” na representação de um martírio, cuja única solução consiste na morte, redentora para Accattone, trágica para Ettore.

### 6.3. A *RICOTA* (1963)

Terceiro filme de Pasolini e quarto episódio do filme *Relações Humanas (RO.GO.PA.G*<sup>192</sup>, 1963), *A Ricota* surge no exato momento em que o cineasta italiano começava a refletir sobre a sua “linguagem escrita da realidade”. Filmado no outono de 1963, a história se passa na periferia de Roma (entre a Via Ápia Nova e a Via Ápia Velha), onde um diretor esnobe realiza uma superprodução “maneirista” da “Paixão de Cristo”, em abordagem ambígua do espírito do subproletariado romano, que sintetiza a primeira fase do cinema de Pasolini.

Com este média metragem, Pasolini parodia os épicos bíblicos hollywoodianos e cria uma nova abordagem de sua “sacralidade técnica”, reelaborada a partir do único destino possível do subproletariado presente nos filmes anteriores: a morte. Contudo, *A Ricota* representa uma

---

<sup>191</sup> LAHUD, 1993 p. 66.

<sup>192</sup> Título formado pelas iniciais dos nomes de diferentes diretores que participaram dele: Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti.

intermediação transitória na obra do cineasta, pois reflete a passagem de um cinema influenciado diretamente pelo Neo-Realismo para um mais simbólico e visionário, que caracterizará sua obra posterior.

No filme, o vaidoso e prepotente diretor interpretado por Orson Welles, definindo-se como marxista ortodoxo, alter-ego de Pasolini, assume maliciosamente a representação caricata, cética e autobiográfica do autor. Declama a um jornalista que surge para entrevistá-lo poemas e frases que o cineasta italiano havia declarado à imprensa, sempre ávida por seus depoimentos de efeito e frases de auto-ironia: “Eu sou uma força do passado [...]. A crítica sobre meu filme não tem importância. O produtor de meu filme é também o dono de seu jornal [...]. A Itália é o país mais analfabeto, com a burguesia mais hipócrita e ignorante da Europa.”

Na reconstituição pasoliniana da Paixão, a cena principal passa-se nos bastidores do *set* do “filme dentro do filme”, onde o protagonista não é Cristo, mas um figurante que interpreta um dos ladrões a ser crucificado, o jovem ator Giovanni Stracci (que em italiano significa farrapo). É um subproletário vítima da fome crônica, contratado para o papel do bom ladrão, que sem pretensões artísticas aceita atuar em troca de comida. Forçado a dividir o que consegue com a família, ele se “traveste” de mulher para conseguir outra refeição. Chamado por um megafone tem que voltar a cena, escondendo essa segunda às pressas numa caverna próxima. Ao retornar numa das pausas das filmagens para enfim satisfazer sua fome, descobre que sua comida fora devorada pelo cão da suposta “diva”, a atriz principal que interpreta Maria (Laura Betti), um felpudo animalzinho de raça tão faminto quanto ele próprio. Aos choros e desesperado como criança, ele vende o cachorrinho da caprichosa madame por mil liras ao jornalista que entrevistara o diretor, e com o dinheiro compra uma quantidade considerável de ricota, que entre uma pausa e outra das filmagens aproveita para comer avidamente (numa seqüência acelerada de música e imagem, uma referência explícita ao cinema mudo, em particular a primeira fase de Carlitos).

Chamado novamente ao *set* de filmagens para ser crucificado, ele começa a passar mal. Logo em seguida adormece e talvez pelo sentimento de culpa de ter vendido o cão, é acometido de uma alucinação, ou um sonho-visão, o chamado “Stracci-Show”: dentro da caverna, a equipe e os demais figurantes que zombam dele por estar sempre morto de fome, surgem um a um, levando-lhe uma quantidade enorme de comida que o obrigam a devorar selvagememente. Como o próprio Cristo em seus tormentos e agonia, Stracci sofre uma indigestão, e fatal e ironicamente morre na cruz, no exato momento da crucificação.<sup>193</sup> Iniciada as filmagens, quando Welles pede

---

<sup>193</sup> Segundo Joubert-Laurencin, a idéia do final do filme em que Stracci morre por causa de uma indigestão depois de ter ingerido muita ricota provém declaradamente do próprio cineasta do *Journal de Pontormo*, uma espécie de diário, cujas notações sobre as refeições do pintor florentino ocupam pelo menos metade do periódico, além das de pintura.

*azione*, todos fazem o seu papel, exceto o pobre esmorecido na cruz. O diretor ordena várias vezes que o esfomeado Stracci diga o seu texto, inutilmente. Ao descobrir que ele está morto, comenta laconicamente: “Pobre Stracci Morreu! Não havia outro modo de nos lembrar que ele também era vivo” Mais do que nunca nessa frase está resumida a máxima de Pasolini de observar o sentido e necessidade da morte como ato de expressão. Interessante observar que essa frase seria “Pobre Stracci! Morrer seria o único modo de fazer a revolução”. Contudo, por causa da censura esse comentário foi modificado por um menos “ofensivo”, impedindo que Pasolini fosse mais explícito no que queria demonstrar: Stracci ao morrer esquecido sob a cruz estaria como Cristo fazendo a revolução, ou ainda, “roubando” o papel de Jesus, tomando para si sua sacralidade. Nesse aspecto, o diálogo com o ator que interpreta Cristo, quando estão ambos “pregados” na cruz, a espera de rodar a cena torna-se muito significativa:

STRACCI: (Morrendo-se de fome, com os braços estendidos sobre a cruz): Tenho fome, tenho fome! Maldita seja! Vou praguejar!

CRISTO: Eh! Nem tente, se não quiser apanhar!

STRACCI: Que belo Cristo você é! Segundo você eu não teria razões para protestar.

CRISTO: Faça o então, mas olha que eu logo não te levarei ao reino dos céus.

STRACCI: Eu estaria mais alegre no reino da terra!

CRISTO: Sim, com essa fome! [...]

CRISTO: Não te entendo. Estás sempre morto de fome e te pões ao lado dos senhores, que permitem que morras de fome.

STRACCI: Há aqueles que nascem com uma vocação e outros que nascem com outra. A mim foi-me dada a vocação de morrer de fome.

Com esse diálogo, *A Ricota* mostra-se provavelmente o filme mais “marxista” e dialético desse primeiro momento de Pasolini. A classe operária que garante o material humano para a figuração do filme, não é somente plena de uma graça particular e de simplicidade decadente, mas já é vulgar, contaminada pelos vícios burgueses. O próprio Stracci na cena em que vende o cão não exita em demonstrar seu cinismo e um singular senso pequeno-burguês do mundo. A Stracci Pasolini atribui uma consciência que seus outros personagens não têm e não terão: ter nascido com a vocação de morrer de fome.

---

Entre os dias 10 e 11 de maio de 1555, Pontormo descreveu sua jornada e comenta: “sábado à noite jantei com Piero, peixe do Arno, ricota, ovos e alcachofra e eu comi tanta e o máximo de ricota, e pela manhã comi com Bronzino e à noite não jantei, isso foi bom pois havia comido muito”. (E mangiai troppo e maxime della ricotta). Cf. JOUBERT-LAURENCIN, 2005, p. 136-137, 198-199.

Contudo, como Ettore e Accattone, personagens do subproletariado romano dos filmes anteriores e condenados ao martírio da indiferença da sociedade, a “real” e cômica morte de Stracci no papel do *bom Ladrão* pode ter em si um sentido transcendental e revelador, mesmo sem a promessa de ressurgir no terceiro dia constatada no diálogo com Cristo. Na verdade, suas mortes como a morte de Cristo têm um sentido revolucionário e redentor. Diferente do efeito final das mortes de Accattone e Ettore, a morte de Stracci num Calvário artificializado é decisivamente grotesca, o registro de *A Ricota*, portanto não é mais aquele lírico-poético, muito menos portador de um caráter nacional-popular no sentido gramsciano presente nos filmes que o antecedem.

Ao realizar *Accattone*, Pasolini via os problemas sociais italianos inseridos somente na particularidade e na especificidade italiana das *borgatte*. Com *A Ricota* tornava-se impossível o registro desses problemas, pois a Itália não era mais o país de uma década atrás, estava mudando de modo nunca antes visto. Dessa forma, a única maneira de ver o subproletariado italiano daquele momento era considerá-lo um dos múltiplos fenômenos do Terceiro Mundo, Pasolini viu-se obrigado a estender o seu foco para além da sociedade em que nascera.

Apesar de menos poético que Accattone, Stracci é o personagem-chave do primeiro momento cinematográfico pasoliniano, o mais significativo, o que possui um sentido mais universal. Para Pasolini, Stracci é o verdadeiro conteúdo do filme, é a classe subproletariada vista, desta vez, não em si mesmo como se o resto não existisse, “ou seja, não é um mundo visto completamente de dentro, como acontece em *Accattone* onde não existiam personagens como Orson Welles, não existia um representante da burguesia, nem uma relação com o resto do mundo.”<sup>194</sup>

A morte de Stracci sob a cruz como um novo mártir sem santidade assume uma dupla significação: ele é o emblema do subproletariado terceiro mundista que se sacrifica por causa dos vícios burgueses (o filme comercial que está sendo filmado dentro do filme) e a encarnação real e contemporânea de Cristo. Não é a toa que Pasolini declarou ser Stracci não só um herói mítico do subproletariado romano, enquanto problema específico, mas “o herói simbólico do Terceiro Mundo”.

Da mesma forma que em *Accattone* e *Mamma Roma*, em *A Ricota*, Pasolini busca inspiração em obras de arte renascentistas para criar uma nova abordagem do sagrado, adicionada a um diálogo paródico e metacinemático entre os códigos pictural e cinematográfico. Contudo, ao contrário do sentido criado na relação pintura/cinema de *Accattone* e *Mamma Roma*, em quem os grandes pintores renascentistas são evocados pela escolha das objetivas e da frontalidade dos

---

<sup>194</sup> PASOLINI, 1985, p. 63.

planos, em *A Ricota*, essa relação é canalizada através da mediação do uso da cor e suas fortes tonalidades, alternadamente em contraste com cenas em preto e branco. Nesse caso são duas cenas que reconstituem sofisticada e minuciosamente duas obras maneiristas: a primeira, *Deposizione di Cristo* de Rosso Fiorentino (1494-1541)(fig.9) e a segunda *Trasporto di Cristo al sepolcro* (1526-1528) de Jacopo Pontorno (1494-1557)(fig.10). Obras nas quais o cineasta se inspira para construção de duas de suas seqüências, provando definitivamente que o próprio gosto cinematográfico pasoliniano não é de fato de origem cinematográfico, mas pictural. Na realidade aqui a imagem é mais tributária dos quadros dos pintores de sua preferência do que do próprio cinema.



Fig. 9. *Deposizione di Cristo* (1521), de Rosso Fiorentino.



Fig. 10. *Trasporto di Cristo al sepolcro* (1526-1528), de Jacopo Pontorno

O Maneirismo torna-se, com efeito, por sua capacidade de criar correlações com outros estilos e graças ao seu caráter antinaturalista, a operação estilística do cinema de Pasolini já evidenciada nos filmes precedentes. Para Antonio Costa, essas freqüentes citações da pintura maneirista no cinema pasoliniano “têm relações precisas com a poética de um autor que havia assumido desde cedo (especialmente em sua poesia) os excessos, os preciosismos e as

deformações plásticas e cromáticas típicas do maneirismo pictórico como componentes essenciais de seu estilo.”<sup>195</sup>

Nas cenas do filme em cores (*technicolor*) intitulado por Pasolini de *Vilipendio* (a exata referência à condenação que o filme recebeu posteriormente de ofensa à religião do Estado), o cineasta recorre aos *tableaux vivants*, isto é, à própria *mis en scene* da obra pictórica, constituída de cenas teatrais mudas e imóveis que reproduzem as obras de artes figurativas. O suposto filme e os percalços de suas gravações que Welles estaria filmando estão perfeitamente inseridos na trama em preto e branco de Stracci, dotada de uma singularidade metalingüística própria. Enquanto Welles, ícone de Hollywood, o condutor de atores, o “mediador” entre os homens vivos e as figuras de simulação, estaria construindo por meio de sucessão de *quadros vivos* um filme estático no interior de *A Ricota*, Pasolini elaborava um dos mais célebres exemplos de sua “fulguração figurativa”. Aqui, o caráter pictórico é pleno de teatralidade, são exatamente esses *tableaux vivants* os substitutos dos atores não-profissionais presentes em filmes como *Accattone*, a quem Pasolini com a voz pedia: ria! corra! chore!: “aspecto mecânico e distanciado do quadro”<sup>196</sup> realizando assim um cinema mais lúdico e hierático possível.

Ao reconstituir os quadros maneiristas, Pasolini o faz para “desfazer a composição (a pose) para lhe dar vida, num movimento duplo de dessacralização da (pintura) e sacralização do real”.<sup>197</sup> Segundo Michel Lahud, nos filmes da primeira fase de Pasolini, o cineasta quer mostrar que “o sagrado não se encontra ali onde a burguesia o coloca e o procura, mas onde quase ninguém o percebe”<sup>198</sup>: na existência banal e esquecida de personagens humildes em conflito, na Paixão autêntica e pura de um “cinema in natura”, da vida de homens como *Accattone*, *Ettore*, *Stracci*, ou até mesmo de Cristo feito homem.

A intenção de Pasolini ao realizar o filme sob inspiração de quadros de um mesmo tema, realizados a uma mesma época por dois mestres do Renascimento era a mesma dos filmes anteriores: sacralizar a realidade subproletária através da dessacralização da moral e da cultura burguesa tipificadas na religiosidade clássica das obras de arte renascentistas; ao mesmo tempo em que encenava uma alegoria burlesca e pseudo-sublime da Paixão, ridicularizava através de posturas grosserias e vulgares as composições maneiristas dos quadros florentinos. Aqui a citação

---

<sup>195</sup> COSTA, 1989, p. 201.

<sup>196</sup> JOUBERT-LAURENCIN, 2005, p. 150. Tradução do autor. Original: “aspect mécanique et distancié du tableau”.

<sup>197</sup> VASCONCELOS, António Pedro. “O cinema de Pasolini”. In: PASOLINI, 1985, p. 12.

<sup>198</sup> LAHUD, 1993, p. 68.



explícita pode ser identificada não apenas no martírio da figura *crisológica* de Stracci e seu percurso desordenado das etapas da Paixão de Cristo, mas na averiguação da qualidade trágica da arte de Pontormo, e sobretudo nos quadros que os imita no uso de cores violentas, da música empregada, na distribuição dos objetos, da luz e da evidente composição dos corpos nos enquadramentos, subvertendo por completo a simbologia da tradição pictórico-cristã, transformando sua representação numa paixão bufa. Como lembra Marco Antonio Bazzochi, Pasolini ao utilizar esses quadros em sua crítica, estava fazendo justamente o que Arnold Hauser “sublinhava, que no Maneirismo, humor e tragédia convivem, sob a base do paradoxo”.<sup>199</sup>

Em *A Riccota*, a crítica de Pasolini reside no fato de que a autêntica Paixão, para ele a “mais sublime das histórias já escritas” não se exprime em obras de “consumo burguesas” nos quadros do renascimento italiano, mas na “sagrada” condição subproletária, que teria a morte como único fim possível. Segundo Pasolini, ao misturar os conceitos marxistas a crenças religiosas não-ortodoxas, o filme que se inicia com duas referências do Evangelho deveria ser um ataque direto à vulgarização da espiritualidade, à espetacularização da religião e às falsas idéias de religiosidade por parte da burguesia; mas foi erroneamente interpretado pelas autoridades como “uma tentativa de denegrir a religião do Estado”, e por isso acusado de blasfêmia e vilipêndio à Igreja Católica. A fita foi posta sob seqüestro judicial, sendo a exibição do episódio imediatamente proibida nas salas de cinema da Itália e tendo sido o diretor condenado a quatro meses de prisão com *sursis*, sendo logo depois retirada a queixa, já que o juiz percebeu que “o ato não constitui um crime”. O fato é que Pasolini se serve de um dos símbolos do Cristianismo, a paixão de Cristo, para representar através da imoralidade da equipe cinematográfica (maioria burguesia) do *set* cinematográfico, o verdadeiro Cristo: Stracci; que vem a ser sacrificado, condenado (como Cristo) à morte pela crueldade de uma sociedade moderna miserável, falsamente democrática e hipócrita, propensa ao consumo a qualquer custo, a verdadeira tragédia do subdesenvolvimento.

#### **6. 4. O EVANGELHO SEGUNDO SÃO MATEUS (1964)**

Após a “subversão” de *A Riccota*, d’*O Evangelho segundo São Mateus* se esperava outra blasfêmia do cineasta herético. Todos se perguntavam: o que pretendia Pasolini com o maior símbolo da religião católica, depois do vilipêndio há pouco realizado? Quando exibido pela

---

<sup>199</sup> BAZZOCHI, 1998, p. 123. Tradução do autor. Original: “che il manierismo, umorismo e tragedia convivono, sulla base del paradosso”.

primeira vez em setembro de 1964 durante o XXVI Festival de Cinema de Veneza, ao contrário das expectativas e para espanto da direita e da esquerda, o filme foi um fenômeno de admiração. Inclusive por parte da Igreja Católica, que pela fidelidade “ilustrativa” ao texto sacro e respeito na interpretação do tema, em particular pela mensagem social de amor aos pobres e oprimidos, concedeu à obra a mais alta premiação do OCIC (Ofício Católico Internacional de Cinema) em 1965. O filme foi posteriormente incluído na lista do Vaticano entre os 45 filmes de temas religiosos aprovados pela Igreja Católica. Seria de fato o seu primeiro filme de reconhecimento internacional.

Dada sua carga exclusivamente simbólica, *O Evangelho segundo São Mateus* não é um filme contestador em relação ao livro adaptado, pelo contrário. Pasolini elegeu o primeiro dos evangelhos para sua adaptação justamente por considerá-lo o mais arcaico e épico dos Evangelhos, o que estabeleceria uma maior proximidade com a mentalidade do mundo hebreu em que Cristo vivia, por estar mais próximo à realidade terrena em que ele aparece.

Enquanto João era “místico demais”, Marcos “grosseiro”, e Lucas demasiado “sentimental”, o cineasta acreditava que Mateus fosse o mais revolucionário dos evangelistas; de todos os quatro, seria esse o mais realista e aquele que apresenta a didática evangélica mais clara. Logo de início, Mateus apresenta Jesus como o Mestre que veio realizar a justiça.<sup>200</sup> Entre o prólogo, narrativa da morte e ressurreição de Cristo, o evangelista organiza o assunto de todo o seu evangelho em 5 livrinhos, cada um contendo uma parte narrativa seguida de um discurso. Mateus escolhe os episódios de cada parte da narrativa, de modo a ilustrar o discurso seguinte. E o discurso, por sua vez, resume e explica o que está contido nessa narrativa. Assim, a palavra de Jesus de Mateus é sempre apresentada como resultado de uma ação, conseqüentemente toda ação de sua parte é sempre ensinamento, anúncio.<sup>201</sup>

Como na realização de um documentário, Pasolini utilizou o Evangelho como um roteiro já preparado, usando-o muito mais para adaptar a palavra de Cristo do que para transpor para a tela sua vida ou seu calvário, já que observava que o peso histórico do livro adaptado estava na palavra: sua missão seria traduzi-la fielmente, uma vez que sua intenção não era a história pela história, ou a ilustração das escrituras, mas reconstruir de modo autêntico o mito dois mil anos

---

<sup>200</sup> MATEUS, cap. 3, vers. 15: “Respondendo Jesus, disse-lhe: Deixa por agora, convém que cumpramos assim toda a justiça. Ele então deixou-o (aproximar-se). In: BÍBLIA DE JERUSALÉM, p. 1063.

<sup>201</sup> O Evangelho de Mateus foi escrito na Síria, em Antioquia nos anos 80 d.C.. É o único dos quatro evangelhos escrito em aramaico, a língua falada por Cristo e seus apóstolos. Já testemunhava o afastamento dos judeus das sinagogas e indicava a diferenciação entre judeus e cristãos. Esse aspecto chamou a atenção de Pasolini, que dedicou o filme à memória de João XXIII, por considerá-lo o papa mais próximo das idéias progressistas de Mateus, e o primeiro pontífice a se preocupar com os povos do Terceiro Mundo.

depois, ou melhor, como esse poderia ter sido nos dias de hoje. O filme não trataria de uma reconstrução do texto bíblico, mas de uma transposição cinematográfica das visões do mais “realista” dos evangelhos. Desse modo, para melhor compreender a realidade poética de Mateus, Pasolini escolhe seguir ponto a ponto, cena a cena, todos os fatos narrados no texto sacro, já que para ele nenhuma palavra ou imagem poderia estar à altura do texto poético, foi o que declarou numa entrevista:

Minha idéia foi esta: seguir ponto por ponto o Evangelho segundo São Mateus sem extrair dele argumento, e sem o reduzir. Traduza-lo fielmente em imagens, seguindo-o sem uma omissão ou um acrescento. Até mesmo os diálogos deviam ser rigorosamente os de São Mateus, sem qualquer frase de explicação ou ligação. [...] É esta a altura poética que tão ansiosamente me inspira. E é uma obra de poesia que quis fazer. Não uma obra religiosa, no sentido comum da palavra, nem de algum modo, uma obra ideológica.<sup>202</sup>

A fidelidade ao texto, todavia não impedia que o cineasta desse uma leitura pessoal da vida de Cristo. Sobre o plano estilístico, contudo, Pasolini prefere abandonar a “sacralidade técnica”, aquela que havia diferenciado a sua estréia em favor de um estilo magmático, caótico e assimétrico, cuja unidade é representada pela própria multiplicidade e diversidade (lingüística, estilística e técnica) que caracteriza o filme. Pasolini verificava que realizar um filme sobre a vida de um ser divino com uma técnica sacral, hierática, religiosa era “chover no banhado”, ou seja, não acrescentaria nada de novo.

