

Um olhar sobre o cinema de Pasolini

Miguel Pereira

Por que voltar a Pasolini agora? Talvez porque o cinema atual esteja vivendo uma crise de identidade, como todas as outras expressões escritas, visuais ou sonoras. As pesquisas formais estão reduzidas quase que exclusivamente às novas tecnologias, deixando de lado propostas mais inovadoras no que diz respeito às linguagens e estéticas. E Pasolini foi um inquieto nessa linha de pensamento durante toda a sua vida pessoal e artística. Os postulados por ele formulados são de uma impressionante atualidade. A radicalidade de suas posições teóricas e de suas produções tanto do cinema quanto da literatura continua a incomodar o pensamento mais conservador. Do cinema de poesia ao compromisso visceral com a realidade, Pasolini construiu uma reflexão avançada e coerente no caminho do esclarecimento dos impasses provocados pela crise da modernidade. A crítica que se constituiu a partir dessa crise não conseguiu ainda dar conta da complexidade que se tornou o pensamento contemporâneo enquanto formulação de teorias e propostas que produzam um sentido mínimo de racionalidade para os tempos atuais. Busca-se então no impreciso e fluido a superfície de um pensamento flutuante, rarefeito ou fragmentado, para usar a palavra que se tornou um chavão aplicável a tudo.

Estamos vivendo o embate de algumas doutrinas que buscaram afirmação nos últimos 50 anos. A expressão “pós-modernidade” tentou se impor como um modelo que espelhasse um processo em andamento, ao mesmo tempo em que buscava se afirmar como legítima e canônica. Esse aparente paradoxo tem sido o lugar onde se deram e continuam se dando as disputas intelectuais das teorias críticas da modernidade. E nesse campo entraram praticamente todas as áreas das chamadas ciências humanas e sociais. Hoje o debate está enormemente enriquecido pela contri-

buição que vai da sociologia à filosofia, passando pela arte e a literatura, e, principalmente, pelo que muitos chamam de “ciência da comunicação” ou “ciências da comunicação”, no plural.

Não há dúvida que nas práticas da sociedade o fenômeno do processo comunicativo se tornou uma espécie de desafio para as ciências sociais e humanas a cada nova década do século passado. A invenção do cinema acelerou esse processo de modo quase exponencial. A emergência de um discurso para as massas e não mais para uma elite letrada colocou em cheque outras formas mais tradicionais de expressão que de algum modo explicassem o mundo ou dessem sentido a ele. Não podemos nos esquecer que o cinema nasceu destinado ao público iletrado. Muitos depoimentos dos primeiros espectadores da classe média falam das escapulidas, meio envergonhadas, para as precárias salas de cinema dos grandes centros urbanos. Mesmo os cafés parisienses eram o lugar associado ao mundo da diversão popular. A elite girava em torno da ópera e dos grandes e sofisticados espaços de diversão, como o Jôquei Clube, por exemplo, entre outros. Beaudelaire já se referiu ao Jôquei quando comentou a recepção fria, por parte das elites, à primeira apresentação de *Tanhäuser*, de Richard Wagner, na Paris do final do século XIX.

Essa vocação do cinema para as massas acabou impulsionando outros meios de expressão que também não precisavam dos alfabetizados para se constituírem num modelo comunicativo popular. A invenção do rádio trouxe a escuta para um novo lugar em que a presença física era dispensável. Então, ver e ouvir se juntaram num único espaço quando o cinema se tornou “sonoro”. Mas, antes disso, as elites intelectuais se apropriaram do cinema, domesticaram o seu discurso e construíram um saber novo sobre essa primeira prática de diversão massiva da história da humanidade que atuava num novo espaço que prescindia da presença física para estabelecer um processo de comunicação. Essa relação dava-se, pela primeira vez, num espaço de diálogo virtual. A imagem e o som eram transportados para todos os recantos do território. O cinema ambulante tornou-se uma rentável profissão. A famosa mala, patenteada pela Pathé, foi o ganha-pão de muitos ambulantes e difundiu uma expressão dialógica que se dava não no aparato, mas no sentimento de cada espectador. Ao mesmo tempo, dava-se a sedimentação de um processo industrial poderoso que se tornou a mais potente máquina de produção do imaginário de toda a história da humanidade. Foi essa constatação que André Malreaux fez, no final de um famoso e belo texto de justificativa do cinema como arte, quando diz que o cinema é também uma indústria.