Para isso solicitou de seus atores o mínimo de interpretação possível para que assim o público possa participar mais, e não ficar paralisado diante de interpretações grandiosas, daí a preferência por atores em sua totalidade camponeses desconhecidos. Como é sabido, o uso de atores não profissionais havia sido prática recorrente a partir dos anos 1930 e no pós-guerra, como recurso muito utilizado pelos neo-realistas, contudo nos filmes de Pasolini o uso desses atores vigora sem seguir os postulados do Neo-Realismo, subordinados quase sempre pela falta de recursos econômicos. Pasolini preferia recrutar esses atores no próprio lugar da produção, na verdade atores que viviam a sua própria história. Quanto a essa escolha como um de seus procedimentos expressivos o cineasta afirmou:

Prefiro trabalhar com atores não-profissionais na vida, ao acaso, quero dizer, escolhidos por aquilo que eles me parecem exprimir sem o saber; com não-profissionais. O ator profissional tem uma obsessão exagerada pelo natural e pelo floreado. Ora, odeio o natural (que o ator exagera, aliás, na maior parte do tempo por medo de deixar escapar as nuanças).<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> PASOLINI, 1985, p. 72.

<sup>203</sup> PASOLINI, 1983, p. 131.

O cineasta italiano aproveitaria ainda o fato da não-profissionalização de seus eleitos, para conciliar certo cristianismo latente e marxismo em crise à sua produção artística, que também estava em crise. No filme, os fariseus e os soldados de Herodes e seus rostos sem expressão podem ser equiparados esteticamente às tropas fascistas de Mussolini, só que vestidos como as figuras das pinturas seiscentistas de Piero della Francesca ou Giotto. José e Maria, quando fogem para o Egito, remeteriam ao drama de refugiados políticos do mundo moderno. Talvez Pasolini se vivo estivesse encontrasse algum paralelo com as fotografias do *Exôdos*, de Sebastião Salgado.

Embora profundamente entusiasmado com a idéia de filmar a vida de Cristo nas localidades palestinas, o cineasta se decepcionou com a miséria e modernidade da paisagem que encontrou por lá, por isso elegeu cidades e vilas rurais do sul de seu próprio país, adaptando-as às regiões descritas no texto bíblico. Escolheu a medieval Matera (Basilicata) como Jerusalém (Palestina), lugar-símbolo de uma cultura arcaica, mágico-sacral, a região de *I Sassi* que oferecia a paisagem ideal para ser usada como o Jardim de Getsêmane, e os camponeses da Lucânia como o povo de Nazaré que aplaude a chegada de Jesus. Para filmar as tentações do diabo, Pasolini recorreu aos declives do Monte Etna (Sicília). Na região da Puglia, Barile serviu como locação de Belém da Galiléia. Enquanto a paisagem isolada e empobrecida da região rural de Crotone (Calábria) foi escolhida segundo o cineasta, por haver permanecido intacta por séculos. De fato todas regiões pouco integradas ao sistema nacional italiano, lugares que concentrariam a contaminação entre História e pré-história, o sentido não geográfico do Terceiro Mundo pasoliniano e a impossibilidade de uma concepção linear de tempo.

Escolheu ainda seus amigos críticos, escritores e poetas para interpretar os apóstolos e santos numa manifesta identificação entre ele e o Cristo.<sup>204</sup> Além disso, ao homenagear sua mãe, Susana Colussi, com a possibilidade de interpretar a Virgem Maria numa idade mais avançada, Pasolini foi muito criticado, alguns críticos consideravam o cúmulo do exibicionismo e do antiinconformismo, já que o cineasta estaria se comparando, ou no mínimo se identificando com o próprio Cristo, e por isso rotulado erroneamente por alguns jornalistas como “marxista cristão”.

---

<sup>204</sup> Pasolini afirmava que Cristo (para o seu tempo) seria o que hoje se conhece por intelectual, portanto seus amigos, os discípulos deveriam ser interpretados por intelectuais. Entre alguns dos amigos pessoais de Pasolini é possível reconhecer o filósofo Giorgio Agambem no papel do apóstolo Felipe, o crítico Enzo Siciliano como Simão de Canaã, o poeta Alfonso Gato como André, Fenuccio Nuzzo como Mateus, Francesco Leonetti como Herodes II, a romancista Natalia Guinzburg como Maria Betânia, o escritor Giorgio Caproni que interpretaria José de Arimatéia (mas uma doença o impediu de gravar), o irmão de Elsa Morante, Marcelo Morante como José, Francisco Batista, Rodolfo Wilcock entre outros.

Mas sobre esse aspecto Pasolini não escondia, sobre sua relação com Cristo e a Igreja Católica, afirmava:

Não tenho, por assim dizer, formação religiosa. Meu pai não acreditava em Deus [...] Minha mãe tinha as tradições religiosas camponesas.[...] Alguns viram neste filme uma obra militante, cristã e isto realmente não compreendo. Ainda que minha visão do mundo seja religiosa, não creio na divindade do Cristo, fiz um filme que expõe, através de um personagem toda a nostalgia do épico, do sagrado.[...] Exteriormente meu filme pode despertar as reminiscências dos católicos que ainda se interessam pela vida de Cristo.<sup>205</sup>

Em seu filme Pasolini se quer reivindicar a Cristo um caráter divino, mas o de um homem mítico popular, cheio de força poética e carisma, um caráter de resistência frente ao estilo de vida cínica, irônica e brutal do homem moderno. A verdade é que a figura de Cristo a muito exercia fascinação sobre o cineasta. O filme elabora assim a “sacrílega” imagem de um Messias simples, um homem com vigor, do campo, duro e casto, características que resumiriam um rústico italiano do povo. Diferente do Cristo de outras adaptações canônicas do texto bíblico, no filme de Pasolini o mais importante é o realce da dimensão humana desse redentor ambíguo em seu potencial subversivo e rebelde, daquele que veio para “semear a discórdia”. O Messias pasoliniano, pensado em seu viés marxista, é um ativista, militante e solitário, de uma violência mítica terrível, e ao mesmo tempo de ternura e piedade absolutas. Um Jesus dócil e violento como realmente deveria ter sido, contudo nunca divino aos olhos humanos: uma tentativa de tirar Cristo de toda a opulência da Igreja e levá-lo para o povo.

Do mesmo modo que Accattone em sua *via crucis* é “tocado” pelo divino, Ettore é a representação de um *povero Cristo*, e Stracci ganha “dignidade” ao ser crucificado, o reverso também poderia acontecer, assim como existe algo de sagrado no homem, Pasolini quis mostrar que também existe algo violentamente humano em Deus. Como nunca antes visto no cinema, criava-se assim a possibilidade de um diálogo entre marxismo e cristianismo.

O mundo evangélico o qual Pasolini pretende recriar é de fato aquele evocado em Mateus, do qual se sobressai a figura humana mais que divina de Cristo. Apesar dos traços de doçura e brandura, ele reage com raiva à hipocrisia e à falsidade de sua sociedade. Um Cristo que não veio “levar a paz, mas a espada”, um Messias guerreiro e ao mesmo tempo pacífico. O Cristo pensado por Pasolini deveria ser então um revolucionário excepcional, e por isso mesmo mais humano que divino.<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> PASOLINI, 1983, p. 32-34.

<sup>206</sup> Pasolini passou um ano a procurar o seu Cristo, de início pensou na possibilidade de criar um Cristo intelectual, alguém capaz de exprimir a violência revolucionária, já que havia se convencido que somente um poeta poderia

Como lembra Luiz Nazario, “o Filho de Deus não nasce de um coito, de uma relação heterossexual, mas do ventre iluminado de uma virgem”<sup>207</sup>, que visitada por um anjo é informada da concepção. Da mesma forma, morrendo como um anjo, e sem conhecer carnalmente uma mulher, Cristo é um ser “dessexualizado”, realizando com a virgindade, o ideal erótico do cineasta. O que interessa a Pasolini não é a história de Cristo, mas seu mito. Para Silvestra Mariniello, o filme de Pasolini, “em vez de contar uma história ou uma série de histórias, em vez de representar a mensagem de Cristo “re-produz” o acontecimento audiovisual da palavra (evangélica).”<sup>208</sup> Segundo a autora:

Quando o silêncio faz-se visível como no início do filme, no “diálogo” mudo entre Maria e José, ou ao final, no rosto atormentado da virgem que assiste o suplício de Cristo, esse engendra um período de tempo que libera as imagens das redes da narração e faz acontecer as ações novamente, ante os olhos do espectador.<sup>209</sup>

Além desse silêncio estilisticamente “plástico, expressivo e poético” predominante em todo o filme, também observado em sua estréia por Alberto Moravia, *O Evangelho* de Pasolini traz um outro recurso muito bem elaborado pelo cineasta italiano para a “reconstrução” da vida de Cristo: a música.<sup>210</sup> Diferente dos filmes anteriores em que prevalece a contaminação figurativa, em *O Evangelho segundo Mateus*, apesar das numerosas referências a Piero della Francesca, Giotto, ou à pintura bizantina, predomina, sobretudo a contaminação de estilo musical, a mistura de diferentes estilos e técnicas. Mais que a interpretação (ou melhor, a falta de grandes atores) e o silêncio quase eisensteiniano, a música empresta emoção e sentimentos às imagens, que por sua vez fazem pensar a situação humana do sagrado. Se em *Accattone*, a sublime música de Bach

---

interpretá-lo. Ofereceu então o papel a intelectuais, como o russo Evjenij Evtuschenko, o poeta espanhol Luis Goytisolo, os beatniks americanos Allen Ginsberg e Jack Kerouac. No entanto preferiu contratar o estudante catalão Enrique Irazoque, que conhecera quando esse se apresentou querendo entrevistá-lo. Por ter debutado em *O Evangelho segundo São Mateus*, considerado um filme subversivo pelo regime franquista, o jovem ator que também era comunista antifranquista foi caçado, preso e torturado, tendo que passar dez anos exilado da Espanha.

<sup>207</sup> NAZARIO, 1986, p. 21.

<sup>208</sup> MARINIELLO, 1999, p. 225

<sup>209</sup> MARINIELLO, 1999, p. 226.

<sup>210</sup> Além da música original do filme composta por Luiz Enriquez Bacalov e Carlo Rustichelli, fragmentos de várias peças podem ser observados; entre eles: *A Paixão segundo São Mateus Concerto para violino e oboé em ré menor, Adágio, Fuga 6, Hobe Messe, Agnus Dei* e *Concerto para violino em si maior*, de Johan Sebastian Bach; *Maurerische Trauermusik em dó menor* e *Missa Massônica* de Mozart; *Quarteto-dissonante*, de Wagner; *Cantata Alexander Newski n.1*, de Sergei Prokofiev; o *Kol Nidrei* judaico (durante a Santa Ceia), o blues *Dark was the night*, de Blind Willie Johnson (na cura do aleijado), o *negro spiritual Sometimes I feel like a Motherless Child* (quando Maria hesitante apresenta o filho aos Reis Magos e no batismo de Cristo) e a *Missa Luba Glória*.

sacraliza o banal do cotidiano, n' *O Evangelho segundo São Mateus* a relação é invertida. É o *blues* contemporâneo, o *negro spiritual*, os cantos folclóricos da Romênia e as canções revolucionárias russas que convenientemente exprimem os acontecimentos mais importantes da vida de Cristo, nas seqüências de dor e exaltação coral. Em contrapartida, a música moderna aplicada pelo cineasta em sua proposta de contaminação de estilos ao mundo do evangelho, cria uma ruptura com o convencionalizado no cinema, retirando da história de Cristo a espetaculosidade presente nos épicos bíblicos de Hollywood. Na cena em que Maria vai à tumba em que Cristo foi sepultado, a missa congoleza, cujo texto apesar de cantado em latim, possui acentos, instrumentos e ritmos africanos, sublinha a universalidade de um sentimento religioso profundo e arcaico.

Como bem observou Luiz Nazario, já na seqüência do massacre dos inocentes, Pasolini elege a mesma música que Sergei Prokofiev compusera para *Aleksander Nevsky* (*Alexandre Nevski*, 1938), de Sergei Eisenstein, e o efeito é de uma violência trágico-dramática impressionante<sup>211</sup>. Nessa mesma seqüência, Pasolini utiliza o coro de “Carmina Burana”, de Carl Orff, reforçando ainda mais a crueldade do ato. Quando Jesus chega, o blues confunde-se [mescla-se] com uma composição de Mozart, em nova combinação de sagrado e profano. Ao som de Bach, em vez de gritos ou gemidos encerra-se também a crucificação do Cristo, sublimando todo o horror que se espera da cena.

A idéia pasoliniana do Evangelho não partia de um desejo de colocar em relevo a discussão entre mito e dogmatismo, mas se refere antes e em primeiro lugar a uma idéia de morte, um dos temas fundamentais do empenho intelectual e teórico de Pasolini. O *Evangelho* traduz através de seu estilo a constante ideológica da produção artística do autor, a protagonista de muitos de suas composições do período friulano, dos contos e romances do período romano, e de seus filmes anteriores: a morte. Como homem, Cristo também morre, pois é “absolutamente necessário morrer”. Cristo é na verdade o primeiro personagem do cinema pasoliniano a ser plenamente consciente do próprio destino de morte. A única coisa que dá a verdadeira grandeza do homem é o fato que morra, sua única grandeza é sua tragédia. Não casualmente, como já verificado na análise das obras que antecedem o *Evangelho*, Pasolini elabora para os momentos finais/de morte de seus protagonistas, uma linguagem sonora apurada. Com a sensibilidade de um poeta, na morte de Cristo em particular, o cineasta associa a música fúnebre *Massônica* de Mozart, a mais alta expressão da imagem da morte, e desarme frente a ela, invocada pelo musicista que se refere a ela como “cara amiga”. O filme evangélico é importante, sobretudo porque é esse o primeiro texto cinematográfico em que o cineasta parece maturar o papel

---

<sup>211</sup> NAZARIO, 2007, p. 191.

ideológico da montagem/morte em sua obra. Não é a toa que logo depois emerge a poética da estética fílmica pasoliniana (Discurso sobre o plano-sequência).

Da mesma maneira que Carl Dreyer conseguiu orientar a composição da beleza do rosto de Falconetti em *A Paixão de Joana d'Arc* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928), o cineasta italiano convoca e submete os elementos formais de seu cinema, transformando o rosto em paisagem. É o próprio cineasta que afirma: “dou grande importância aos rostos, e é impossível trapacear com eles: porque a câmera revela a sua realidade mais íntima”.<sup>212</sup>

Se para Peirce ou Deleuze, o rosto é ícone ou imagem-afeto, no cinema de Pasolini, os rostos não representam apenas ícones, segundo o cineasta, apesar de seu enigma é na face onde ele acredita estar “escrita a alma”. Michel Lahud lembra que, como bom “semiólogo das fisionomias” que era, Pasolini propôs no final de sua vida um provocante inventário do rosto, que falaria a linguagem universal dos signos:

Atrai-me no subproletariado a sua cara, que é limpa (enquanto a do burguês é suja); porque é inocente (enquanto a do burguês é delinqüente); porque é pura (enquanto a do burguês é vulgar); porque é religiosa (enquanto a do burguês é hipócrita), [...]; porque é infantil (enquanto a do burguês é adulta); porque é indefesa (enquanto a do burguês é decorosa); porque é terna (enquanto a do burguês é irônica); [...]; porque é colorida (enquanto a do burguês é branca).<sup>213</sup>

De fato, é o rosto o recurso predominante de todo o longa-metragem, constituindo em si uma constante da obra do cineasta. Logo no início, o filme abre-se com o silencioso e sorridente rosto de Maria em primeiríssimo plano, substituído pouco depois pelo primeiro plano de um olhar melancólico ao ver a mirada acusadora no entristecido e severo rosto de José temeroso e decepcionado com a misteriosa gravidez de sua amada. É o próprio cineasta a afirmar ter se inspirado para esse primeiro enquadre do rosto de Maria, próxima de ser mãe na Madona de cabelo ruivo, ou talvez avermelhado, quase sem sobrancelhas pintada por Piero della Francesca, em sua castidade absoluta.

Em primeiro plano são apresentados os soldados de Herodes, antes do massacre dos inocentes, e na cena do milagre da multiplicação dos pães, a câmara realiza uma longa panorâmica em que são filmados todos os rostos rudes e distantes dos apóstolos, em *close-up* frontais, em *primi piani* rosto após rosto. O rosto de Cristo também é quase sempre mostrado em

---

<sup>212</sup> PASOLINI, 1983, p. 130

<sup>213</sup> PASOLINI, “Questo é il mio testamento”, *Gente*, 17/11/1975, citado por LAHUD, 1993, p. 66.



primeiro plano, uma face sofredora, mas séria e segura. São esses “rostos santos” que juntamente com a proposta pasoliniana de reforçar a idéia de um Messias símbolo de subversão que fazem do *Evangelho* uma obra autêntica, diferente das colossais e glamurosas produções sobre Jesus, utilizando para isso elementos estéticos e de linguagem extremamente originais. Essa galeria de rostos em primeiro plano pretende demonstrar que a humanidade está no cerne da obra pasoliniana. Na cena do Sermão da Montanha, Cristo aparece como solitário no “centro do mundo”, enquanto o enquadramento dos rostos de homens e mulheres que o seguem evoca a frontalidade da iconografia ortodoxa bizantina, onde as faces de santos representados sobre os ícones acolhem aqueles que lhes pedem em prece.

Para Luiz Nazario, todas essas técnicas de Pasolini encontravam seu fundamento na maneira de ser do poeta, que carregava a dor de não poder ser completamente alguma coisa: “nem cristão, nem marxista; nem materialista, nem religioso, dividido entre o poder do sagrado e a liberdade da razão, entre a revolução e a tradição, entre a paixão e a ideologia”<sup>214</sup>. Com o *Evangelho segundo São Mateus*, Pasolini realizou um filme cristão que se pode contrapor como antídoto ao veneno anti-semita da *Paixão de Cristo* (2004) realizado pelo ator e diretor norte-americano Mel Gibson, que se deleita na violência e no sofrimento físico de um Cristo “vítima dos judeus”. Contudo ao se realizar um esforço para uma comparação entre as duas obras tendo em vista as convicções de seus respectivos diretores, verificar-se-á que o humanista Pasolini, mesmo se assumindo marxista, homossexual, ou como já definiram “um ateu que tem nostalgia do sagrado”, apesar de nunca ter acreditado na divindade do Cristo, expõe através da violência expressiva da montagem toda a nostalgia do mítico sem o choque da violência dos opressores nem sua legitimidade. Pelo contrário, ele retira os oprimidos - proletários/pobres de espírito - de seu silêncio, colocando-os na História, dando forma estética à realidade de suas existências através da humanidade revolucionária de Cristo, demonstrando que compreendeu muito melhor (de forma simples e poética) sem carregar com reconstruções históricas, o sentido sagrado do *Evangelho* que Gibson, que sempre se afirmou um católico praticante, demonstrando, porém, puerilidade exageradamente barroca.

Desse modo, é possível concluir que Pasolini atingiu seu objetivo quanto às intenções de adaptar com fidelidade o texto bíblico. Se a *Paixão de Cristo* é o *Evangelho* segundo Mel Gibson, uma visão pessoal das últimas horas de Cristo informada por efeitos especiais de produção da violência mais grotesca e distorcida pelo ódio latente aos judeus, o *Evangelho* de Pasolini, em sua simplicidade e beleza, é o acontecimento visual da palavra.

---

<sup>214</sup> NAZARIO, 2007, p. 191.

## CAPÍTULO 7

### A FASE MÍTICA

Depois de *Gaviões e Passarinhos* (*Uccellacci Uccellini*, 1966), filme “ideocômico” de transição entre a herança clássica neo-realista (nacional-popular) e um cinema declaradamente ideológico (cinema impopular), Pasolini iniciou uma nova fase de sua produção que pode assim ser definida como a “fase do mito” que cinematograficamente incluem a trilogia de filmes: *Édipo rei* (*Edipo Re*, 1967), *Medéia* (*Medea*, 1970) e *Appunti per una Orestíade africana* (1970).<sup>215</sup> Esse período quando é citado por alguns estudiosos de Pasolini é quase sempre considerado como um

---

<sup>215</sup> Esse último curioso, mas infelizmente um frustrado ensaio que obteve apenas uma simples distribuição em filmotecas em sua época. Transpondo a peça *Oréstia* de Esquilo para a África moderna, peça aliás que Pasolini tinha traduzido para o italiano em 1960, o cineasta pretendia condensar toda a história da África dos últimos anos.

abandono e recusa da realidade e do presente histórico por parte do cineasta: um elogio trágico da barbárie, palavra essa que o cineasta afirmava ser “a que mais amava no mundo”.

Como afirmado anteriormente, a criação cinematográfica pasoliniana deriva de uma contaminação de linguagens, mas, sobretudo, de uma paixão antropológica, revelando uma íntima relação entre mito e história. Com a realização desses filmes sobre os mitos trágicos, o cineasta procura expressar os contrastes entre a cultura arcaica baseada no mundo mágico e possuidor do sentido do sagrado, violento e sua inevitável destruição nas mãos do mundo racional, moderno e materialista. Para ele, a Grécia é a maior metáfora de uma antiqüíssima civilização agrária, de uma temporalidade cíclica e não linear (como a cristã), a do eterno retorno, e que não conhecia ainda um tempo unilinear e histórico.

É através da recuperação dessas tragédias da era mitológica e pré-clássica grega que Pasolini busca as origens do sagrado, a dimensão do homem que menos resiste à profanação do poder, pretendendo assim o retorno a um tempo bárbaro antigo e arcaico, à nostalgia do mundo pré-moral e agrário. Esse sério questionamento sobre o irracional levará o cineasta de volta à tragédia do mundo greco-romano, quando passa a discutir o sentido poético e trágico do sacrifício humano. Só que diferente do que acontece em seus primeiros filmes, em que o tema do sacrifício como ato indispensável à santificação é legada à figura do martírio salvador de Cristo, na fase do mito de Pasolini, esse sacrifício está subordinado diretamente ao ritual ao destino, à fecundação e ao renascimento. Nas palavras do cineasta, esse retorno aos modelos míticos se deu, pois a “mitificação” da natureza implica a ‘mitificação’ da vida tal como ela é concebida pelo homem antes da era industrial e tecnológica”.<sup>216</sup>

### **7.1. ÉDIPO REI (1967): A DIMENSÃO AUTOBIOGRÁFICA DO MITO**

Muitas já foram as questões levantadas e discutidas sobre *Édipo Rei* de Pasolini, entre elas o encontro entre Sófocles e Freud: a infração do tabu sexual e familiar, o “resgate ao útero”; o significado do mito, a dimensão onírica do filme, entre outras. Contudo, um aspecto importante que a obra apresenta, e que nem sempre é tão valorizada é a dimensão autobiográfica do diretor nela registrada. O drama funesto de Édipo interessa a Pasolini não somente por sua dimensão épico-trágica, nem exclusivamente pelas implicações psicanalíticas nele inseridas. Pasolini com esse filme investe de uma vez por todas a sua ânsia e necessidade autobiográficas.

---

<sup>216</sup> PASOLINI, 1983, p. 74.

Considerado o filme mais explicitamente pessoal de Pasolini, *Édipo Rei* deve ser encarado mais que uma livre releitura adaptativa das tragédias de Sófocles, *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*, exatamente pela temática profundamente metafórica que o cineasta dá à obra, apresentando, contudo todos os ingredientes formais de sua fase mítica: o retorno à origem do tempo (o de sua vida).

É através de um prólogo e um epílogo, ambientados respectivamente na Lombardia em um período político particular: o fascismo pós-guerra no ano de 1922, ano de nascimento do cineasta; em Bolonha, cidade natural do cineasta (tempo da infância) e na industrializada Milão da década que o filme foi realizado (tempo da maturidade), que servem para introduzir o mito grego aos mitos modernos e à sua própria vida mitificada, tornada épica pela lenda.<sup>217</sup> Duas seqüências fundamentais inseridas entre a “abertura e um final de um verismo completamente cotidiano”.<sup>218</sup> Desde aqui o autor não esconde o explícito tom autobiográfico do filme, no qual o real e o simbólico se fundem.

Para uma descrição mais poética e resumida do prólogo do filme, Tereza Virgínia Barbosa oferece uma visão belíssima e original desse, tal como mostrado por Pasolini:

Abre-se o filme com uma música marcial associada à imagem de uma indicação para a cidade de Tebas. Logo em seguida veremos um casarão italiano e, pouco a pouco, serão focalizadas duas janelas de onde se pode espreitar um parto. A visão à distância é inquietante. Muito discreta e delicadamente a câmara preserva a intimidade do momento. O interior do quarto é instância penumbrosa, não existem raios luminosos quando a mulher dá à luz. A cena sugere um paradoxo: pela luminosidade contraposta ao ato (entrar em um quarto escurecido e dar à luz), [...] O nascido é tirado do aconchego da mãe, que nem sequer o toca. A cena é reveladora, oracular. Aconteceu um nascimento, mas apesar da satisfação das parteiras, não há comemoração. Tudo fica guardado no interior da casa. O espectador, pela estratégia do poeta Pasolini, haverá de ser cúmplice sempre. Nem Sófocles, nem Sêneca privilegiou assim o nascer de Édipo.<sup>219</sup>

O filme inicia-se com uma seqüência que não consta nem mesmo na tragédia de Sófocles: o nascimento de Édipo. Enquanto no texto primitivo a história inicia-se com a epidemia sobre Tebas e o posterior desmembramento da vida do herói, no filme sua história é contada na ordem cronológica dos acontecimentos, possibilitando um sugestivo paralelismo à época contemporânea, localizada temporal e espacialmente em momentos políticos específicos. Como já mencionado, o

---

<sup>217</sup> NAZARIO, 1986, p. 24

<sup>218</sup> PASOLINI, 1983, p. 115.

<sup>219</sup> BARBOSA, 2001, p. 100.

filme inicia-se em momento político e lugar contemporâneos e particulares, associados por sua vez ao regime político de uma Grécia Antiga, na tentativa de atualizar o mito de outros tempos.

Através de recursos simbólicos, em *Édipo Rei*, Pasolini conta a história do seu próprio complexo de Édipo. Silvana Mangano que interpreta Jocasta é na verdade Susanna, a professora primária e mãe de Pasolini; o soldado que aparece junto a ela é a representação seu pai, Carlo Alberto, que também era oficial de infantaria, conseqüentemente o bebê com quem ele “fala” é o próprio Pasolini. Desse modo, como ponto de partida da tragédia o cineasta relata a sua vida mitificada naturalmente a partir de reminiscências pessoais. Nesse prólogo, os planos que registram uma época prematura da vida de uma criança, o menino que acordado e assustado vê da sacada de sua casa as silhuetas projetadas de seus pais abraçados sob uma cortina branca agitada pelo vento de uma noite de verão. É exatamente essa cortina que Pasolini se reporta em seu famoso “Tratado pedagógico das coisas” para afirmar que todas as primeiras lembranças da vida são lembranças visuais.

A primeira imagem da minha vida é uma cortina, branca, transparente, que pende [...] de uma janela que dá para um beco bastante triste e escuro. Essa cortina me aterroriza e me angustia: não como alguma coisa ameaçadora ou desagradável, mas como algo cósmico. Naquela cortina se resume e toma corpo todo o espírito da casa em que nasci. Era uma casa burguesa em Bolonha. As imagens que de fato disputam com a cortina o primado cronológico são: uma alcova (onde dormia minha avó); pesados móveis de família; uma carroça passando pela rua, na qual eu queria subir. Essas imagens são menos dolorosas que a da cortina; todavia nelas também está solidificado aquele algo cósmico em que consiste o espírito pequeno-burguês do mundo onde nasci.<sup>220</sup>

A adaptação pasoliniana do mito articula-se em quatro movimentos. O primeiro corresponderia ao prólogo, constituído de recordações sintetizadas da infância, sobretudo autobiográficas do próprio cineasta, entre as quais se destacam os subtítulos que ilustram os ciúmes do pai em relação ao filho. Seu pensamento é expresso por meio de uma didascália, ele teme que o filho recém-nascido tome para si o seu lugar no mundo: “a primeira coisa que me roubará será ela, a mulher que amo. Já me roubaste o seu amor”. Tanto no prólogo do filme como na tragédia, num ato de abuso de autoridade, o pai experimenta o desejo de desfazer-se do filho. Os motivos que aparentemente movem tal vontade diferem em ambos os casos, enquanto que na tragédia de Sófocles se deva à advertência do oráculo, no prólogo do filme é o temor de ver-se privado do amor da esposa, sendo a similitude entre ambas subjacentes.

---

<sup>220</sup> PASOLINI, 1990, p. 125-126.

Para além do contexto mítico, nesse primeiro momento o cineasta procura relacionar o mito de Édipo à psicanálise freudiana, abordando o amor da criança à mãe e o ódio ao pai, devido a impulsos psíquicos, associando a esse contexto, coordenadas temporais próprias, duas reverberações de seu próprio tempo. Pasolini afirmou que, no prólogo, uma pequena criança de hoje, entre seu pai e sua mãe, “sofre, numa idade em que nada é ainda consciente, a primeira experiência do ciúme. E seu pai para puni-lo, toma-o pelos pés, realizando através do “símbolo” do sexo (os pés) uma espécie de castração.”<sup>221</sup>

Nessa primeira parte, para ilustrar o próprio conflito com o pai, Pasolini teve que abandonar a ordem linear dos filmes anteriores e através do uso da “subjativa indireta livre” possibilitar a identificação. Depois de dar à luz, a mãe passeia sobre o prado de um bosque, em seguida pega com ternura a criança nos braços para amamentá-la. Uma subjativa de baixo para cima das árvores desse bosque anuncia que a criança abriu os olhos ao mundo pela primeira vez. Segundo Joubert-Laurencin, com essa subjativa Pasolini:

recontou sua infância como vista por Freud ele - mesmo, [...], mas como esta atividade de subjativa indireta e livre era para Pasolini cotidiana, seu filme que é também uma autobiografia, vê então as coisas como vistas por seu autor mesmo.<sup>222</sup>

O segundo e terceiro movimentos do filme correspondem à parte central da obra, da dimensão onírica do mito, ou o “mito visto como um sonho” ou seja, a projeção do fato psicanalítico sobre a história de Sófocles. Entre o prólogo e a conclusão se insere o plano histórico da tragédia de um Édipo revisitado histórico e arcaicamente. O segundo movimento corresponderia, a partir do mito, a ambientação do texto grego propriamente dito, sua exposição didática, o nascimento e abandono do herói, assim como a busca por sua identidade, as tentativas de decifrar o mundo e a si próprio.

De um contexto fascista para uma região desértica, o Monte Citerão de um mundo pré-histórico do mito, a cena muda radicalmente. O salto espaço-temporal constitui um aspecto muito relevante: o poeta reconstrói o mito através de uma espécie de sonho fantástico, cuja ambientação se dá do mesmo modo da tragédia clássica. Nesse deserto um escravo executa as ordens de Laio, rei de Tebas (associado ao pai soldado, figura que emana autoridade). O criado caminha sozinho por uma região árida carregando em suas costas uma criança com pés e mãos atadas em um varão. Criança esta nascida para quando adulta matar o pai e casar-se com a mãe, e por isso está sendo

---

<sup>221</sup> PASOLINI, 1983, p. 115.

<sup>222</sup> JOUBERT-LAURENCIN, 2005, p. 19.

levada como uma caça selvagem para longe de suas origens para que morra afim de que terrível profecia não se cumpra. Contudo o criado por piedade não o mata, mas o abandona na aridez da região. Nesse aspecto Pasolini segue fielmente o texto, conduzindo, contudo “o olhar do expectante para um princípio mais remoto que o de Sófocles.”<sup>223</sup>

Encontrado por alguns pastores de Corinto, o bebê que experimenta seu primeiro abandono é levado para a cidade, onde os reis sofriam por não terem um filho. Chamado Édipo (aquele que tem os pés inchados), ele é criado como um filho pelos reis Políbio e sua mulher Mérope. Édipo cresce. Já adulto, de temperamento ambicioso e irascível como o pai, o jovem primitivo começa por meio de sonhos funestos a sentir-se diferente dos cidadãos da cidade, e para saber a origem de tais pesadelos e quem verdadeiramente era parte a interpelar o Oráculo de Delfos.

Sem nenhuma companhia e armado somente com uma única espada, ele parte em sua jornada ao templo de Apolo. Ali descobre através de uma voz horripilante o seu destino: “Observe! No teu futuro está escrito que assassinará o teu pai e fará amor com tua mãe. Isto disse o deus e isso inevitavelmente se cumprirá”. Horrorizado com a previsão de um futuro de parricida e incestuoso, e para não colocar em risco a vida daqueles que acredita ser seus genitores, Édipo evita o retorno a Corinto, indo para bem longe daquela região para sempre. Ele então fecha os olhos e (como numa cena de um personagem glauberiano) gira várias vezes sobre seu próprio eixo para escolher um dos caminhos da estrada, levando-o sempre a Tebas. Ao contrário do que ele planeja ao fazer tal escolha não escapara de seu destino, mas se encaminhara ao encontro dele.

Numa encruzilhada de retorno inconsciente a caminho de Tebas ele vaga por um deserto, mata um rei (Laio, seu pai) e os soldados que o acompanham, somente um servo consegue escapar. Ao aproximar-se da entrada da cidade, ele encontra a Esfinge, monstro que causava uma peste que tiranizava e assolava a região. Nessa passagem há uma evidente influência da psicanálise freudiana. Diferente do texto de Sófocles, a Esfinge do filme não propõe um desafio, mas pergunta diretamente a Édipo, a fim que esse esclareça o enigma que está dentro dele próprio (Inconsciente): “Esfinge: “Tens um segredo na tua vida, qual é? / Édipo: “Não sei, não quero sabê-lo”.

Édipo se recusa a responder, empurrando num furor bestial a Esfinge do abismo do qual havia saído, vencendo-a mediante o uso da força à diferença do que ocorre no texto clássico em

---

<sup>223</sup> BARBOSA, 2001, p. 103.

que ele a vence com a inteligência. Ao cair no abismo, o monstro com mesma voz de Édipo responde: “É inútil, o abismo em que me atiras está dentro de ti”.

Essas palavras não existem no texto de Sófocles, são apenas mencionadas, dizem respeito aos fatos antecedentes. Contudo, Pasolini explica tal alteração:

A Esfinge faz parte da mitologia, do que se lê nas enciclopédias ou nos manuais escolares, não no próprio texto. Nele não se precisa como, nem em que termos Édipo encontrou a Esfinge. Fiz, portanto uma modificação em relação à mitologia popular grega, não em relação a Sófocles, ao fazer da Esfinge, muito simplesmente, o inconsciente de Édipo: [...] Édipo só pode fazer amor com a mãe na condição de empurrar a Esfinge para o abismo, quer dizer, empurrá-la para o seu próprio inconsciente.<sup>224</sup>

Por ter derrotado a Esfinge, Édipo recebe como prêmio casar-se com a rainha (Jocasta, sua mãe) e tornar-se rei de Tebas. Sem saber, o príncipe de Corinto teria já cumprido inconscientemente o que o oráculo lhe previra, eis o primeiro tempo do filme, como proposto por Pasolini. A fala do sacerdote abre o terceiro momento do filme e o segundo tempo da obra, onde o final da tragédia de Sófocles surge fielmente condensada: o retorno de Édipo à realidade, à vida cotidiana. Em nome do povo o grande sacerdote porta-voz do povo tebano interpretado pelo próprio Pasolini implora ao rei os motivos do “caos” em que se encontrava a cidade depois de muitos anos de seu reinado. É esse o movimento da conversão do mito em tragédia. Apesar do herói declarar-se psicologicamente um decifrador de mistérios não é bem isso o que acontece. Ao resolver o enigma da Esfinge (no mito de Sófocles), ele ainda não descobriu que para “ser humano” consistirá em “tornar-se humano”, quer dizer conhecer a si próprio, o que de fato não sucede. No mito, o povo de Tebas se dirige a Édipo como se dirigisse a um deus, suplicando-lhe que ele solucione a peste que voltara a assolar a região. Porém nesse momento, tudo muda, não por sua vontade, mas pelo fato mesmo de ele ser humano, enigmático e suscetível ao sentimento da culpabilidade. No filme Pasolini dá a entender que compreendeu essa mensagem do mito muito bem.

Para saber as razões da peste, Édipo manda Creonte consultar o oráculo de Apolo, e este diz que o mal será erradicado somente com a punição daquele que matou Laio. De pronto, Édipo manifesta sua vontade de encontrar o culpado pelo crime que foi capaz de atrair dos deuses tão terrível castigo, prometendo justiça. Tirésias, o adivinho tocador de flautas, é então chamado, e obrigado a falar toda a verdade que consegue “ver”, revelando que o: “rei mais cedo ou mais tarde saberá, que é irmão e pai de seus filhos e filho e marido de sua mãe, e que terá como fim vagar

---

<sup>224</sup> PASOLINI, 1985, p. 82.



pelo mundo sem poder ver a luz”. Édipo atônito reage violentamente diante de tais palavras, porém a dúvida resiste. Mais do que nunca, ele inicia uma empreitada pela verdade (como Pasolini em seu amor fetichista pelo real e pela Realidade).

Mesmo depois de ser revelado que o filho de Laio e Jocasta não foi morto como fora ordenado para que não se cumprisse a profecia, Édipo não se dá por vencido. Atormentado pela dúvida, ele consegue encontrar a única testemunha do assassinato de Laio e o obriga a falar aquilo que não pode imaginar: que o rei de Tebas, que está de frente a si, é na verdade o filho de Jocasta, a rainha desposada e Laio, homem por ele assassinado. É o assassinato do pai Laio o ponto que concentra toda a unidade do filme, o elemento trágico de separação e de união entre passado (ficção, sonho) e presente (realidade). Eis o verdadeiro aspecto autobiográfico do filme, proveniente da espinha dorsal do criar pasoliniano, manifesto ao nível temático, da vontade de querer projetar o caráter “diverso” de Édipo: um jovem com um desejo ardente de conhecer a Realidade, e que a partir dessa profetizada pelo oráculo e projetada na vida, mas não aceita pelo consulente, Pasolini ao projetar o mito do próprio presente sobre o passado faz como Édipo, colocou a realidade em cheque, obtendo como resultado a tragédia da vida.

Somente depois de Jocasta tomada de remorso e cumplicidade obscura, sabedora de tudo desde o início - suicidar-se, a culpa vem a ser confirmada. De maneira esclarecida e deliberada o herói compreende que tudo haveria suceder como estava “escrito”, assim ele age frente a sua desgraça e horror: fura seus olhos, na intenção de tornar-se cego como Tirésias, o velho sábio porta-voz do divino, cujo mito precisa ter os olhos fechados para a luz física. Nas palavras de Pasolini, Édipo ao tomar essa resolução transforma-se em um poeta, e desse modo passa a “ver” a verdade:

É o momento da “sublimação”, como o chama Freud. A variante do mito é que no mesmo ponto de Tirésias: ele se sublimou, como o faz o poeta, o homem excepcional, em alguma medida. Tornando-se cego, através da autopunição, portanto através de uma certa forma de purificação ele se eleva ao domínio do heroísmo, ou da poesia.<sup>225</sup>

O filme termina com referências precisas à realidade da Itália contemporânea (1967), quando Édipo cego em seu exílio guiado por Ninetto (no lugar da filha mítica Antígona, outrora presente no Édipo Clássico) atravessam o tempo e adentram na cidade e na “realidade” de Milão, pólo industrial e capital da burguesia italiana, partindo do centro para a periferia dessa metrópole, e dirigindo-se para Bolonha, cidade natal do cineasta. Essa fusão Édipo-Pasolini perambula entre

---

<sup>225</sup> PASOLINI, 1983, p. 116.

carros, motos e ônibus. Partem do cerne atemporal da existência para o marcadamente histórico. Nesse quarto e último movimento, Édipo se acomoda num canto da Praça Maggiore e lá começa a tocar sua flauta, partindo para a música, a única ação expressiva, talvez a mais elevada e indefinível, como as ações da própria realidade. O som da flauta invade/perfura o tumulto urbano, a poesia permanece na confusão. Édipo, uma vez que perfura os próprios olhos, reentra a sociedade moderna sublimando todas as suas faltas. Eis a poesia como forma de sublimação. Metaforicamente ao tocar sua flauta, ele se torna poeta, e enche de ternura o espaço em que está.

Como Accattone e Ettore, “filhos da fortuna” pasolinanos, Édipo confrontou-se com as regras da sociedade e por isso deve sofrer as conseqüências. Contudo, diferente desses outros personagens, ele pune a si mesmo por causa de uma imprecisão (condenada desde o nascimento), num destino obscuro e adverso, mesmo sendo “inocente”. Para Serafino Murri, Édipo é o homem a que desde o início é dado conhecer seu destino; contudo, ao furar os olhos investe contra o que sabe, porque não aceita a consciência do mal que há dentro de si, perfilando assim uma espécie de “pecado original às avessas”, aqui a culpabilidade se origina não somente pela vontade de saber, mas pela recusa da verdade.<sup>226</sup> Como os jovens protagonistas do subproletariado romano, Édipo está designado a atuar fora do destino para ele atribuído, imerso num universo social que não oferece liberdade alguma, por isso é obrigado a vagar pelos séculos condenado a consciência, mas sem poder ver novamente o mundo que supõe ignorar.

Mesmo assim é através de seus próprios atos que o predestinado Édipo torna-se quem ele verdadeiramente era. Seu destino pode então ser lido como impulsão humana. A história de Édipo, diz Michel Foucault: “é representativa, e de certa maneira, instauradora de um determinado tipo de relação entre poder e saber, entre poder político e conhecimento, de que nossa civilização ainda não se libertou.”<sup>227</sup> O fato de conciliar a necessidade cósmica e a liberdade humana torna esse mito um modelo de tragédia clássica ideal. Pasolini vê aí o dilema verdadeiramente humano, comum a todos os seres humanos, e presentes no drama do príncipe tebano, por isso o subtítulo do filme *Filho da Fortuna*, de alguém que deixa levar-se pelas circunstâncias.

Como conclui Tereza Virgínia Barbosa, o *Édipo Rei* de Pasolini “cumprir a função essencial do mito, pois busca primórdios que se realizam no agora, abrange uma espécie de *arquê*

---

<sup>226</sup> Cf. MURRI, 2003, p. 84.