O cinema segundo Pasolini

Pasolini soube muito apropriadamente construir um modelo de cinema que apontava sempre para a inovação. Quando passou da literatura para o cinema, ele assim se justificou:

Quando comecei a fazer cinema, pensava que fosse apenas uma linguagem da 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. Mas, existe um outro motivo, talvez mais simples, mas nem por isso menos importante: todas as línguas que já foram analisadas e descritas têm a característica de serem simbólicas (...) e o cinema, ao contrário, exprime a realidade com a realidade (...). Assim, os objetos e as pessoas são aqueles que eu reproduzo através do meio audiovisual. E aqui chegamos ao ponto: eu amo o cinema porque com o cinema fico sempre no nível da realidade. É uma espécie de ideologia pessoal, de vitalidade, de amor pela vida que pulsa dentro das coisas, da própria vida, da realidade (Escobar, in: org. Canziani, 1996: 98)

As teorias de Pasolini sobre o cinema são bastante instigantes, embora, quando expostas, receberam críticas de todos os lados, principalmente dos estruturalistas e pós-estruturalistas. De certo modo, seu pensamento antecipou tendências teóricas que se tornaram hoje hegemônicas no campo da crítica cultural e até mesmo da filosofia do cinema. Basta lembrar a forma com que Deleuze reavalia certos princípios pasolinianos a respeito do cinema. Na avaliação de Ismail Xavier, enfático na defesa de Pasolini, Gilles Deleuze não poupou Christian Metz e seus seguidores de ironias e incluiu o cineasta italiano na tradição dos lúcidos pensadores que não aderiram ao projeto teórico que terminou por reduzir a sucessão de imagens na tela a algo equivalente a um enunciado lingüístico (Xavier, 1993: 101).

A língua da realidade era para Pasolini algo que não misturava expressão com estética e meio com conteúdo. Para ele, o cinema era algo além da expressão de comunicação codificada por qualquer sistema anterior à sua invenção. Não era, portanto, uma língua como a língua sistematizada e codificada. Não tem gramática. É invenção pura, permanente. Apesar de acreditar que algumas constantes acabaram por se impor como uma espécie de solo comum de inteligibilidade e racionalidade, o cinema está sempre configurado pelo terreno da realidade sensível e não tem de onde tirar sua matéria senão dessa mesma realidade. É, pois, um espaço de composição que mistura todas as expressões anteriormente consolidadas.

Pasolini colocou na boca de Totò, em tom professoral, a sua definição de cinema. Diz Totò, para Nineto, em posição de um atentíssimo aluno:

O cinema é uma língua, uma língua que nos leva a alargar a noção de língua. Não é um sistema simbólico, arbitrário ou convencional. Não tem um tecla-

do artificial em que se faz soar os signos, como os sinos de um campanário de Pavlov: signos que evocam a realidade, do mesmo modo que um campanário evoca o ratinho que, ao ver o queijo, fica com água na boca. O cinema não evoca a realidade, como a língua literária; não copia a realidade, como a pintura; não imita a realidade, como o teatro. O cinema reproduz a realidade: imagens e sons! Ao reproduzir a realidade, o que faz então o cinema? O cinema exprime a realidade com a realidade mesma. Se eu quero representar Sanguineti, não recorro à evocação da bruxa (a poesia), mas uso o mesmo Sanguineti. Ou, se Sanguineti não quiser, pego um seminarista com um nariz longo, ou um guarda-chuva com as cores do domingo: isto é, pego um outro Sanguineti. No entanto, não saio do círculo da realidade. Exprimo a realidade – isto é, me destaco dela, mas a exprimo com a realidade mesma (Escobar, in: org. Canziani, 1996: 100).