<sup>227</sup> FOUCAULT, 1974, p. 5.

física, cultural e psicológica da modernidade”.<sup>228</sup> O mito na abordagem cinematográfica pasoliniana configura-se, portanto uma tragédia onde o herói solar que aniquila as trevas não é glorificado, porque nos mostra o homem como ser errante, problemático e criminoso, mas que para todos num dado momento é célebre, salvador, clarividente e justiceiro. Da mesma maneira que ao realizar *O Evangelho segundo São Mateus*, Pasolini dá à “tragédia” de Cristo um caráter sacro e ao mesmo tempo popular de sua representação humana, assim ele faz com Édipo e sua tragédia. Como bem observa Glauber Rocha no ensaio “Pasolini: Cristo-Édipo”:

O que se vê nos seus filmes [de Pasolini], essa dialética entre o Cristo e o Édipo, o Cristo-Édipo, quer dizer os problemas do pai assassinado (assassinado porque traiu, como Deus traiu Cristo, o que podemos bem ver em *O Evangelho segundo São Mateus* quando, no momento da morte, Cristo diz: “Pai, por que me abandonaste?”<sup>229</sup>

A verdade é que Pasolini como todos os modernos sentiu-se tão tocado pela história de Édipo quanto os contemporâneos de Sófocles, passando a reconhecer nessa tragédia traços de sua própria existência, chegando a afirmar: “com este filme resolvo meu problema de complexo de Édipo, liberto-me de minha mãe”.<sup>230</sup> Isso se deve segundo Sigmund Freud, não ao contraste entre destino e a vontade humana, mas à natureza do próprio material que serve para ilustrá-lo, ou seja:

O destino de Édipo nos comove porque ele poderia ser o nosso, porque, no momento de nosso nascimento, o nosso oráculo pronunciou contra nós essa mesma maldição [...] O poeta, revelando a culpa de Édipo nos obriga a olhar em nós mesmos e a reconhecer aí esses impulsos que, mesmo reprimidos existem sempre [...] Como Édipo, nós vivemos inconscientemente desejos que ferem a moral e que nos são impostos pela própria natureza.<sup>231</sup>

No caso do filme de Pasolini, como pensa Glauber Rocha, por ser “gritado, sangrento e antigrego” choca os espíritos mais bem intencionados e desprevinidos, “uma tragédia aberta que se desenrola, obrigando o espectador a se interrogar sobre a própria condição humana”.<sup>232</sup> Uma

---

<sup>228</sup> BARBOSA, 2001, p. 100.

<sup>229</sup> ROCHA, 1985, p. 212. Artigo publicado originalmente com o título: “Pasolini, le Christ Oedipe”. In: *Cahiers du Cinema*, Hors serie, n. 9 (*Pasolini cinéaste*), Paris, 1981, p. 82. Transcrito em francês por Alain Bergala. Traduzido para a revista *Fogo Cerrado*, n. 2, jun/1990 por Luís Moreira.

<sup>230</sup> Depoimento de Pasolini citado ROCHA, 1985, p. 208. Em entrevista a Jean Dufлот, Pasolini afirmará ainda que suas relações com seu pai tiveram também a sua importância, é que não podia ser negligenciada, não se tratando somente de rivalidade e ódio.

<sup>231</sup> FREUD, 1987, p. 227-228.

<sup>232</sup> ROCHA, 1985, p. 208-209.

humanidade da qual Édipo é representante máximo, uma humanidade ocidental cínica e insolente (quando jovem Édipo se atribui vencedor numa partida de lançamento de disco em que ele havia trapaceado). Não é por acaso que essa humanidade seja ambientada no Terceiro Mundo, símbolo do povo que não pode reagir.

Em entrevista a Jean-Andre Fieschi<sup>233</sup>, Pasolini afirma que a idéia de realizar um filme sobre o mito de Édipo, isto é sobre o incesto e o sagrado, seria uma espécie de autobiografia metafórica, obtida graças à projeção da psicanálise sobre o mito. Desse modo não trata-se de uma simples utilização do texto de Sófocles, muito menos de uma mera adaptação da teoria de Freud, que por sua vez, também extraiu da obra sofocleana os principais elementos para ilustrar a sua teoria. Em vez de projetar o mito sobre a psicanálise, no filme é o freudiano complexo de Édipo que Pasolini era afetado pessoalmente, que é projetado sobre o mito clássico. De fato a visão pasoliniana do mito edípiano consegue criar um subjetivo paralelismo da tragédia escrita a séculos atrás com a vida contemporânea humana da atualidade diária e sua própria, concluindo esta leitura de modo magistral, com o retorno do herói ao lugar em que a história começa.

Édipo chega assim onde sua vida havia começado, e onde então tudo se conclui. É essa a operação essencial do filme, mostrando assim que “a vida termina onde começa”, voltando para a solidão da infância, à familiaridade do corpo materno, à campina lombarda da província “intatta” do cineasta.

## 7.2. *MEDÉIA* (1969)

Dois anos depois da realização de *Édipo Rei*, Pasolini elegeu um segundo mito grego para adaptação: *Medéia*. A tragédia de Eurípides, que leva o mesmo nome do mito, não foi eleita segundo o cineasta por um interesse hermenêutico pela peça, nem por seu autor. Pasolini buscava, sobretudo reconhecer a Grécia Antiga como responsável pela formação das bases poéticas, políticas, sociais, filosóficas e científicas do mundo moderno. Deste modo, por ser essa uma das obras mais célebres da história da dramaturgia, a qual inspirou boa parte da estrutura das tragédias e dramas clássicos europeus, *Medéia* ocupou lugar nos interesses do poeta-cineasta.<sup>234</sup> A

---

<sup>233</sup> Cf. FIESCHI, Jean-André. “Pier Paolo Pasolini- Edipo Re”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 195, nov. 1967, p. 13-16.

<sup>234</sup> Como o mito de Édipo, o mito de Medéia vem ganhando desde a Antiguidade várias leituras. Entre essas citamos Ésquilo, Ovídio, Sêneca, Corneille, Jean Anouilh, uma ópera de Cherubini. Na cultura contemporânea, a tragédia de Eurípides tem sido objeto de interessantes releituras, em lugares “outros”, diversos e distantes da Grécia clássica. Como exemplo é possível citar a *Medéia negra* de *For Her Dark Skin*, romance de Phillippe Everett, o drama *The Wingless Victory*, de Maxwell Anderson, ou no Brasil a peça *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque de Holanda. No cinema contemporâneo resultaram seguramente significativas as transposições e “reambientações” da obra

focalização do feminino primitivo, irascível e selvagem seria matéria fecunda para o filme que apresentasse o definitivo abandono do fértil terreno da ação histórica em favor da regressão à pré-história do homem.

É baseado no mito grego, a partir da lenda reunida por Eurípidés e do texto de Apolônio de Rhodes que Pasolini constrói a sua *Medéia*. No texto eurípidiano, Medéia é a neta do Sol, filha de Eetes, Rei de Ea, uma sacerdotisa “bárbara” que habita a primitiva e misteriosa sociedade de Cólquida e administra o estranho culto ritual ao deus seu avô. No texto clássico, a primeira vez que Medéia avista Jasão, ela o ama, de um desejo absoluto, perturbador e quase cego ela o contempla, sabendo desde já que seus traços não são os de um homem comum. Graças à maga, ele consegue realizar todos os trabalhos impossíveis impostos pelo rei Pélias, para que Jasão restitua seu reino, inclusive raptar o velocino de ouro, objeto de culto sagrado para o povo da Cólquida e símbolo de perenidade e poder para Jasão.

Depois de apropriar-se do velo, Jasão promete casar-se com Medéia, se ela o ajudar a escapar da cidade. Para isso ela mata seu irmão Apsirto que havia lhe ajudado a seqüestrar o velocino, esquartejando-o e deixando as partes de seu corpo pelo caminho a fim de atrasar as tropas do rei que iam atrás deles. Assim, ela consegue fugir com os argonautas. No mar Medéia vê-se em seguida sem um norte, separada de seu sítio violento e sagrado, e entre estrangeiros de estranhos modos desorientada: não ouve mais a voz do sol e da terra, enquanto os argonautas cantam, ela pressente o desastre da mudança. Nesse ponto, Medéia encontra-se na mesma situação da humanidade contemporânea, ou seja, sem um senso de identidade, outrora fornecida por antigos mitos. Ela existe sem uma alma, e está alienada, separada dos poderosos benefícios da ilusão. Desse modo, ela procura refúgio no amor obsessivo por Jasão, consagrando sua vida a ele.

Em Iolcos, impedido de tomar o poder, Jasão e Medéia são obrigados a fugir. Desse modo, partem para Corinto, cidade da lei e da ordem, governada pelo rei Creonte. Lá recebidos com hospitalidade, Jasão e Medéia se estabelecem por dez anos. Apesar de nunca se casarem, devido às leis vigentes, eles tem dois filhos, os seus bens mais preciosos. Em Corinto, o rei oferece a mão de sua filha Gláucia a Jasão, que por ser grego, de estirpe nobre e ambicionar tornar-se rei aceita a união. Contudo, para isso, ele deverá rejeitar Medéia, vista pelos cidadãos da cidade como diferente, ela é estrangeira e bárbara, por isso inimiga, uma mulher capaz de atos cruéis e de temível magia negra. Medéia é obrigada assim a se retirar da cidade para que Gláucia fique

---

eurípidiana, além da de Pasolini, a *Medea* (1988) do dinamarquês Lars Von Trier, baseada no roteiro feito por Carl Dreyer e ambientada num norte nebuloso e dominado pela água, e a do mexicano Arturo Ruspstein em *Así es la vida* (2000), transportada para um bairro popular da Cidade do México.

protegida. Nesse momento de desespero, perder Jasão não significará somente perder o homem que ela ama para outra mulher, mas perder seu único elo com a realidade, o homem por quem abandonou seu lar e seu universo. Encolerizada, ela trama uma sangrenta vingança.

Para a (re)constituição e adaptação desse mundo arcaico, o cineasta buscou referências e inspiração nos mitos e rituais antropológicos presentes em obras como *Mito e Realidade* e *Tratado de História das religiões*, de Mircea Eliade e nos grandes nomes da etnologia moderna e antropologia cultural, como James George, Sir James Frazer e Lucien Lévy-Bruhl.

A idéia original de Pasolini ao adaptar o texto de Eurípedes seria fazer um filme quase inteiramente mudo, um olhar semi-documentarístico sobre o mito como apresentando em grandes quadros, em que a beleza das imagens passaria através da adaptação fílmica, daí uma percepção da influência dos grandes mestres do cinema mudo, Carl Dreyer, especialmente na cenografia naturalizada, nas tomadas de paisagem em amplidão que remeteriam ao mito, nos grandes *closes* e na caracterização dos personagens que remeteria ainda ao cinema de Eisenstein.

Desse modo, *Medéia* é um filme que apesar de conservar a trama original da tragédia, retém de Eurípedes somente traços e citações que enfocariam a relação da feiticeira com os homens, e sua posição privilegiada na ordem da Cólquida como indicava o título provisório do filme: *Visões da Medéia* (no tratamento). A idéia é traduzir em imagens essas visões. Sua única ação estritamente literário-adaptativa se constrói pela linguagem ritual primitiva. Em outras palavras, Pasolini manteve do original de Eurípedes a relação de Medéia com as coisas, sua raiva insana e sua posição privilegiada na ordem cosmológica<sup>235</sup>, pela mágica e comunhão que estabelece com o sagrado.

Logo no início do filme, a cena que resume esta idéia centrada na fenomenologia, Pasolini faz questão de representar durante cerca de quinze minutos a longa cerimônia ritual de fertilidade na Cólquida, proferida pela sacerdotisa durante o qual um jovem efebo através de práticas primitivas violentas e dionisíacas é barbaramente sacrificado e esquartejado, para que seu sangue e suas vísceras sejam “consumidos” pela terra, afim de fertilizá-la e celebrar sua constante renovação. O restante é levado a uma fogueira para que seja queimado e sua fumaça dispersada por Medéia que gira um disco que move a fumaça aos campos férteis, dando sentido ao rito cíclico da vida. Durante o ritual ela profere: “Dê vida à semente e seja renascido com a semente!”, numa cena de terror e ao mesmo tempo de sedução sublimante onde (re) nascimento e morte se confundem. Assim Pasolini descreve a cena:

---

<sup>235</sup> A relação de Medéia com o sagrado se dá com o seu contato com a terra, com o sol, com a lua, porque para ela, como para o Centauro em sua primeira aparição, tudo em seu sentido arcaico é sagrado.

Na Cólquida lunar, - tão diferente da terra de Jasão, que é plana, melancólica e realista-, entre os profundos sulcos, os penhascos monstruosos e as ruínas labirínticas [...] se celebra um rito. O rito celebrado e oficializado por Medéia, muda, atenta, extasiada, segura de si mesma e de sua religião é um mito solar.<sup>236</sup>

Considerada pelo cineasta a sua seqüência preferida de todo o filme, nessa seqüência é levada em consideração os cultos celebrantes de contornos “atmosférico-fecondati-vegetale”<sup>237</sup> que revelariam fundamentalmente a sobrevivência econômica do povo de Cólquida e a representação da vida como era concebida antes da era industrial. É essa a oração ao Deus Sol, que segundo o cineasta prefiguraria a Descida ao mundo dos mortos, quando este se põe, e Ressurreição, quando ressurge pela manhã, criando assim o ritmo temporal da organização da vida das populações primitivas, a sacralização do tempo e seu caráter cíclico: o modelo exemplar do eterno retorno, onde o Sol é ao mesmo tempo o deus da fecundação e da morte. Para Naomi Greene, a cena ritual de sacrifício humano que tem “Medéia no papel da alta sacerdotiza não significa outra coisa do que o prelúdio à sua própria tragédia, - a morte do jovem prefigura o seu próprio terrível fim”.<sup>238</sup>

Nessa primeira parte, através de uma sonoridade primitiva e intemporal cuja intenção é reconstituir um clima arcaico que ecoa na imensidão da Cólquida, o cineasta procura exaltar o esplendor figurativo do mito. Nenhuma palavra é mencionada, exceto a frase da sacerdotisa, em que são ressaltadas as figuras emblemáticas, gestos, ações e ritos, talvez a “Linguagem Primitiva da Ação” tão mencionada pelo cineasta em sua teoria Semiológica.

Diferente de Eurípides, Pasolini não está interessado na evolução da paixão louca de Medéia. Para ele, Medéia não é somente um sujeito mulher com conflitos interiores e complexos, mas a quintessência de uma civilização primeira, original. Sua Medéia possui um olhar sacro sobre a realidade, completamente estranho à máquina do poder que avança e a ameaça. Tal relação com a realidade está acentuada, sobretudo na ambientação que o cineasta escolhe: regiões remotas da colonização neocapitalista (como eram para a época Marrocos, Síria e Turquia).

---

<sup>236</sup> PASOLINI, “Medea”. In: *Il Vangelo secondo Mateo, Edipo Re, Medea*. Milano: Garzanti, 1991, p. 484. Citado por MARINIELO, 1999, p. 299. Tradução do autor. Original: “ En la Colquide lunar- tan distinta a la tierra de Jasón, que es llana, melancólica y realista-, entre los profundos surcos, los peñascos monstruosos y los bancales laberínticos (...) se celebra un rito. El rito celebrado y oficiado por Medea, muda, atenta, extasiada, segura de su religión, es un mito solar”.

<sup>237</sup> Cf. CALABRESE, 1994, p. 114.

<sup>238</sup> GREENE, 1990, p. 162. Tradução do autor. Original: “[Medea’s] role as high priestess is but a prelude to her foreshadows her own terrible end”.

Em Corinto, ao abrir mão de suas funções sociais e administrativas, Medéia é totalmente infeliz, permanecendo trancada em seus aposentos, sem se interar com o *oikos*. No confronto com a cidade, diante do coro de cidadãs para quem não esconde seu desejo de vingança, ela se coloca como a mais desprezada das mulheres: uma marginal sem saída. Ao rejeitar sua função de mulher dentro da sociedade grega, ela espelha a um papel social ambíguo muito incomum na obra de Pasolini: o de marginais integrados, ou ainda, o de marginais com poder. Como Accattone e Ettore, ela se precipita no abismo.

Contudo, mesmo sendo uma “marginalizada”, ela torna-se radicalmente diferente dos demais protagonistas pasolinianos. Ainda que derrotada e seus poderes de feiticeira anulados, ela continua sendo o meio entre o mundo divino das coisas sagradas e do mundo da natureza humana. Nesse contexto, Pasolini reconhece na figura de Medéia como nos personagens que estão “à margem” seres revolucionários como Cristo ou Stracci, que assim como a sacerdotisa de Cólquida são portadores de uma mensagem humana e mítica, uma tentativa de se contrapor ao hedonismo pragmático da sociedade de consumo (com o mundo do sagrado). Mais do que tentar explicar o papel da mulher na *polis* grega, a Medéia de Pasolini ainda que criminosa e excluída socialmente, é em si um ser revolucionário, envolto de um sentido cósmico, social e libertário da ordem patriarcal, fora da razão lógica e do senso burguês da realidade. *Medéia* é assim por mais de uma razão uma obra de transgressão, de exclusão, é uma variante bastante estranha. Como afirma Pasolini, ela própria se exclui, carregando em si a própria tragédia.

Apesar de a narrativa fílmica de Pasolini centrar-se totalmente na história da heroína grega e seu amante, o principal personagem de sua adaptação não é a feiticeira interpretada por Maria Callas, muito menos o argonauta explorador destemido, mas um centauro, figura mítica, metade animal (de quatro patas eqüinas) que representa o instinto e metade homem (de dorso humano), que simbolizaria a razão, para quem foi atribuída a educação de Jasão depois que seu pai fora morto pelo irmão Pélias. Para Jairo Justino Filho, “este personagem, misto de racionalidade e irracionalidade da narrativa trágica eurípidiana, simboliza a figura do narrador, artifício introduzido por Pasolini, cuja função é atuar como uma espécie de porta-voz entre o espectador e o espaço fílmico”.<sup>239</sup> É sua presença mítica e enigmática que impulsiona a narrativa.

Na verdade, não somente um único centauro, mas dois. O primeiro é conhecido por Jasão criança, logo no início do filme: em segundo plano aparece Jasão aos cinco anos de idade, tomando banho do generoso deus Sol, e atento aos ensinamentos de seu mestre. Rodeados pelo

---

<sup>239</sup> JUSTINO FILHO, Jairo. “Do conceito de Imagem-Tempo no discurso fílmico de Pasolini: uma releitura de Medéia”. Disponível em: < [http:// www.ufop.br/ichs/conifes/anais/FES/fes0601.htm](http://www.ufop.br/ichs/conifes/anais/FES/fes0601.htm)>. Acesso em 15/04/2007.



céu, água e árvores, esse primeiro ser poético, híbrido e sensual incorpora uma consciência mítica do mundo; confessando-lhe não ser seu pai, ele fala dos deuses, da origem mítica do mundo e do mito de suas origens.

Tudo é santo, tudo é santo, tudo é santo. Não há nada natural na natureza, meu menino. Lembre-se. Quando a natureza te parecer natural, tudo estará acabado. E começará algo de novo. Adeus céu! Adeus mar! Sim, tudo é divino. Mas a divindade é também uma maldição: deuses amam e odeiam ao mesmo tempo.

Na cena subsequente, quando Jasão completa treze anos de idade, o mesmo centauro outrora amoral em vez de ensiná-lo os aspectos míticos da religião e do oculto, passa a empreender uma doutrina razoável, racional e prática. Na cena posterior, Jasão aparece adulto com barba, e a partir de seus olhos, em uma subjetiva indireta livre surge o mesmo centauro, só que na forma humana, numa visão dessacralizada do ser mítico. Nesse momento Jasão torna-se o “herói atual (a *mens momentânea*) que não somente perdeu o sentido metafísico como nem mais se coloca questões dessa ordem”.<sup>240</sup> Mais adiante o centauro (ainda pedagógico, mas irônico e racional) antes da partida de Jasão para Corinto, como se lhe prevendo o confronto entre os mundos lhe adverte:

Ali farás uma experiência de um mundo muito diferente aos usos da nossa razão ... Porque não existe se não o realista para o mítico, nem o mítico o ser realista.

No desenrolar das imagens que compõem a “urdidura” pasoliniana, será possível compreender quão proféticas se tornam estas palavras finais preconizadas pelo ser mítico. Quando Jasão se dirige à casa de Medéia, que por sua vez está prestes a “perder de vez o sentido do metafísico”, os dois centauros se representam a ele. Chamado pelo nome, Jasão é visitado pelo centauro em seu duplo, isto é, em sua forma humana e em sua forma híbrida, parcialmente ligado ao mundo do mito e ao da razão. Em uma subjetiva, as duas criaturas estão perfeitamente separadas - a parte animal mítica e sua parte humana racional: um é o fabuloso centauro que Jasão via quando criança (o ser sagrado), e o outro aquele que viu antes de partir em busca de poder (o ser profano). Nesse último e inusitado encontro Jasão pergunta se tratar-se-ia de uma visão. O centauro lhe responde declarando que essa visão “real” tratava-se na verdade do produto da consciência de Jasão, ou seja, os dois centauros encontravam-se dentro dele, a caracterização da força primitiva visualmente concretizada.

---

<sup>240</sup> PASOLINI, 1983, p. 115.

Pasolini propõe assim que o mítico pode ser dividido pela razão em dois e entender esse personagem diante do cálculo racional do duplo como somatória projetada, a superposição dos seres. Apesar do duplo, o centauro que Jasão-criança viu está lá, ele não desapareceu totalmente. Pasolini pretende dizer com essa cena que aquilo que é sagrado persiste mesmo com sua dessacralização, sintetizando assim o confronto por ele planejado entre os dois mundos: o sagrado, arcaico, hierático, clerical, agrário e subproletário da solitária Medéia (a força do passado) e o mundo profano, moderno, leigo, sensato, pragmático, excessivamente racional e burguês do sociável Jasão (a encarnação dos valores do presente). E do encontro entre esses mundos nenhuma síntese seria possível, somente uma justaposição.

Outra justaposição ocorre quando Medéia convoca Jasão para um último encontro de amor antes de deixar a cidade. A partir do momento em que ela se dá conta que será abandonada, ela tranca-se em seu quarto. Depois de chorar amargamente, ela vê pela janela (re)aparecer o divino sol que lhe pergunta: “Já não me reconheces mais?” Medéia responde: “És o pai de meu pai”. Ela então eleva uma oração ao sol, em que clama por justiça e arquiteta sua vingança. Após conseguir permissão para permanecer mais um dia na cidade, ela redescobre suas práticas mágicas revivendo suas visões destrutivas.

Nessa mesma noite ela tem uma visão em que presenteia a noiva de Jasão com um vestido, que uma vez posto em contato com a pele a queima em chamas. Tão logo amanhece ela convoca os filhos e pede para que eles levem juntamente com Jasão um vestido de presente para sua noiva. Depois do sonho, a volta à realidade. Assim, como fora antevisto a visão se concretiza. Gláucia ao ver os lindos adornos quer vesti-los imediatamente. Depois de vesti-los, ela mira-se frente ao espelho, e é tomada pelo horror incendiário dos acontecimentos trágicos, deixa o pátio de seu palácio e em chamas pula de um parapeito e morre, seguida pelo pai, que também sucumbe. Pasolini mostra assim a primeira fase da desforra de Medéia, proporcionando ao espectador duas narrativas das mortes de Gláucia e Creonte: a primeira incorpora o sonho profético e subjetivo das experiências de Medéia, enquanto a segunda constitui o evento real.

Ao anoitecer, Medéia convoca os filhos. Como uma mãe zelosa, ela os banha, os penteia, os veste em túnicas bem claras e em silêncio, quando todos estão dormindo, ela os apunhala, cada um a sua vez, realizando o sacrifício de seus únicos bens. Logo depois atea fogo na casa. Jasão em súplicas roga: “Deixe-me afagar uma vez mais esses pobres e inocentes corpos”. O filme termina com a fatídica recusa de Medéia entre as chamas: “Não. Não insista, é inútil. Agora, nada mais é possível”. Pasolini prefere assim justapor a consciência mítica de Medéia (no alto) ao

mundo da realidade de Jasão (no nível inferior). Um sol vermelho sangue encerra o filme, tão bem como havia introduzido.

Em síntese esse encontro proposto por Pasolini pode ser lido como crítica e ao mesmo tempo parábola do desastroso e real confronto sócio-econômico entre o Terceiro Mundo da comunidade agrária de Medéia (Cólquida) e as civilizações ocidentais do chamado Primeiro Mundo (civilização grega de Jasão): uma obra vista com os olhos do Terceiro mundo ideal e idealizado por parte do cineasta. Atualizando o drama clássico em contornos ideológicos de duas irreconciliáveis culturas em choque, o cineasta propõe que barbárie e civilização nunca se encontram; significa dizer ainda que aquilo que é sagrado (como o andrógino centauro e a própria relação de Medéia com o mundo) permanecem assim justapostos ao serem dessacralizados pelo racional. Ou ainda como lembra Michel Lahud, “o ser sagrado é superado no mundo moderno [...], mas não eliminado nem propriamente integrado por este”.<sup>241</sup> Como em *Medéia*, ele pode a qualquer momento irromper tragicamente o cotidiano.

Para Pasolini, o Terceiro Mundo estabeleceria uma “relação dialetal escandalosa” com o mundo industrial, por isso a história de Medéia “poderia ser muito bem a história de um povo do Terceiro Mundo, de um povo africano, por exemplo, que conheceria a mesma catástrofe quando em contato com a civilização ocidental materialista.”<sup>242</sup> Jasão e seus homens como intrusos invadem e oprimem pela sua tecnologia superior o território arcaico e pré-industrial de Medéia, de modo comparável à maneira que portugueses e espanhóis destruíram as civilizações indígenas da América.

A *Medéia* de Pasolini é desse modo uma obra cuja dialética fílmica traduz-se em mimeses, em elipses temporais, fusões e oposições, em elementos duplos, de sonhos, de visões e antevisões, de cenas e objetos que se desdobram, que se repetem como se dessa maneira o encontro entre o antigo e o moderno de outrora fosse o encontro entre passado e presente, entre pré-história e pós-história, entre o sagrado e o profano. Quando perguntado sobre o porquê desse retorno aos mitos de uma Grécia bárbara, Pasolini respondeu que extraia daí formas de vida para contrapô-las ao presente, para melhor combatê-lo, garantindo o distanciamento necessário da destruidora degradação do mundo contemporâneo, que apesar de sua modernidade, poderia ser identificado com a barbárie.

É interessante observar que a realização dessas tragédias sempre levaram Pasolini para fora das paisagens européias. Para as gravações de *Medéia*, as locações escolhidas foram a Síria e

---

<sup>241</sup> LAHUD, 1993, p. 89.

<sup>242</sup> PASOLINI, 1983, p. 120.

a Turquia, e *Édipo Rei* gravado em Marrocos. Na realidade a intenção de Pasolini ao realizar essas tragédias desse tempo tão arcaico era fazer com que esses mitos, especialmente o de Édipo se “perdesse no tempo”, na “cultura mais distante da nossa e da cultura grega”. Foi então que o figurinista preferido de Pasolini, Danilo Donati lhe sugeriu a África Negra. Com a intenção de transcender a história, em *Édipo* encontram-se influências eslavas, árabes, gregas, cuja música também se faz atemporal, aumentando assim o indefinível mistério do mito. Para realçar os contrastes entre os mundos de Jasão e Medéia, e estabelecer uma ponte entre o passado e a dessacralização do mundo moderno, Pasolini recorreu a “exercícios metonímicos” e para isso escolheu do ponto de vista figurativo das personagens paisagens que de fato representem seus respectivos mundos. Para a Cólquida de Medéia (hoje a região dos bascos), Pasolini buscou as localidades da Capadócia anatoliana, caracterizada pelas curvas sinuosas, femininas e barrocas. Já a Corinto alexandrina de Jasão é plana e planejada, pensada sobre a pintura maneirista do século XVI e por isso ambientada em Pisa (Piazza dei Miracoli), cidade natal de Galileu Galilei, representante máximo do triunfo do pensamento científico renascentista e da razão prática, em cima do mundo mítico e pré-histórico. Com a realização de *Édipo Rei* e *Medéia* Pasolini propõe a sacralização da barbárie. Recorre às origens rituais da tragédia grega, ao mito e ao primitivismo para criticar o presente de uma sociedade tecnológica destrutiva, um *mundo orrendo*.

## CAPÍTULO 8

### **TEOREMA E POCILGA: O CINEMA COMO ALEGORIA DO PRESENTE**

No “último Pasolini”, o tema dominante é a verificação de uma sociedade homologada, conformista e entrópica. Enquanto intelectual militante, Pasolini observava que a passagem o modo de produção agrícola e paleo-industrial para o modo de produção industrial avançado comportava o fim de toda uma dialética social, a abolição da alteridade, o fechamento da perspectiva revolucionária. Foi o *boom* do crescimento econômico que determinou inúmeras alterações na realidade social de países como a Itália.

Esse processo de modernização veio acompanhado por inúmeros fenômenos: o consumismo, a cultura de massa, a falsa tolerância, a violência, a afasia lingüística, fenômenos sociais e culturais que Pasolini tratou ao analisar a “mutação antropológica” da cultura e do povo italianos. O país se transformara numa nação corrompida pelo consumismo e pela ideologia hedonista do bem-estar, completamente diferente da Itália da “idade do pão” de consumidores de bens extremamente necessários. Pasolini seguiu atentamente essas transformações no âmbito imediato da realidade social quotidiana, buscando compreender a realidade num presente que se constituía dissolvendo os antigos liames de uma sociabilidade pré-moderna, deixando para trás valores, códigos de comportamento, todo um “modo de vida” próprio de sociedades e culturas “paleo-industriais”.

Se em seus primeiros trabalhos, Pasolini ainda acreditava na “maravilhosa ilusão” de que o cinema fosse o meio com o qual se realizava o ideal gramsciano, da obra nacional popular, com *Comizi d'amore*, filme que oferece um espectro muito preciso das contradições internas da Itália daquele período, ele teve absoluta certeza de que o “povo nacional” havia desaparecido da face da Itália. Nesse período, ele percebe o acontecimento inédito na história, que o faria abandonar o idealizado subproletariado: “o advento da cultura de massa” ou da civilização de consumo. Se nos anos Cinquenta Pasolini chega a Roma e lá encontra um universo subproletário e a partir dele inventa um ambiente homogêneo e nos anos Sessenta reinventa esse mundo nos países do Terceiro Mundo. Nos anos Setenta, Pasolini depois de abjurar três filmes toma consciência que a questão era outra, a época histórica de Resistência, da “luta de classes” havia terminado definitivamente.

O cinema como os demais meios tornara-se um meio da cultura de massa, e como conseqüência um instrumento de alienação. A única forma de oposição seria a realização de um

cinema impopular e inconsumível, como a poesia friulana em seu projeto juvenil e hermético. Pretende assim criar obras em que o nível cultural do público que as assistisse fosse igual ao seu, limitando-se a expressar sem querer facilitar a linguagem. É por isso que a partir do final da década de 1960 Pasolini passa a não realizar filmes “populares” como são *Accattone*, *Mamma Roma* ou *A Ricota*, optando por fazê-los mais herméticos começando por *Gaviões e Passarinhos* (1966), filmes mais aristocráticos e dificilmente consumíveis como *Medéia*, *Teorema*, e *Salò*.

É nesse período que Pasolini vive a sua fase mais polêmica, a “fase corsária”, caracterizada por polemizar todos os temas da cultura italiana nos diversos campos do saber. O ápice da produção desse período pode ser resumido no conjunto de resenhas que ele escreveu para jornais cotidianos e revistas semanais e quinzenais por toda a Itália. Em 1968 passa a assinar a coluna semanal *O Caos* no *Jornal Tempo*. Nessa coluna desenvolveu uma radical “crítica da cultura”, envolvendo os mais variados temas - sociedade, comportamento, linguagem, etc - mas principalmente social e política. Nesse jornal, Pasolini foi contratado para criar polêmica, uma vez constatada sua capacidade para tal, oferecendo um retrato muito preciso das contradições internas da mentalidade italiana contemporânea. A maioria dessas críticas foram reunidas em livros como *Il Caos* (1970), *Escritos Corsários* (1975) e *Cartas Luteranas* (1976). Numa visão “cruel” da ambígua sociedade que surgia, todos esses títulos funcionam como verdadeiras profecias sobre destruição dos valores humanos, que constituiriam os primeiros registros críticos da monstruosidade do mundo globalizado em que a sociedade vive atualmente.

Pasolini tornou-se, a partir desse momento o mais implacável crítico da realidade da sociedade italiana. Sem medo de mudar segundo as circunstâncias históricas ou pessoais, ao mesmo tempo criava inimigos em todas as áreas, principalmente no campo político, o que implicou agressões pessoais por parte da crítica e da censura.

*Teorema* e *Pocilga*, juntamente com *Salò* são as obras cinematográficas que por seu conteúdo polêmico, metafórico, ou pelo cruel realismo trazem uma crítica ao surgimento de uma nova sociedade italiana, que segundo o cineasta conseguiria a qualquer custo e de qualquer maneira eliminar todo “elemento indesejável”, sempre disposta a imobilizar suas crias.

### **8.1. TEOREMA (1968): DEUS COMO ESCÂNDALO BURGUESES**

Desde sua origem, *Teorema*, mais que qualquer outro filme realizado por Pasolini, traz a marca literária, mais especificamente da poesia, que o cineasta considerava ser o berço de toda

sua obra. *Teorema* torna-se filme depois de uma série de fases, que vão desde a poesia dramática à prosa poética e visual do romance homônimo.

A idéia-base do filme foi um poema cujos versos integram o manuscrito *Qui je suis*, originalmente publicado em francês e descoberto junto aos papéis pessoais de Pasolini, logo depois de sua morte. Nesse poema, o poeta fala de um filme, *Teorema*, como sendo sua próxima realização cinematográfica. Antes de rodá-lo, escreveria em forma de romance, publicado pela editora italiana Garzanti, cujo lançamento se deu simultaneamente à realização do filme. Entre a escritura romanesca e a obra cinematográfica, Pasolini ainda faria uma intermediação: escreveria um roteiro. Apesar de ter afirmado que o realizou praticamente sem roteiro, um verdadeiro argumento cinematográfico parece ter existido e com todas as características técnicas que particularizam o gênero, indicando uma escritura de uma forma mais reduzida do romance, uma ‘semi-decupagem’ cinematográfica.<sup>243</sup>

Nesse aspecto, em *Teorema*, a afinidade que avizinha o texto literário e sua concepção cinematográfica localiza-se na sensibilidade do encontro de todas as formas de expressão artística usadas por ele. Nesse filme, o poeta, o romancista, o roteirista, o cineasta Pasolini se encontram na tentativa de encenar um ato de “representar”, de natureza anfibiológica. Assim comenta o cineasta:

*Teorema* nasceu, como sobre um fundo de ouro, pintado com a mão direita, enquanto com a esquerda eu afrescava uma grande parede (o filme homônimo). Em tal natureza não sei sinceramente dizer qual prevalece: se a literária ou a fílmica.<sup>244</sup>

Na narrativa romanesca, cheia de saltos e descontinuidades, as cenas encadeiam-se numa seqüência cinematográfica quase pronta para ser filmada, compondo o cotidiano e a transformação das relações de um microcosmo pequeno-burguês, revelando os contrastes entre o mundo neocapitalista burguês e o mundo arcaico do subproletariado italiano.

Filme de estrutura mais simples de Pasolini (se comparado a *Édipo Rei*, por exemplo), *Teorema* começa com cenas em preto e branco, numa bela primavera milanesa do ano de 1968,

---

<sup>243</sup> Os fragmentos desse roteiro original encontram-se conservados em Roma, depositados no Ministério do Turismo e do Espectáculo pela Escola Nacional de Cinema. A existência desse roteiro à época da filmagem de *Teorema* é deduzida a partir do fragmento datilografado pelo próprio Pasolini, e cujas páginas estão numeradas de 125 a 140, contendo, na última, alguns apontamentos manuscritos de Pasolini. Os episódios do fragmento encontrado são aqueles da misteriosa doença de Odetta e das tentativas pictórico-vanguardistas *nonsense* de Pietro, ápices dos casos de consciência do micro-cosmo burguês apresentado nas narrativas cinematográfica e literária.

<sup>244</sup> PASOLINI, 1969, orelha do livro.

cuja trilha sonora *indo e vindo* em breves intervalos é o metafísico *Réquiem* de Mozart intercalado com composições de Ennio Morricone, criando um conjunto que harmoniza-se com a fotografia de Giuseppe Ruzzolini, talvez a melhor de toda a obra de Pasolini.

Assim como no romance, o filme se divide em duas partes, onde os personagens não têm necessariamente uma mesma determinada ordem de apresentação. Antes, porém é com um prólogo em estilo documental que se introduz. Uma reportagem televisiva em estilo *cinema-verdade* mostra alguns repórteres numa cena “real” da entrada de uma fábrica onde os operários recebem das mãos de seu próprio dono a usina onde trabalham, somente no seu final é que compreender-se-á que o dono dessa fábrica é um dos protagonistas do filme. Essa seqüência constitui-se como uma das poucas cenas em que Pasolini não foi fidedigno ao romance, uma vez que deveria mostrar o cotidiano dos trabalhadores da usina. Segundo ele, essa curta seqüência seria difícil de ser filmada, uma vez que Chaplin já tinha esgotado qualquer potencialidade poética desse cenário ao filmar *Tempos modernos*.

O núcleo familiar de *Teorema* é constituído por um patriarca, uma mãe, um filho, uma filha de quatorze anos e uma criada, componentes do interior de uma mansão - uma família setentrional e burguesa do ponto de vista econômico, mas pequeno-burguesa do ponto de vista ideológico.

A narrativa fílmica centra-se na vida burguesa do casal Lucia (Silvana Mangano) e Paolo (Massimo Girotti), uma vida calma e privilegiada passada numa luxuriante casa de campo na industrializada região da Lombardia. A mulher inclina-se às suas obrigações de *grande dame*, o homem a dirigir a fábrica. Assim como no romance, Pasolini cria um clima onde tudo parece estático e tem o ar de causa permanente dentro de uma sociedade bem ordenada, onde a racionalidade é definida por aquele que tem mais controle sobre si mesmo e sobre os outros.

No filme, após o prólogo é feita uma pequena introdução ao ambiente familiar burguês, onde se encontram todos os personagens já descritos em seus ambientes. A partir desse momento, o filme torna-se colorido. A família possui tudo e nada, pois encontra-se em visível processo de ruína psicológica e moral. A atmosfera de estagnação, silêncio e repressão é quebrada quando a campainha toca na sala. Ao atender o portão, Emília (Laura Betti) encontra o arauto brincalhão e mensageiro (Ninetto Davoli), o sétimo personagem do romance, mas no filme reduzido a um figurante, cuja missão é somente trazer telegramas à mansão. O sugestivo nome do suposto carteiro, Angelino, é uma alusão significativa ao anjo anunciador. Desse modo, Pasolini lança a hipótese: “O que aconteceria se uma típica família burguesa fosse milagrosamente visitada por um ser divino, maravilhoso?”.



Num dos telegramas trazidos por Angelino, somente duas palavras lacônicas e misteriosas sob o papel: “Chegarei amanhã”. Nada mais é dito, nada mais se sabe. Todos imóveis, ninguém da família reage com a iminente chegada de um visitante inesperado: não se assustam diante da perturbadora mensagem anônima. Causa e efeito são suspensos, é como se todos estivessem sempre esperando esse desconhecido não solicitado, mas de visitação desejada.<sup>245</sup> Para melhor compreender a mudança de ambientes introduzida por Pasolini é necessário notar algumas curiosidades que ocorrem antes da chegada do estranho à normalidade do ambiente familiar burguês. Notar, por exemplo, um princípio de letargia no ar, uma passividade militante, de silenciosa e sufocante estabilidade que só se romperá de fato com a chegada do estranho.

Pasolini manteve grande fidelidade ao seu romance ao realizar seu filme. O hóspede, como anjo Destruidor, Inocente, Adorável e Autêntico descrito no romance deveria ser norte-americano. O papel coube, porém, ao jovem ator inglês Terence Stamp, possuidor, segundo Pasolini, de um rosto bem angulado como os das pinturas de Caravaggio e ao mesmo tempo um físico que corresponde aos cânones da estética masculina atual. Esse “estrangeiro”, como espécie de Messias, portador do sagrado comparável ao *Anjo Exterminador* de Luis Buñuel, teria a missão sem fazer uso do mal ou da violência de destruir a família patriarcal e a ordem capitalista, ao mesmo tempo que devia ser “afetuosamente carinhoso” e “sexualmente milagroso”.

Em um domingo, a família recepciona o visitante sem nome e de proveniência incógnita, que mudará de vez o destino de suas vidas. O visitante é apresentado como um jovem elegante, vestido casualmente, como alguém que veio sem nenhum objetivo aparente. Como se já o conhecessem-no, ele é recebido com doces sorrisos e gentileza. Com impenetrável firmeza no olhar, ele fala pouco, contentando-se a pronunciar algumas frases e a ler Rimbaud. Retribuindo a atenção dada, ele também age gentilmente como se o fato de agora pertencer ao grupo familiar fosse algo perfeitamente natural; os outros em troca, incluem-no sem questionamentos.

Sem nenhum motivo que desperte a atenção dos membros da família a não ser pelo fato de ser burguesamente belo e requintado, aos poucos o estranho e enigmático jovem passa a exercer seu poder de sedução sobre todos os membros da família.

Mesmo alheio a tudo ao seu redor, e desprovido de qualquer qualidade super-humana, aos poucos esse deus travestido de homem torna-se o principal foco das atenções da casa e da família. Seu caráter enigmático e ao mesmo tempo angelical atrai e seduz cada um dos personagens. Ele

---

<sup>245</sup> A temática da erupção do diverso presente em *Teorema* é possível ser identificável em outros filmes de Pasolini como *Édipo Rei*, *Medéia* ou o *Evangelho segundo São Mateus*. Nesses filmes a normalidade que vigora em Corinto, em Tebas, em Milão ou na Palestina é rompida com a chegada de um “corpo estranho” que exprime com a sua simples presença física uma cultura ou uma ideologia diferente, torna-se assim o mecanismo evidenciador de contradição incógnita.

consegue comunicar-se com todos, sem a necessidade de falas ou gestos mais sobressaídos, mas por meio de olhares e de uma cumplicidade quase muda. Como uma espécie de encarnação do divino que se apresenta em forma de homem, o hóspede configura-se como manifestação do sagrado - alegoria do Deus Pai armado das Velhas Escrituras - e logo força dissolvente da alienação do grupo burguês. A dissolução lenta da família será representada pela constante e intercalada presença do vazio de um deserto. O meio com o qual ele conseguirá destruir os princípios dessa família (sociedade) será, portanto o ato sexual, pois esse na ótica racional burguesa, enquanto experiência essencial e criadora da vida não se pode controlar com base em princípios sociais, exigindo do indivíduo o máximo de “doação” e negação de si próprio.

A criada Emília, dócil personagem silenciosa da narrativa, é a primeira a ser transfigurada pela constante presença do efebo, e que com o terrível temor proletário de não conseguir tê-lo para si, tenta o suicídio, porém, num ato heróico, o rapaz-deus a salva, permitindo que “façam amor”. A pobre criada é o elemento marginal crucial para o confronto dos valores burgueses e para a construção da referência de Pasolini, pois, segundo ele, a personagem de Laura Betti deveria ser profundamente religiosa e arcaica, possuindo no fundo da alma algo de apocalíptico e bíblico, capaz de poderosas maldições como também de bênçãos.

O segundo personagem a ser atormentado e seduzido pelo hóspede é Pietro (André Cruz Soublette), filho bem comportado, tão obediente quanto dependente da figura paterna. Com o hóspede, ele divide seu quarto, resguardado pelos vestígios de sua infância. O jovem, como um garoto, sente um pudor profundamente antinatural e, num misto de curiosidade e desejo levanta-se para contemplar a nudez do hóspede deitado ao lado. Enquanto este dorme, como se tivesse na presença do maravilhoso e do inalcançável, Pietro sente-se atraído pelo corpo nu do anjo. De sua parte, o visitante silenciosa e afetuosamente aceita atuar fora de seu papel preordenado, tornando-se o despertador da diversidade sexual do jovem burguês.

Numa bela manhã de outono Lucia passa a contemplar o corpo seminu do rapaz, que sob os raios de sol brinca com um cão no quintal da casa de campo, suscitando nela um fetichismo materno ao afagar as roupas deixadas pelo rapaz no chalé. Ela, como num *strip-tease*, tira as roupas para ele. Na ânsia de unir seu corpo ao do rapaz ela o provoca e depois fazem amor.

As últimas ações do anjo vingador serão dedicadas somente à filha Odetta (Anne Wiazemsky) e ao patriarca Paolo, o último e mais importante membro da família, representante maior da burguesia, detentor do poder e dos meios de produção na sociedade capitalista. O estranho ajuda o industrial a curar-se de uma desconhecida moléstia, sendo logo depois agradecido pelo feito. Primeiro pela filha Odetta, que se entrega ao amor do jovem estranho, de

quem recebe o primeiro beijo de sua vida e logo depois por Paolo, que por meio de cenas envoltas em metáforas e alusões completa o ciclo de sedução da família.

Interessante observar que essas experiências/comunicações vivenciadas com o sagrado dêem-se sempre em ambientes domésticos como jardins ou quartos da mansão, lugares de sossego onde as tentações reprimidas penosamente levam a gestos não-quotidianos, ações violentas e obsessivas por parte dos componentes da família, cujos os corpos seduzidos são assim movidos por um desejo incontável de se oferecem ao jovem que por sua vez acolhe com compreensão o abalo impudico da carne.

As angústias, insatisfações e sentimentos perfeitamente humanos dos seis membros da trama são desvelados à medida que o jovem vai se relacionando com cada um deles. Gradualmente, a descoberta e a revelação dos desejos sufocados transformam a vida de todos. Conseguindo “desacobertar” as raízes mais profundas do caos psicológico burguês em que vivem os personagens, o hóspede revela assim as regras selvagens de relacionamento que o “teorema” estabelece. O deus conseguiu “penetrar” cada membro da família, estabelecendo com todos uma relação original e cúmplice. Após a sedução, a primeira fase da “visita” foi cumprida, realizada a “evangelização da sexualidade”. A partir desse momento deve-se compreender que *Teorema* é um filme de arte em todos os sentidos, exigindo também a total cumplicidade do espectador para deslindar as entrelinhas e os meandros metafóricos das cenas.

A família, por meio de uma epifania generalizada, passa a vivenciar, depois do “coito sagrado”, uma realidade radicalmente diferente daquela conhecida pelo mundo semi-vegetativo burguês em que viviam. Eles vivenciaram uma experiência subtraída dos vínculos da norma familiar, moral, religiosa ou social, e por isso devem mudar. Através desses encontros eróticos, Pasolini permite ao espectador compadecer com as necessidades de cada personagem, que agora percebe a fragilidade de deter em suas mãos uma realidade falsa e alienada, que os mantém numa tênue relação uns com os outros e com eles mesmos.

Um outro telegrama chega à casa da família, sendo este endereçado ao hóspede. Com essa segunda anúncio de Angelino, encerra-se a primeira parte das hipóteses, como se o jogo da moralidade tivesse concluído seu primeiro ato - a transformação antes da revelação. Dessa vez, o telegrama como único signo anunciador prenuncia que o estranho deve muito em breve partir. A construção de *Teorema* é assim como a missão do deus, rigorosa, fracionada em duas partes,

Introduz-se o início da catástrofe. Nesse momento todos os membros da família vivenciam um misto de insegurança e epifania, que como em fase terminal arruinará a realidade até então experimentada em suas vidas, restando-lhes como única alternativa confessar ao

hóspede seus sentimentos mais secretos: somente a presença dele fora forte o bastante para transformar seus míseros conceitos de vida, obrigando-os a sair da prisão de sua história, de sua ideologia.

Desse momento em diante, a paz interna e interior do microcosmo familiar burguês se dissolve em um clima de insegurança e angústia. Da estabilidade do eu consciente, racional e julgador sucede uma sensação de vazio e de crise irreversíveis.

Pietro rememora os momentos agradáveis que passou junto ao hóspede, e declara não reconhecer mais a si próprio; tornara-se diferente; e com sua partida aquilo que tinha em comum com os outros estará destruído. A partir daí ele isola-se dentro de um ateliê, dedicando-se com afinco maníaco à pintura conceitual de vanguarda. Como o filho, Lucia sente um imenso pesar ante a súbita partida do rapaz, logo depois que este dava sentido à sua vida. E assim todos os membros da família, exceto Emília, confessam seus mais íntimos sentimentos na inútil tentativa de adiar a partida.

Ainda no prosseguimento das confissões, Odetta declara-se triste com a partida do rapaz, agradecendo-lhe e explicando-lhe que, graças a ele, estava curada da obsessão por seu pai, mas com sua partida, ela ficaria só, incapaz de qualquer relacionamento com outros homens. Num caminho sem volta da loucura, a separação do hóspede causa-lhe distúrbios psicológicos que se manifestam na forma obsessiva de contar: depois de calcular com uma fita métrica a distância em que se sentava em relação ao rapaz no jardim, ela entra em coma e numa imobilidade asfixiante com os punhos cerrados, mira fixamente o teto de seu quarto como se estivesse a enumerar meticulosamente todos os objetos do ambiente que a sua vista consegue alcançar, ou ainda como a medir a distância que os separam. Quase como uma espécie de renúncia à vida, ela parece querer fixar a lembrança do rapaz no tempo e no espaço. Nesse estado catatônico de um autismo irreversível e indagnosticável por parte da ciência médica, Odetta como uma pedra é levada em uma ambulância para ser internada em uma instituição psiquiátrica.

A Emília que acompanha o hóspede em sua partida carregando suas malas é permitido que se despeça beijando sua mão, sem necessidades do ato burguês da confissão, como se soubesse que esse ato não lhe subtrairia nenhum peso em sua consciência. Intuitivamente, ela retorna ao vilarejo de origem no norte da Itália para dedicar-se à meditação como forma de pedir perdão ao deus. Essa opção parece ser uma espécie de penitência após ter experimentado o desejo e o contato íntimo com o sagrado e o transcendente. Nesse sentido, Emília é a única personagem cujos valores não foram corrompidos pela sociedade burguesa representada pela família. Sua

relação com o hóspede, mesmo involuntária consegue transformar-se em algo verdadeiramente positivo.

Pasolini chama Emília de “a personagem positiva do filme”, pois ela ignora tudo o que a cerca e não possui consciência alguma das razões, encontra-se, portanto num estágio de pureza absoluta. Tão logo ela parte da mansão, é substituída por outra criada de mesmo nome e vestida do mesmo modo. Essa personagem tem a mesma atitude humilde, contudo diferente da primeira que quase não se expressava por palavras, a segunda no final de *Odetta* demonstra-se já pertencente ao mundo burguês em que se instala.

A partir da seqüência das confissões dos personagens burgueses, tanto no romance quanto no filme, o formal dá lugar ao conceitual, apresentando sua moral em ruínas depois do contato com os valores que invadiram suas existências. Contudo, suas confissões serão inúteis, pois o anjo não desceu à Terra para salvar a burguesia, mas para destruí-la. Com a eminente privação do amor do hóspede, todos os membros da família perdem o controle, a racionalidade, arruinada após o anúncio da partida.

Conseqüentemente com a efetiva partida do anjo transformador cada membro reage individual e diferentemente ao desastre. O contato com o estranho resultou numa espécie de perplexidade e desarranjo a encaminhar as personagens a rumos mais diversos, como se quisessem abandonar a casa desde a muito desabitada. Eles não admitiram o sagrado em suas vidas, e são incapazes de absorvê-lo. Suas vidas assim se transformam.

A mãe, de *grande dame* devota do princípio católico da fidelidade conjugal parte para a periferia da cidade a procura tenaz por rapazes que se pareçam com o hóspede, doando-lhes seu corpo, a fim de preencher o vazio deixado depois da partida, ou ainda na esperança de encontrá-lo novamente em cada jovem que comunica. O pai, de grande industrial, transforma-se numa espécie de São Francisco errante que se despoja de todos os seus bens (doa sua fábrica aos operários) e parte nu em desespero para um deserto, que por acaso não se encontra separado da cidade, ele torna-se seu prolongamento, a representação da condição excepcional de quem sai da História. O filho enquanto artista burguês em luta com a constante insuficiência de inspiração poética, na tentativa de criar uma arte nova que lhe sirva como válvula de escape a todas suas emoções isola-se do mundo dedicando-se à pintura, mas nem assim ele consegue algo de positivo, de dependente do pai ele torna-se um pintor neo-vanguardista medíocre, refletindo a crítica de Pasolini a Sanguinetti. A filha, de obsessiva pela figura paterna a louca catatônica. Somente a religião em seu sentido místico e arcaico, exercida pela única personagem não burguesa do filme, possibilitará uma espécie de redenção ou esperança.

Desse modo nem a prática artística histórica, a arte de vanguarda, (para o fracassado Pietro), nem a loucura catatônica (para a infeliz Odeta), nem o gesto de renúncia e altruístico isolado (por parte do pai), nem o misto de sexualidade ninfomaníaca e devoção religiosa (para Lucia) foram capazes de libertá-los de suas consciências depois do contato com o aspecto desconhecido de suas realidades. Desse modo a família inevitável e dramaticamente individualista vive sua auto-destrutiva dissolução. Pasolini constata desse modo que a burguesia não possui mais os meios culturais para interpretar as manifestações inusitadas e desconhecidas ao domínio racional da consciência e do real.

O deus visitador revelara a seus anfitriões o mundo de conformismo e irrealidade no qual esses personagens estavam submergidos, por isso não deve ser visto como casual o fato do “companheiro” do hóspede nessa estada seja Arthur Rimbaud, poeta percussor do simbolismo e da sexualidade livre, ícone radical da contestação do *status quo*. A família burguesa, depois da visita, em seus expoentes particulares se observam e descobrem a própria “inautenticidade” - o inconformismo que passam a conhecer converte-se em condição trágica irreversível.

Enquanto os demais personagens afirmam à exaustão suas individualidades, Emília é a única que consegue perceber o óbvio, o sagrado presente no estranho, torna-se a única que sacrifica sua individualidade. Graças à sua mentalidade camponesa honesta, um estágio social anterior à burguesia, ela consegue filtrar e interpretar o encontro com o hóspede segundo as categorias do divino e do sagrado, transformando a misteriosa vinda em mensagem produtiva, que ela leva a seu povo, comunicando a sua comunidade rural através de milagres.<sup>246</sup> Suas faculdades paranormais uma vez desenvolvidas operam milagres, a única linguagem possível para essa personagem “muda”, tornada assim a escritura visível do sobrenatural. Na verdade, Emília é a vítima imolada da sociedade burguesa, que termina por pedir para ser enterrada viva num retorno voluntário à mãe terra, e a partir de seus olhos faz surgir um manancial, símbolo de vida. Seu final, ao contrário dos membros da família é o único que pelo verdadeiro sacrifício transforma-se em nascimento, o surgimento de uma nova vida, purificada do contágio burguês, a explicação inocente e ingênua do mistério real que existe no homem.

*Teorema* não se concebe somente como uma parábola alegórica, é uma obra surrealisticamente enigmática que, enquanto cinema e literatura propõe a investigação da

---

<sup>246</sup> Para Pasolini, a realidade subjetiva dos milagres existe. Ela existe para Emília. No romance suas lágrimas curam as feridas de um velho operário. No filme, em vez de um velho ela cura uma criança. Seu milagre é a explicação inocente e primitiva do mistério real que habita o ser humano, do poder que nele se dissimula, a fé. Despojada de qualquer caráter teológico, a revelação do milagre participa também de seu sofrimento.

metáfora do mistério no mundo moderno como possível arma contra a hipocrisia da moral burguesa e o resgate do sagrado na sociedade contemporânea.

Totalmente expresso por meio de um sistema de signos, *Teorema* fala, sobretudo, da procura desse aspecto reprimido no homem. O filme, como o título indica, “funda-se na premissa matemática das relações *per absurdum*”<sup>247</sup> a fim de formular uma hipótese existencial por meio do sagrado e do erótico. De fato *Teorema* é uma obra alegórica e antinaturalista que pode ser vista e analisada como um próprio e verdadeiro enunciado matemático com todas as suas relativas deduções (corolários) que vem apresentadas com a mesma exatidão, racionalidade e decisão com o qual se demonstra um argumento lógico matemático, em que o sexo é a única linguagem que permite o desenvolvimento dessa dinâmica.

Tudo e todos se comunicam através de um sistema de signos específicos, diferentes do lingüístico. A relação silenciosa, quase muda, e os sistemas de sinais eróticos constituem o principal meio de comunicação dos personagens. O sexo torna-se discurso; a relação erótica não-realista é uma relação simbólica. Marcado por silenciosa e sufocante precisão, *Teorema* possui assim os traços característicos do ‘cinema de poesia’ de Pasolini, especialmente pela preferência de uma economia de meios, como estratégia para obter maior riqueza de sentidos, não exprimíveis através da palavra. O silêncio do filme é a tentativa pasoliniana de fazer com que os gestos e objetos se tornem falantes e os sons voltem a ser realmente sonoros. Esse silêncio é usado para revelar outras falas, a fala dos sons, a fala dos gestos e dos objetos, como um livro, para que dessa forma se sacralize a palavra. O silêncio em estado puro é cúmplice dos personagens da narrativa, prisioneiros de seus destinos.

O sagrado e o erotismo estão tão presentes no romance quanto no filme, não como a simples manifestação de uma força natural e instintiva no homem; essa foi deixada para segundo plano. O erotismo, da forma como é representado nos filmes de Pasolini, é um fato simplesmente cultural, por isso em *Teorema*, ele é expresso como um amplo sistema de signos. É através desse sistema sacro-erótico, exclusivo das metáforas que o hóspede, essa espécie de anjo e demônio, consegue comunicar-se com os outros personagens da trama, revelando à família que ela é alienada. Pelo fato de ser uma parábola, cada gesto, cada objeto, torna-se, na primeira parte do filme um conjunto alegórico e sagrado ao mesmo tempo. Já na segunda parte, essa relação semiológico-erótica não tem mais espaço, não sendo mais necessária, uma vez que cada

---

<sup>247</sup> NAZARIO, 2007, p. 64.

personagem pensa ingenuamente ter reencontrado sua história. Uma história interior, em seqüências literalmente mudas.

Com *Teorema*, Pasolini volta-se para os contrastes do mundo burguês versus mundo subproletário e o descreve ora de modo exclusivamente narrativo, ora de modo exclusivamente cinematográfico, ora como romance, ora como filme. Porém, não pode ser considerado como mera transcrição narrativa de “tratamento” exclusivamente cinematográfico, mas verdadeiro romance em que a narrativa desenvolve-se através de capítulos em prosa e em poesia.

Mais que em qualquer outra obra de Pasolini, em *Teorema* está presente o eterno conflito da religiosidade e da sexualidade através da identificação com a aparição do divino e a dinâmica da possessão total, quase mística, o que comprova a atualidade de sua obra, evidenciada no centramento atual da sexualidade. Filme e romance resultam em obras de arte “atípicas”, ricas devido aos vários níveis de leitura que oferecem, tanto literária quanto cinematograficamente, sobretudo por se complementam, evidenciando a sua contaminação. *Teorema* trata assim da procura do sagrado reprimido no homem, da angústia desse frente ao mistério do sagrado, que não faz mais parte da essência do mundo moderno neo-capitalista: ou como pretendia Pasolini “uma poesia em forma de grito de desespero”.

## **8.2. POCILGA (1969): OBEDECER OU MORRER**

Como *Teorema*, *Pocilga* foi concebido primeiramente em outra linguagem, como peça de teatro; conservando de seu esqueleto dramático o mito trágico do filho devorado pelo pai. A peça foi escrita por Pasolini entre os anos de 1965 e 1967, e só publicada em 1969, junto com outros dramas em verso. Pasolini concebeu nesse período um conceito de teatro – o “teatro da palavra” – totalmente diferente do teatro conhecido na Itália naquele momento, baseado somente no texto e na palavra. O cineasta encontrava-se, então, repousando por causa de uma forte e grave hemorragia de úlcera, e convalescente por mais de um mês para ocupar-se começou a ler Platão e logo depois se sentiu inspirado e resolveu escrever seis tragédias que, desafiando-se, teriam que ser escritas em versos.<sup>248</sup> Escritas uma após a outra, as peças foram sendo, aos poucos

---

<sup>248</sup> São elas *Calderon, Pilade, Pocilga, Orgia, Bestia da Stile e Affabulazione*.



retrabalhadas. Dois anos depois, Pasolini publicou o seu “Manifesto por um novo teatro”<sup>249</sup> no qual enunciava os princípios teóricos e as características técnicas, estilísticas e dramáticas do novo teatro que propunha. Contrapondo-se ao teatro da tagarelice (teatro burguês, de Tchecok, Ionesco a Albee) e ao do “gesto gritado” (Antonin Artaud, o teatro da vanguarda, e o Living Theatre), o “teatro da palavra” não divertiria nem escandalizaria.

Do mesmo modo que criara um “cinema impopular” contra a indústria cinematográfica de entretenimento, o cineasta teorizou um “teatro da palavra” contra o teatro burguês. Com a peça *Pocilga*, Pasolini retorna às origens do teatro, aceitando o desafio de um teatro de diálogos breves, de escansão das cenas e redução ao mínimo do trabalho dos personagens. Um teatro que remonta às origens da tragédia grega, antes da intervenção racionalista do *logos*. Um teatro em que as peças “apóiam-se completamente na palavra, pois não há acontecimento algum, nem mesmo ações ou gestos”.<sup>250</sup> Os personagens limitam-se a falar. Além das conotações clássicas do teatro grego, no teatro de Pasolini encontramos um debate cultural que reconhece os reflexos da angústia de uma juventude que absorve inconscientemente todos os valores do novo modo de vida consumista, obcecada apenas em adquirir bens e *status*.

Assim como a escritura cinematográfica pasoliniana, a questão da escritura teatral também está estreitamente relacionada ao problema da língua e sua evolução no âmbito da sociedade italiana. Como seu “cinema aristocrático”, o “teatro da palavra” tornava-se democraticamente “inconsumível”, pois ao invés de assistir às representações com a idéia de ver, devia-se assistir às montagens para escutar e assim melhor compreender os conceitos transmitidos.

*Pocilga* originou-se de uma dessas peças que ilustravam esse novo teatro. Composta em 11 atos que corresponde ao “episódio alemão”, um dos episódios narrados e que dá o título ao filme. A peça *Pocilga* foi transformada em roteiro, e só depois em filme, processo criativo ao qual Pasolini dedicaria cerca de quatro anos, sendo seus diálogos quase todos transpostos integralmente para a obra cinematográfica. Bem antes da realização de *Salò*, *Pocilga* já se configurava como uma visão do poder corrupto e da crueldade humana sem punição. Era também uma obra sobre zoofilia e canibalismo enquanto metáforas da condição humana na sociedade de consumo por parte daqueles que não se encaixam no novo modelo de sociedade. O plano original era fazer o que Pasolini denominava “filme comum, normal, com duas partes”. A primeira parte

---

<sup>249</sup> “Manifesto per un nuovo teatro” publicado originalmente na *Nuovi Argomenti* nº 9, Roma, janeiro-março de 1968, p. 6-22.

<sup>250</sup> Entrevista de Pier Paolo Pasolini a Eugenia Wolfowicz, realizada em junho de 1975, mas só publicada na *Folha de São Paulo*, Suplemento Folhetim, São Paulo, 10 de novembro de 1985.

seria intitulada *Orgia*, mas sem nenhuma referência à tragédia homônima; a segunda *Pocilga*, essa sim surgiria da peça de mesmo nome. Mas, ao fazê-las, Pasolini uniu e entrelaçou os dois episódios sob um único título, *Pocilga*, já que esse conseguia abranger as duas histórias que, aparentemente muito diferentes entre si, têm a mesma significação.

Mas o que teria em comum a primeira história, aqui intitulada de “episódio renascentista”, ambientada num tempo indeterminado, mas próximo à época medieval, numa região desértica onde um jovem vive à beira do desespero, alimentando-se de folhas, insetos, répteis e seres humanos; com a segunda história, o chamado “episódio alemão”, passado na Alemanha do milagre econômico, narrando a saga de um jovem que, em vez de sentir atração por sua noiva, dedica seu amor aos porcos? Pasolini sentiu a necessidade de um laço lógico que unisse as duas histórias. Optou assim por alternar um episódio “mudo” e “meta-histórico” e um episódio “prolixo” e historicamente determinado, a fim de resumir a “nova pré-história” do consumismo e da coisificação do homem.

O “episódio renascentista” narra a história de um jovem canibal (Pierre Clementi)<sup>251</sup>, que magro e desesperado vive perdido num deserto mítico próximo aos declives de uma região vulcânica.<sup>252</sup> O deserto mítico e indeterminado é, para Pasolini, a forma visual do abstrato que representa como em *Édipo Rei* e *Teorema* “o tempo fora da história”; por isso, a ação da narrativa localiza-se em tempo e local indeterminados.<sup>253</sup> Em suas errâncias por esse deserto, o jovem depara-se com os restos de uma misteriosa batalha, armas e esqueletos espalhados pelo chão, ele pega para si uma arma e um capacete. Sob o horizonte, alguns soldados surgem marchando. Em uma cena violenta, começa um combate próximo a um vulcão semi-ativo. Quando, depois, o jovem depara-se com um soldado, eles se olham tão fixamente que chegamos a imaginar que vão lutar ou se abraçar.

Logo o jovem consegue desarmar o soldado; e tem a oportunidade de mostrar-se piedoso deixando-o seguir. Contudo, ele prefere matar seu adversário, comer seu corpo e lançar sua cabeça na cratera de um vulcão. Sem diálogos, o filme prossegue com uma longa tomada no olhar do canibal. Outro personagem (Franco Citti) surge. Juntos, eles empreendem uma terrível orgia

---

<sup>251</sup> Segundo Pasolini, a temperatura cênica do ator convinha e muito ao antropófago de *Pocilga*. A cara de delinqüente esfarrapado de Clementi lembrava a inocência Rimbaudiana, e seu tipo físico ajudava na caracterização que Pasolini buscava. No mesmo ano em que *Pocilga* foi realizado, Clementi que interpretou o rebelde no deserto, havia interpretado o filme *I Cannibali*, de Liliana Cavani, inspirado em *Antígona*, de Sófocles.

<sup>252</sup> Pasolini ao escrever a peça teatral pensou imediatamente num vulcão, mais especificamente da região da Catânia ou do Vale do lavoso Etna e seus declives.

<sup>253</sup> Alguns estudiosos da obra de Pasolini localizam a ação na Espanha do século XVI, pelo tipo de figurino usado pelos personagens.

antropofágica. Logo avistam um grupo de homens que transportavam uma mulher prisioneira em uma carroça. De algum modo os dois armam uma emboscada para matar os homens e escravizar a mulher. O grupo torna-se uma tribo de selvagens canibais que ameaçam a todos que vêm à sua procura. Um homem e uma mulher os abordam; o grupo mata a mulher e lança sua cabeça dentro de um vulcão, em cujo flanco eles construíram suas bases. O homem consegue escapar, fugindo aterrorizado pelas cenas de orgias canibais que presenciou. Ao chegar a um vilarejo vizinho, ele alerta a população para o perigo que se esconde além dos muros do povoado.

A fim de atrair o bando de canibais, a população do vilarejo manda como iscas um garoto e uma garota nus para a paisagem rochosa e vulcânica. Os canibais caem na armadilha e são capturados. Eles são acorrentados e levados por soldados e aldeãos como prisioneiros ao vilarejo murado, palco onde os dois canibais são julgados. A sentença de morte é lida: os dois *fora da lei* serão estacados na terra sob um sol escaldante e deixados para serem devorados por cães e bestas selvagens. Citti, o segundo canibal, chora antes de ser pregado na estaca como um pobre Cristo; ele beija a cruz e pede perdão, demonstrando seu arrependimento. O jovem canibal, no entanto, permanece frio e declama por quatro vezes a única frase de toda a narrativa: “Matei meu pai e comi carne humana, tremo de alegria”. Nesse primeiro episódio, o canibalismo é o símbolo de uma violenta contestação da sociedade por parte de quem vive fora dela, mas Pasolini mostra duas atitudes dentro dessa contestação: a do canibal levado a comer carne humana pelas circunstâncias e a do que o faz por prazer, assumindo sua “tara”. Condenado à morte por uma sociedade pré-cristã, ao invés de se arrepender, o jovem canibal morre como mártir, declarando-se orgulhoso do ato cometido, expressando assim sua rebeldia conscientemente assumida. Por saber que o fim está próximo, o jovem canibal exprime sua fé: num gesto heróico, glorifica seu pecado e rebela-se contra a sociedade que o condena.

No sistema semiológico da narrativa cinematográfica, o canibalismo possui um valor alegórico, que tem em si a mesma função que o sexo em *Teorema*. O canibal como asceta da contestação radical é o filho desobediente e o canibalismo assumido sem culpa simboliza a sua revolta levada às últimas conseqüências, um protesto global levado ao extremo limite do escândalo por quem quer viver conscientemente fora da sociedade “civilizadora”.<sup>254</sup>

---

<sup>254</sup> No mesmo período em que Pasolini realizava *Pocilga*, no Brasil o cineasta João Silvério Trevisan realizava *Orgia, ou o homem que deu cria* (1970). É notório observar que, tal como Pasolini, Trevisan refletia à mesma época temas e metáforas semelhantes. Enquanto Pasolini tentava compreender a impotência de uma geração paralisada pelo *novo fascismo*, no Brasil era o golpe militar que fazia com que a América Latina andasse na contramão da História, levando os estudantes a lutar não contra a *unidimensionalidade* das sociedades democráticas de massas, mas contra a ditadura militar. Mais curioso ainda que o título da obra de Trevisan [*Orgia*, o mesmo nome da peça de Pasolini] e a inquietação dos dois cineastas é verificar como o filme de Trevisan a princípio se chamaria: *Foi assim que matei meu pai* - título quase idêntico à oração blasfema proferida pelo jovem canibal.

O segundo episódio do filme é ambientado entre 1967 e 1968 na Alemanha, e concentra-se na enigmática atração que o filho de um rico industrial sente por porcos, portanto esse episódio lida com um tipo de canibalismo e loucura supostamente diferentes. O episódio passa na parte industrializada da Alemanha, em Godesberg, nos arredores de Colônia, onde Adenauer costumava viver, na pequena vila de um grande industrial alemão, como os Krupp – uma das velhas famílias industriais alemãs. O tempo do episódio é, portanto contemporâneo a Pasolini, quando ocorriam as primeiras manifestações estudantis na Alemanha.

O herói dramático da história é o misterioso e obscuro Julian (Jean-Pierre Léaud), um jovem de 25 anos, filho único e herdeiro do Senhor Herr Klotz (Albert Lionello), um rico industrial de Bonn. A ação é simples como uma longa alucinação. Num tempo de inquietação (os movimentos da década de 1960), Julian, como se “despertencesse” a qualquer território, tem um segredo: é portador de uma anomalia invulgar e não socializável, que não se atreve a contar para sua família e nem mesmo para sua namorada e amiga de infância Ida (Anne Wiazemsky), uma jovem de 17 anos, defensora do movimento estudantil, segundo ela o sentido de sua existência.

*Pocilga*, como *Teorema*, refletiu os levantes estudantis de 1968 que não se limitaram ao protesto político, constituindo uma contestação dos vários aspectos da cultura ocidental. Durante as principais manifestações realizadas também na Itália houve vários enfrentamentos campais entre estudantes e a polícia italiana. Pasolini ao ver a repercussão dessas manifestações (assistira a um desses enfrentamentos no Valle Giullia, em Roma), viu-se obrigado a escrever a respeito. Interveio publicamente sobre essas manifestações escrevendo o seu famoso “O PCI aos jovens!”, poema em que caracteriza os jovens estudantes como pequeno-burgueses, rebeldes sem causa que lutavam contra a própria classe e que em verdade só queriam, através da contestação, regenerá-la, torná-la mais forte na formalidade de suas leis, enquanto que os policiais que os reprimiam eram as verdadeiras vítimas da sociedade.

Ao tentar extrair algum segredo da alma obscura de Julian, Ida sugere irem os dois a uma dessas manifestações próximo ao Muro de Berlim.<sup>255</sup> Na realidade, Pasolini renega a presunção da inocência de jovens como Ida, filhos da burguesia que saíam às ruas para protestar e agitar contra causas que nunca pertenceram ao mundo deles. E especialmente para o mundo de Julian, que se

---

<sup>255</sup> A Alemanha viveu a conflagração do movimento estudantil em 1967, a partir do atentado sofrido pelo líder estudantil Rudi Dutschke. Em Berlim, Frankfurt e demais cidades universitárias, as marchas redundaram em grandes batalhas campais contra a polícia. Pasolini escreveu vários poemas sobre o líder estudantil Rudi Dutschke.

recusa, sem, contudo tomar partido nem contra ou a favor do movimento, da mesma forma que não é nem contra nem a favor de seu pai.

Da mesma maneira que o canibal, Julian se recusa fazer parte dessa sociedade que Ida diz pertencer, fica completamente indiferente ao interesse que ela tem em cortejá-lo e em participar de movimentos pretensamente antiburgueses. De modo algum Julian pretende realizar as perspectivas criadas por parte do pai que tem interesse que ele tome seu lugar nos negócios da família após o matrimônio pré-arranjado.

Logo depois de alguns diálogos *nonsense* entre o casal, sem que ninguém o esperasse Julian entra em estado de catatonia, numa modalidade similar a de Odeta de *Teorema*, nem morto nem vivo; nem obediente nem desobediente, sua existência é reduzida a um estado vegetativo, quase que declarando sua recusa de todos os privilégios burgueses. Ao lado de sua cama, sua mãe (Margherita Lozano) e Ida fazem vigília, e contrapõem diferentes opiniões sobre o personagem num diálogo de palavras contrapostas e de contradições constantes e recíprocas.

Elas de fato não o conheciam, ou cada uma conhecia somente parte de sua personalidade, que era ainda mais dividida. Em um corte rápido, Pasolini nos mostra o Sr. Klotz tocando uma suave melodia em sua harpa<sup>256</sup> para que seu fiel servidor e detetive Hans Günther (Marco Ferreri) com um sorriso cínico e irônico o elogie e lhe conte as informações sobre seu maior concorrente, o Senhor Herdhitze (Ugo Tognazzi), seu ex-companheiro de estudos e arquirival: “Klotz: Sobre o que vamos falar hoje? Judeus ou... Porcos?!/ Günther: Porcos. É bem melhor”.<sup>257</sup>

A conversação entre Klotz e Günther prossegue amigavelmente, e antes de revelar o grande trunfo contra Herdhitze, o criado e Klotz passam a descrever o grande martírio dos judeus nas câmaras de gás durante o Holocausto nos campos de concentração nazistas. Nessa cena de confrontação irônica o criado revela a Klotz que enfim descobrira a verdadeira identidade de Herdhitze, ele era na verdade, o notório criminoso nazista Hirt, que coletava crânios de comissários bolcheviques judeus para pesquisas anatômicas na Universidade de Estrasburgo, que havia enriquecido roubando dentes de ouro dos prisioneiros, e que agora se fazia passar por um respeitável cidadão da sociedade pós-guerra depois de ter feito uma operação plástica, dono de uma fábrica de utensílios domésticos.

---

<sup>256</sup> Nessa passagem podemos observar que é a música que freqüentemente acompanha o mal nos filmes de Pasolini. Em *Salò*, por exemplo, é ao som de um piano que o mal consegue destruir todos os sonhos dos jovens prisioneiros dos *sado-fascistas*, principalmente porque, como o empregado passivo e submisso de Klotz, a música é indiferente.

<sup>257</sup> Por essa passagem de *Pocilga*, Pasolini foi processado por anti-semitismo, ocasionando sua ausência no Festival de Veneza de 1969, quando o filme foi apresentado ao grande público. Mas é óbvio que são os *nazistas* do filme – que Pasolini retrata com profundo sarcasmo – que manifestam anti-semitismo.

Inesperadamente o Sr.Herdhitze ou Hirt chega em visita à mansão de Klotz, e com ele e seu empregado passam a lembrar os bons tempos da Alemanha nazista, a “maravilhosa primavera de 1938”, a estação em que Hitler visitou a Itália e encontrou-se com Mussolini. Diferentemente do “episódio medieval”, nesse segundo episódio Pasolini preferiu através da caricatura “cristalizar o horror” no qual Klotz e seu arqui-rival Herdhitze estão envolvidos. Enquanto Klotz, paralisado em uma cadeira de rodas e isolado em sua vila, é possuidor de uma cultura humanista, e como os *Krupp* representa o velho capitalismo agrário e conservador [a pocilga, a vila de campo]; Herdhitze, ao contrário, é a representação máxima do neocapitalista liberal tecnocrata; um homem sem tradição e sem cultura [cujas modernas indústrias de utensílios domésticos teimam em destruir o velho capitalismo de Bonn], assim como vive disfarçado é também o símbolo do novo fascismo, que disfarçadamente contamina todas as classes sociais com a civilização industrial do consumo.

Prefigurando algumas linhas de *Salò*, Herdhitze comenta: “As contradições são necessárias”. A atmosfera desse encontro possui argumento tipicamente nazista, reforçado pela trilha sonora, que inclui a canção das tropas nazistas *Horst Wessel Lied*. A cristalização do horror consiste também no fato de Klotz e Herdhitze, entre sorrisos e brincadeiras, usar a obsessão de Julian para criar um jogo de chantagens. Enquanto Klotz tenta chantagear seu velho amigo e arqui-rival com informações sobre sua verdadeira identidade, o ex-nazista ameaça tornar pública a terrível anomalia que o filho do industrial da sociedade está acometido: o garoto, agora em coma, tem fascinação erótica por porcos e prefere realizar o ato sexual com os suínos e não com sua namorada. Desse modo eles tentam destruir-se mutuamente.

Enquanto isso Ida chega a fazer um discurso de despedida para Julian já curado de sua catatonia, não aceitando mais o fato de não ser amada. Triste, ela declara o amor que sente por ele e que, todavia, acabou atrapalhando sua vida. Também o ambivalente Julian não mais suportando guardar seu segredo só para si, confessa a Ida o sentido de seu secreto e perverso amor. Em monólogo de extraordinária beleza literária, é revelada sua anomalia sexual, causa de vergonha por parte da moral civilizadora; seu caso não se encaixa em nenhum caso clínico de normalidade ou desvio “aceitável” pela sociedade, na verdade Pasolini afirmou ter encontrado esse caso clínico por acaso em um livro de psicanálise, um tipo único no gênero.

De volta à sala, os magnatas ao invés de destruírem-se vêm-se obrigados a chegar a um acordo, decidindo por anular as chantagens recíprocas já que ambas teriam o mesmo peso; resolvem assim fundir seus prósperos impérios industriais “como a Montedison” comparou Pasolini, referindo-se à fusão de Montecatini, indústria química, à Companhia Elétrica Edison, a

fim de criar o primeiro grande conglomerado italiano. Enquanto eles festejam a união dos impérios brindando à saúde um do outro e à aliança entre o paleocapitalismo e o neocapitalismo, Julian levanta-se de seu leito de moribundo e sai de casa em direção à pocilga. Seu percurso é seguido atentamente pelos olhos do criado interpretado por Ninetto Davoli, que assim como a substituta de Emília de *Teorema* é símbolo da consciência de um mundo pré-industrial já corrompido.

Nas cenas seguintes, uma comitiva de criados vestidos de negro aparece na villa de Klotz e relata que um camponês não identificado afirmou ter visto Julian ser devorado pelos porcos numa de suas rotineiras visitas à pocilga. Herdhitze pergunta se sobrou algo do corpo do rapaz. A resposta é clara e objetiva: “nenhum tufo de cabelo, nem mesmo um botão”. Ele se rejubila e nada mais diz sobre o trágico acontecido, obrigando os criados a nada falarem a respeito do devoramento.<sup>258</sup>

Ao contrário de Édipo, Julian como ilegítimo filho da burguesia, tem êxito ao tentar esquivar-se de seu destino, de mudar o que em sua vida considerava estar fora de sua concepção de mundo, incluindo a família e o noivado, em prol da paixão inexplicável que os porcos exerciam sobre si. Ele não obedece nem desobedece, contudo deliberadamente parte em sua jornada em direção à suas pulsões irracionais, preferindo os porcos aos burgueses. E é exatamente o seu secreto mistério de amor aos porcos que o faz comunicar com o mundo mítico, capaz de ameaçar o poder da família burguesa em que vive, assim como impedir a realização da esperada futura família que constituiria com Ida. Um mundo de poder e luxúria é rejeitado em prol de bestas suínas e irracionais, invocando a luta pela razão por meio de formas factuais e de uma linguagem moderada e inteligível que traduzem as relações sociais. Nos diálogos breves e auto-irônicos entre os personagens burgueses, os porcos servem como metáforas para referirem à sua classe e a si mesmos como nos desenhos do expressionista George Grosz, em que os ricos são representados por porcos gordos.<sup>259</sup>

---

<sup>258</sup> No roteiro feito por Pasolini para o filme, é descrita ainda uma cena em que Julian e sua namorada visitam a pocilga do pai. Nesse lugar, Pasolini imaginava seu personagem Julian dialogando com um porco que se encontrava possuído pelo espírito de Spinoza, o primeiro filósofo racionalista, culpado pelo racionalismo burguês que Julian rejeita. Contudo, a idéia presente na peça foi deixada de lado no filme; Julian apenas adentra no chiqueiro.

<sup>259</sup> “Sr. Klotz (para Mãe): – Os tempos de Grosz e de Brecht não se acabaram. Eu poderia tranquilamente ser desenhado por Grosz com as faces de um gordo porco e você de uma gorda porca: à mesa, é claro, eu com a bunda da secretária sobre os joelhos e você com o negócio do motorista na mão. E Brecht, que Deus o tenha, bem que poderíamos dar um papel de malvados numa peça onde os pobres são bons! E Julian? O que ele espera para engordar feito um porco? (...) Ou ao contrário, a tratar-me de porco?”

Sra Klotz: – E a mim, de porca?”

A figura estilística da pocilga e dos porcos (lugar e objeto da transgressão) nesses breves diálogos é também metonímica, pois, duplicando a referência metafórica – pocilga / burgueses / porcos, implica dentro da narrativa antropofágica o uso lógico-fabulístico da pocilga como sociedade, de porcos reais como objeto de desejo, ambigüidade e suspense (o segredo de Julian).

Da peça que Pasolini escreveu, o “episódio alemão” conseguiu captar o ato irrefletível do amor e da convivência sexual com porcos. Convivência impensável e proibida, de caráter sagrado: qualquer violação que fuja à regra assim como o incesto ou o canibalismo é um sacrilégio, monstruosidade aos olhos da sociedade que reprime, porque regulamenta um campo de mistérios: a própria sexualidade humana. Essa se apresenta como algo para além do social. De acordo com Lévi-Strauss a sociedade repressora vê o sexo como forma eminente de animalidade humana, que deve ser sempre normal, os impulsos que não se alinham a essa normalidade transborda a própria sociedade, deixando de existir no homem como reino soberano.<sup>260</sup> Com todas as implicações freudianas, naturais e primitivas que acompanham o canibalismo, esse juntamente com o incesto configura-se a mais grave rebelião que o homem pode efetuar.

Julian, tal como o protagonista da primeira história é um rebelde, consciente de seus atos. Eles infringiram os tabus da sociedade (pocilga) por isso devem ser punidos com a exclusão e a morte. Na realidade, Julian à diferença do canibal não é um anarquista radical, mas um jovem “diverso” ambíguo e misterioso. Esse episódio tão alegórico quanto o primeiro, possui em seu esqueleto dramaturgico a essência da metáfora pasoliniana, contudo aqui ela é ainda mais assustadora. Se em *Teorema*, a parábola do sexo serve como veículos de conhecimento para o sagrado, em *Pocilga*, o sexo irracional, diferente aos olhos da sociedade repressora, é, como em *Salò*, “vestíbulo da morte”.<sup>261</sup> *Pocilga* evoca assim a falsa tolerância da sociedade que pensa o mundo nos moldes da divisão mercadológica: o jovem homossexual é a sua principal vítima. Ambas as paixões descritas no filme são extremas e portadoras de um escândalo que não pode ser tolerado.

Quando projetado no 30º Festival de Veneza, em 31 de agosto de 1969, os críticos dividiram-se, perguntavam-se por que Pasolini passou a fazer filmes complexos como *Pocilga*. Pasolini não podia responder, pois não estava presente à exibição; em seu lugar, enviou o escritor e amigo Alberto Moravia, que declarou ser *Pocilga* o melhor filme do diretor. Pasolini também enviou uma nota à imprensa, lida por Moravia antes da exibição do filme:

---

<sup>260</sup> Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes, 1976.

<sup>261</sup> LAHUD, 1993, p. 116.



Alguém certamente perguntará: mas este filme é autobiográfico? Pois bem, sim, responderia eu, é autobiográfico, porque minha biografia me levou, antes, a conceber o horror, depois a expressá-lo com estranhamento e ironia. Primeiramente eu me identifico com o personagem de Pierre Clementi [o canibal]: anarquia apocalíptica e, digamos, contestação global no plano existencial. Depois eu me identifico com o personagem interpretado por Jean-Pierre Léaud [Julian] (a ambigüidade, a identidade fugitiva e tudo que o personagem diz de si mesmo no longo monólogo para sua namorada que o abandona). A mensagem do filme seria a seguinte: a sociedade, qualquer uma, devora seus filhos desobedientes. Os filhos têm que se obedientes, e só.<sup>262</sup>

Nos filmes de Pasolini o sexo está destinado a ter um papel metafórico terrível. Como em *Salò*, a metáfora da relação de poder com os que estão submetidos a ele; no caso de *Salò* a redução do corpo a coisa”. Segundo o cineasta, o desejo sexual que Julian sente pelos porcos é uma espécie de amor, simbólico e comparável ao canibalismo enquanto símbolo da revolta absoluta; Julian faz “poesia com a própria vida” e é por isso que a “pocilga” da sociedade burguesa, completamente dominada pela razão, celebra o devoramento do “poeta” que a ameaça.

*Pocilga*, como *Teorema*, são assim filmes voltados para a contemporaneidade; obras extremamente ligadas a seu tempo, que revelam um conjunto de momentos que traduzem as relações sociais, retratando a realidade de forma alegórica e irônica, utilizando-se da antropofagia, da escatologia e do mal-estar a fim de expressar a indignação contra a sociedade. Ao comparar os dois filmes, percebem-se ligações extremamente fortes. Ambos tratam da atual civilização tecnológica com desespero e pessimismo. Como lembra Silvestra Mariniello, se *Teorema* se concentra na questão da emergência do novo poder e na “entropia burguesa”, *Pocilga*, sobretudo o episódio alemão “põe em cena a diferença entre o novo e o velho poder, a continuidade entre um e outro e o pacto criminal entre ambos que é a origem da sociedade capitalista”.<sup>263</sup>

Enquanto *Teorema* pode ser equiparado a um sonho em meio a um deserto, *Pocilga* é uma sacudida antes do pesadelo (de *Salò*). Pietro torna-se Julian; sua irmã Odeta é Ida. Os cúmplices do confortável mundo de Paolo e Lucia encontram-se em Klotz e Herdhitze. Já os criados, apesar de simpáticos e inocentes são reduzidos a testemunhas corrompidas e impotentes diante da história que passa diante de seus olhos, o contrário da milagrosa Emília, a única capaz de expressar a alteridade diante da inautenticidade do mundo moderno. Ambas as obras são de fato parábolas sobre o fim de um mundo, fim esse que exige uma arqueologia do passado para conservar uma idéia mítica de revolução.

---

<sup>262</sup> Notas fornecidas à imprensa na apresentação do filme. Citado por VANUCCI, Alessandra. “Édipo na Pocilga. Dramaturgia de Pier Paolo Pasolini”. Disponível em: < [http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/db2www/PRG\\_1188](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/db2www/PRG_1188).> Acesso em: 23/07/2007.

<sup>263</sup> MARINIELLO, 1999, p. 330. Tradução do autor. Original: “pone en escena el nuevo e el viejo poder, la continuidad entre uno y otro y el pacto criminal entre ambos, que es el origen de la sociedad capitalista”.

Pasolini afirmava com frequência ter sido o pensamento de Herbert Marcuse, em *Eros e Civilização*, que influenciou sua abordagem sobre a concepção da morte em seu cinema. Segundo Marcuse, a significação repressiva da religião e da morte é uma técnica de submissão ao poder: “o fato brutal da morte nega redondamente a realidade de uma existência repressiva. Pois a morte é uma negatividade final do tempo, mas a alegria quer a eternidade (...) A intemporalidade é o ideal de prazer”.<sup>264</sup> Como em *Édipo Rei*, filme de estrutura também complexa, em *Pocilga* os dois episódios ao mostrar simultaneamente a origem histórica (barbárie = canibalismo) e sua extensão alegórica (barbárie = sodomia com porcos), o prazer torna-se também sinônimo da recusa absoluta e mesmo de revolução.

Nos dois episódios, ambos os “heróis” encontram-se fora do sistema, manifestando um comportamento animalesco, e assim se expondo à opinião pública até serem condenados à morte, o que torna as histórias unidas pela moral da narrativa: obedecer ou morrer. Contudo, as origens de *Pocilga* são mais profundas, e encontram-se no lamento de Pasolini em alguns de seus ensaios desse período. Pasolini tinha em mente a *Nova Pré-História*, que chamou de *universo horrendo* - o mundo humano que chega ao fim com o raiar da sociedade de consumo. A resposta só viria com a realização de *Pocilga*, onde pretendia mostrar, através de metáforas, a destruição da realidade pela prosperidade do neocapitalismo.

Como lembra Luiz Nazario, a morte presente nos dois episódios de *Pocilga*, e em quase todos os filmes de Pasolini, é “o tema fundamental do cineasta. Mas não qualquer morte, e sim sua própria morte, sempre ensaiada e prevista como violenta, próxima ao linchamento e, perturbadoramente, ao ato de canibalismo”<sup>265</sup>. Os dois episódios entrecruzados de *Pocilga* comparam duas formas distintas de morte e rejeição à sociedade. Enquanto no episódio renascentista, a sociedade “devora” o canibal, o filho desobediente de santidade assumida; no episódio alemão, ela “devora” Julian, o filho/poeta que não é desobediente nem obediente e que, ao contrário de um canibal, é ‘canibalizado’. O canibal morre nas mãos da “sociedade racional”, incapaz de aceitar o horror ancestral dentro de si mesma; Julian morre devorado pelas bestas que ama, e mais ainda pelo silêncio de todos sobre sua existência “viciosa”. Estamos no limiar de *Salò*, último e mais radical filme realizado por Pasolini, onde a história desaparece em direção ao buraco negro do fim da linguagem. Pasolini viu na morte a analogia metafórica entre os dois episódios de *Pocilga*.

---

<sup>264</sup> Cf. MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. Citado por MATOS, Olgária. *A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo*. São Paulo: Editora Moderna, 1993, p. 108.

<sup>265</sup> NAZARIO, 2007, p. 62.

Eis o que de fato une os dois episódios: a desobediência civil; “a desobediência do poder em suas diferentes formas, seja esse poder patriarcal, econômico, militar ou inclusive revolucionário”.<sup>266</sup> Enquanto Julian da sociedade moderna desaparece entre os suínos numa recusa passiva à sociedade, o canibal pré-histórico com lágrima nos olhos pronuncia a frase que o torna distinto dos demais, demonstrando sua recusa radical à sociedade. *Pocilga* é desse modo uma justaposição de imagens chocantes que expressam a banalidade dos valores hedonistas da sociedade industrial. É a resposta de Pasolini a uma sociedade capaz de transformar tudo, até mesmo os seres humanos, em objetos de consumo. Ao afirmar que se identificava com o devorador e com o devorado, o filho desobediente Pasolini expôs sua própria ambigüidade: o filme é assim uma dolorosa antecipação de sua tragédia pessoal.

---

<sup>266</sup> MARINIELLO, 1999, p. 330. Tradução do autor. Original: “la desobediencia respecto al poder en sus diferentes formas, ya sea éste el poder patriarcal, económico, militar o, incluso, revolucionario”.

## CONCLUSÃO

Como mencionado por Guy Scarpeta, não é possível considerar por separado os distintos aspectos da ampla produção intelectual de Pasolini, “não se pode destacar um registro, nem isolar um código dominante: o que importa são precisamente as tensões entre essas práticas, a estratégia da ambigüidade que nelas se delinea”.<sup>267</sup> Jacques Aumont também verificou a possibilidade de não haver “um Pasolini cineasta, e acessoriamente um teórico de cinema, um Pasolini escritor, poeta e crítico literário, e por fim um Pasolini pessoa pública e política, cuja imagem é feita de provocação e escândalo”<sup>268</sup>, pois nele jamais houve separação entre as áreas. Isso se deve a que Pasolini não cria barreiras entre suas diversas formas de expressão, mas busca a síntese entre todas elas.

Em sua escritura cinematográfica, Pasolini procura revelar que a imagem detém um lugar determinante na vida do “homem moderno” e que é o cinema a única linguagem capaz de reelaborar sua linguagem a partir de um referencial próprio fornecido pela realidade. Através do cinema, o cineasta fascinado pela linguagem do corpo, dos rostos e da “vida insignificante” poderia manifestar melhor seu “amor sagrado” pelas coisas do mundo. Esse conjunto de técnicas que na verdade somente o cinema lhe permitia se libertar da estilização que era imposta pela literatura, o único meio por onde a Realidade em seu contato carnal e tátil conseguiria romper a membrana da película.

Na tentativa de enfrentar o cinema também de um ponto de vista analítico-ensaístico e de fundar uma semiologia geral da realidade, Pasolini chega à consideração, de que a realidade não passaria de um cinema na natureza. O maior interesse do cinema para Pasolini era de ser uma escritura diretamente ligada ao real, uma forma de captar e “revelar” a realidade como LINGUAGEM, na tentativa constante de “desnaturalizá-la”, por isso cortando e isolando os planos do grande “plano-sequência” ininterrupto da vida.

---

<sup>267</sup> SCARPETA, Guy. *L'impureté*. Paris: Grasset, 1985, p. 159. Citado por MARINIELLO, 1999, p. 14. Tradução do autor. Original: “(...) no se puede destacar un registro ni aislar um código dominante; lo que cuenta son, precisamente, las tensiones entre esas practicas, la estrategia de ambigüedad que en ellas se perfila.”

<sup>268</sup> AUMONT, 2004, p. 122-123.

Sustentando a existência de códigos comuns entre o cinema e a realidade vivida, Pasolini parte da idéia geral de que é possível que a realidade seja estudada a partir de uma semiologia geral constituída pelos códigos da realidade: ele confere ao cinema a capacidade de colocar em evidência o homem, a vida como o cinema torna-se linguagem, que às vezes se expressam em prosa e às vezes em poesia. O homem, afirma Pasolini, se expressa principalmente por suas ações, contudo essas ações necessitam de sentido, somente a morte, a sua ação mais significativa pode dar-lhe significância. Desse modo, a forma que o filme funciona torna-se análoga a da morte, podendo essa explicar a vida.

A Pasolini interessa a expressão direta, os dialetos da fala real, evidenciada em seus poemas e romances, a realidade como o código local da comunicação. Fascinado pela “multiplicação de presentes” que pode ser o cinema e pela potencialização do perspectivismo que esse como a vida oferece, Pasolini pensa a linguagem cinematográfica como uma língua, um meio detentor do “código dos códigos”, capaz de operar a nível metalinguístico, de torná-lo uma linguagem articulada da ação.

Se no Neo-Realismo os cineastas serviam-se de longos planos para imitar a vida, Pasolini em sua busca de um falso “naturalismo” chega a ponto de dublar sistematicamente as falas de seus filmes. Para ele não é o mimetismo nem o naturalismo que une cinema e realidade, mas justamente o paradoxal conceito de morte. Pois pouco a pouco depois da morte se obtém uma imagem mais misteriosa e menos anedótica da vida. Do mesmo modo no cinema é a montagem/corte que elabora como decifrável o sentido do vivido, como se já tivesse ocorrido sua morte. Trata-se de encontrar na montagem a estrutura mítica do real, um estilo ao mesmo tempo tosco e monumental.

O cinema é assim teorizado por Pasolini como território vasto, um infinito plano-seqüência que flui paralelo à realidade reproduzindo-a. Os “filmes” fazem o papel daquele plano-seqüência que delimita a realidade, retirando-a em seu fluir temporal para fixá-la sobre o celulóide. Através da montagem contínua e fragmentária, Pasolini se esforça em manter o filme sobre um nível não naturalístico. Em seus primeiros filmes Pasolini enquanto artista e intelectual do subproletariado se consagra o grande “trovador” dos valores existenciais em sua relação com o real, em sua capacidade única de colocar em cena aspectos essenciais da real condição humana. Um real que no sentido mais pasoliniano vem emblematicamente expresso como a base de sua semiologia. Exatamente como lembra Michel Lahud, não é por sua habilidade de “representar” que Pasolini escolhe seus protagonistas, mas por aquilo que, atores ou não, no mais íntimo de si mesmos ou na sua essência social profunda eles realmente são:

Assim, por exemplo, os subproletariados de *Accattone* são todos reais habitantes da periferia de Roma, do mesmo modo que as coletividades de *Édipo Rei* e de *Medéia* são formadas por verdadeiros pastores turcos e marroquinos [...] Enquanto Ettore, o filho de Mamma Roma, efetivamente trabalhava como no filme, num restaurante do Trastevere. Maria Callas não é apenas a genial “intérprete” de um filme sobre o mito de Medéia, mas era, na vida, Medéia; assim como Orson Welles, o próprio diretor de cinema por ele encarado em *A Ricota*, e Silvana Mangano tanto uma elegante burguesa de Milão (como em *Teorema*) - e irresistível Jocasta (como em *Édipo Rei*).<sup>269</sup>

Desde seu primeiro contato com a condição subproletária camponesa (ainda quando vivia no Friuli) Pasolini dá a sua obra uma orientação cada vez mais política, definindo assim suas preocupações sociais e hermético-linguísticas como a pesquisa de “linguagem da realidade”. Em suas mais significativas seqüências fílmicas, a estratégia cinematográfica está baseada numa contaminação violenta de registros, do sagrado e do profano, revelando um formidável exemplo de intelectual engajado.

A partir de *Gaviões e Passarinhos*, Pasolini verificou a necessidade de abandonar a linguagem “gramsciana” acessível às massas. O sexo (em *Teorema*), o canibalismo (em *Pocilga*) e o sadismo (em *Salò*) tornam-se sistemas semiológicos com os quais o cineasta rompe a articulação convencional da linguagem cinematográfica. Esses são filmes concebidos num momento histórico particular, em que o cineasta percebia lucidamente através de tudo o que ocorria ao seu redor (a corrupção, a violência, a queda vertical dos valores, a imposição de mitos consumícticos, a homologação social e cultural) o grau de destruição de uma nação inteira e o crime de um poder que age em nome de uma democracia apenas nominalmente. São filmes, portanto que projetam um diálogo reflexo, na linha crítica contra a Modernidade, especificamente sobre a tragédia do homem contemporâneo ocidental que se estende aos universos culturais restantes: a transmutação de sua condição humana em artifício mecânico e a perda de sua dimensão sagrada.

Nos capítulos que compõem esse estudo procurei enfocar a estreita relação entre o pensar e o fazer cinematográfico de Pasolini, a natureza poético-filosófica de seus textos e filmes, que expõem uma busca contínua de resposta a problemas fundamentais de nossa atualidade, sem a rígida necessidade de propor soluções. Pasolini pode ser considerado um dos artistas italianos mais complexos do século XX. Ele antecipou em quarenta anos as problemáticas que afligem o mundo atual. Tentando alertar para o risco do “desenvolvimento” que não coincidia com

---

<sup>269</sup> LAHUD, 1987, p. 254.

“progresso”, preveu a alienação cultural produzida pelas mídias. Pasolini vislumbrou com assombro uma realidade capaz de corromper não só o corpo, mas a alma do homem moderno.

## **BIBLIOGRAFIA**

AMOROSO, Maria Betânia. *A paixão pelo real- Pasolini e a crítica literária*. São Paulo: Edusp, 1997.

AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ANDREW, J.D. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1989.

AUMONT, Jacques. *As Teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004/ p. 27-31: “Pasolini e o ‘rema’”; p. 68-70: “A realidade auto-escrita: Pasolini”; p. 92-94: “Pasolini: o cinema de poesia”; p. 122-126: “Pasolini: a poesia como utopia”.

BARANSKI, Z. (Org.). *Pasolini Old and New: surveys and studies*. Dublin: Four Courts Press, 1999, p. 185-227.

BARANSKI, Zygmunt. “Pier Paolo Pasolini: Culture, Croce, Gramsci”. In: BARANSKI, Z. LUMLEY, Robert (Org.). *Culture and Conflict in Postwar Italy: Essays on Mass and Popular Culture*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1999, p. 139-159.

BARBOSA, Tereza V. “Sófocles, Sêneca e Pasolini”. In: *Aletria - Revista de Estudos de Literatura*, n. 8, dez. 2001. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, p. 99-108.

BAZZOCCHI, Marco Antonio. *Pier Paolo Pasolini*. Milão: Bruno Mondadori, 1998.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador. Reflexões sobre a vida de Nicolas Leskov”. In: *Obras Escolhidas*, v.1. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 212.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Trad. da Vulgata pelo Pe. Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1980.

BOYER, Alain-Michel. *Pier Paolo Pasolini. Qui êtes-vous?* La Manufacture, 1987.

BRUNO, Giuliana. “The Body of Pasolini’s Semiotics: a sequel twenty years later”. In: RUMBLE, P. & TESTA, B. (Org.). *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*. Toronto: University of Toronto Press, 1994, p. 88-105.

CALABRESE, G.C. *Pasolini e il sacro*. Milão: Jaca Books, 1994.

CASTRO, Antonio E. A. *A Tela de papel: o cinema na literatura*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Faculdade de Letras/ UFMG, 1994.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Trad. Nilson Moulin Louzada. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989.

- DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of gender: Essays on Theory Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- FERRERO, Adelio. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venezia: Marsilio Editore, 1977.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A imagem–movimento*. Trad. Stela Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. Trad. Pérola de Carvalho. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FABRIS, Annateresa. “O olhar de Pier Paolo Pasolini: questões visuais”. In: Revista de Italianística, v.1, n.1. São Paulo: FFLCH/USP, 1993, p. 111-122.
- FERRERO, Adelio. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venezia: Marsilio Editore, 1978.
- FIESCHI, Jean-André. “Pier Paolo Pasolini. *Edipo Re*”. In: *Cahiers du Cinéma*. Paris, n. 195, nov. 1967, p. 13-16.
- FOUCAULT, Michel. “A verdade e as formas jurídicas”. In: *Cadernos PUC*, jun. 1974, p. 5-45.
- FRANCESE, Joseph. “The Latent Presence of Crocean Aesthetics in Pasolini’s Critical Marxist”. In: BARANSKI, Z. (Org.). *Pasolini Old and New: surveys and studies*. Dublin: Four Courts Press, 1999, p. 131-162.
- FREUD, Sigmund. *L’interprétation des rêves*. 8ª ed. Rev. Aum. Trad. I. Meyerson. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
- GEADA, Eduardo. *O Poder do Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985./ p. 39-45: “Pasolini: o real e a morte”.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. *A palavra naufraga- ensaios sobre cinema*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001/ p. 140-142: “O Corsário Pasolini luta contra o comunismo - *Os Jovens Infelizes*”, p. 168-170: “Ciclo de Pasolini começa com fábula marxista- Retrospectiva Pasolini/CINECLUBE FGV; p. 242-243: “*Medéia* de Pasolini chega à televisão”, p. 347-349: “Pasolini vive a sua segunda morte”.
- GREENE, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princetown University, 1990.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- HARDMAN, Francisco Foot. “Foot Hardman responde à crítica de Nagib sobre “A Vida Clara””. In: *Folha de São Paulo*, Caderno “Mais”. Domingo, 07 de maio de 1993, p. 6-9.
- HEIDEGGER, Martin. *Essere e tempo*. Milão: 1954.



JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (Org.). *Pier Paolo Pasolini. Écrits sur le cinéma*. Lyon: Institut Lumière Presses Universitaire de Lyon, 1987.

JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Le dernier poète expressionniste. Écrits sur Pasolini*. Besançon: Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2005.

JUSTINO FILHO, Jairo. “Do conceito de Imagem-Tempo no discurso fílmico de Pasolini: uma releitura de Medéia”. Disponível em: <<http://www.ufop.br/ichs/conifes/FGS/fes0601.htm>>. Acesso em 15/04/2007.

LAFFAY, Albert. *Logique du cinéma. Création et Spetacle*. Paris: Mason et Cie, 1964.

LAHUD, Michel. “Pasolini: Paixão e Ideologia”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da Paixão*. São Paulo: Funarte/Cia das Letras, 1987, p. 251-267.

LAHUD, Michel. *A vida clara. Linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo/Campinas: Companhia das Letras/ Editora da Unicamp, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes, 1976.

MARINIELLO, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

MATOS, Olgária. *A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo*. São Paulo: Ed. Moderna, 1993.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MURRI, Serafino. *Pier Paolo Pasolini*. Milão: Il Castoro, 2003.

NAZARIO, Luiz. *Pier Paolo Pasolini: Orfeu da sociedade industrial*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

NAZARIO, Luiz. *A Cidade Imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NAZARIO, Luiz. “Todos os corpos de Pasolini”. Petrópolis: Revista Vozes, v. 89, jul-ago. 1995, p. 22-41.

NAZARIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NAZARIO, Luiz. Estudos Pasolinianos, em: <http://barbela.grude.ufmg.br/gerus/configPortal.nsf/vsBols/Estudos%20Pasolinianos?OpenDocument>, ativo em 2005.

NOVELLO, Neil (Org.). *Pier Paolo Pasolini, Generi e figure*. Ancona: Mediateca delle Marche, 2001.

PANZERI, Fúlvio. *Guida alla lettura di Pasolini*. Milão: Mondadori, 1988.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2000.

PASOLINI, Pier Paolo. *Teorema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

PASOLINI, Pier Paolo. “Cine de prosa contra cine de poesia”. In: *Cuadernos Anagrama*. Barcelona, 1976, p. 81-88.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Herege*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege*, entrevistas com Jean Dufлот. Trad. Luiz Nazário. São Paulo: Brasilense, 1983.

PASOLINI, Pier Paolo. *Ciclo Pasolini anos 60*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogo com Pasolini. Escritos (1957-1984)*. Trad. Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986.

PASOLINI, Pier Paolo. *Os Jovens Infelizes. Antologia de Ensaios Corsários* (Org. Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso). São Paulo: Brasiliense, 1990.

PEREIRA, Miguel. “Um olhar sobre o cinema de Pasolini”. Disponível em: <[http://publicue.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu\\_n9\\_pereira.pdf](http://publicue.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n9_pereira.pdf)>. Acesso em: 26/07/2007.

PETRAGLIA, Sandro. *Pier Paolo Pasolini*. Firenze: Il Castoro Cinema, La Nuova Itália, 1974.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

RAMOS, Fernão P. “Cinema e realidade - Alguns aspectos estruturais da imagem-câmera e sua particular intensidade”. In: XAVIER, Ismail (org.). *O Cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

RAMOS, Fernão P. *Teoria Contemporânea do cinema, v. 1: Pós-Estruturalismo e Filosofia*. São Paulo: SENAC, 2005.

REPETTO, Antonino. *Invito al cinema di Pasolini*. Milão: Mursia, 1998.

ROCHA, Glauber. *O cinema do século*. Rio de Janeiro: Allambra, 1985.

ROHDIE, Sam. “Neo-Realism and Pasolini: the desire for reality”. In: BARANSKI, Z. (Org.). *Pasolini Old and New: surveys and studies*. Dublin: Four Courts Press, 1999, p. 163-183.

RUMBLE, Patrick & TESTA, Bart (Org.). *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*. Toronto/Buffalo/Londres: University of Toronto Press, 1994.

SANTOS, Andrea. "Pier Paolo Pasolini: A Interseção entre Cinema e Música". Disponível em: <<http://www.revistaetcetera.com.br/98/pasolini/index.html>>. Acesso em 26/05/2005.

SARRIS, Andrew. *Entrevistas con directores de Cine*. Madrid: EMESA, 1967.

SAVERNINI, Érica. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kiésłowski*. Belo Horizonte: Editora UFMG / Mídia@rte, 2004.

SCARPETA, Guy. *L'impureté*. Paris: Grasset, 1985.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas/São Paulo: Editora Papirus, 2003.

VIANO, Maurizio. *A Certain Realism: Making use of Pasolini's Films Theory and Practice*. Berkeley/ Los Angeles/Londres: University of California Press, 1993.

XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. "O cinema moderno segundo Pasolini". In: *Revista de Italianística*, v. 1, n.1, julho de 1993. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ USP, p. 102-109.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

VANUCCI, Alessandra. "Édipo na Pocilga. Dramaturgia de Pier Paolo Pasolini". Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/db2www/PRG1188>>. Acesso em 23/07/2007.

WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.