O próprio Pasolini continua, comentando que Totò e Nineto deixam a escola e vão concretizar essa teoria pelas estradas, pelas praças, entre as pessoas. E o cinema é isto, diz ele.

É estar ali, no meio da realidade. Você me representa e eu o represento. Este cinema-sonho, que se traduz numa linguagem de ação, é um plano-seqüência virtualmente infinito, como a realidade que pode ser reproduzida por uma câmera invisível. Este infinito plano-seqüência subjetivo somente acaba com o fim da nossa vida: quando, de fato, o cinema torna-se filme (Escobar, in: org. Canziani, 1996: 101).

O que Pasolini, de certo modo, alude nessa sua maneira de entender o cinema é o que já se convencionou chamar de reprodução social da realidade. Nas palavras de Robert Stam, ao contrário dos que se referiram a Pasolini como um ingênuo semiótico, entre os quais Umberto Eco e Emilio Garroni,

(...) estava muito longe de ser um ingênuo, encontrando-se, na verdade, bastante à frente de seus contemporâneos. Para Teresa de Lauretis, o teórico-cineasta não foi ingênuo, mas profético, antecipando o papel do cinema na produção da realidade social. (...) A realidade é o discurso das coisas que o cinema traduz em um discurso de imagens, o qual Pasolini designou como a linguagem escrita da realidade (Stam, 2004: 133).

Podemos assim falar de um cinema existencial, preso à vida, como uma pulsação dinâmica que só se esgota com a morte. Este papel, atribuído ao cinema por Pasolini, traz também para o centro do debate, a participação do espectador, muito

antes de serem explicitadas as chamadas “estéticas da recepção”, isto é, o receptor é entendido por ele como um criador de sentido, um ativo partícipe do processo cinematográfico em sua concretização cotidiana.

Ainda citando Pasolini, numa entrevista a Jean Dufлот, o seu conceito de cinema abrange o mundo e não apenas uma cultura:

O cinema é um sistema de signos não simbólicos, de signos vivos, de signos-objetos... A linguagem cinematográfica não exprime, portanto, a realidade através de um certo número de símbolos, mas por meio da própria realidade. Não é uma linguagem nacional ou regional, e sim transnacional... (Dufлот, 1983:25).

Como uma linguagem transnacional, o cinema se distingue das outras expressões por ser obrigatoriamente autoral, mesmo quando não parece ser. A diferença está no fato de que o cinema convencional é a forma diluída na narrativa. O que aparece é o narrado e não o narrador. Mas, também na convenção o narrador está presente, muitas vezes perdido pela ausência da marca explícita. No entanto, está lá. É no meio desse espaço movediço que Pasolini cunha a expressão “cinema de poesia”. Mas, só, analogicamente, consegue estabelecer as diferenças entre o que ele chama de “cinema de prosa” e “cinema de poesia”. Na verdade, é como se existissem dois cinemas, assim como duas literaturas, duas músicas, duas pinturas, enfim, duas formas que, embora pertençam ao mesmo campo, se distinguem pela extensão, alcance, abrangência e formas de constituição do sujeito receptor ou produtor. Quando tenta construir um modelo do cinema de poesia, Pasolini se utiliza de alguns sinais de identidade que apenas pretendem facilitar o entendimento do seu discurso, da sua fala, mas não conseguem dar conta da complexidade conceitual da sua própria formulação. Tentativas de decifração do seu sistema teórico vêm sendo feitas, esclarecendo um pouco mais o ambiente, mas ainda distantes de respostas mais precisas. Uma delas foi feita por Antonino Repetto, num pequeno, mas denso livro sobre Pasolini, publicado pela editora Mursia, em 1998, com o título *Invito al Cinema di Pasolini*. Na parte final do livro, Repetto dedica um capítulo destinado a examinar os “temas” mais recorrentes na obra do cineasta. Esse levantamento é bastante esclarecedor dos elementos de identificação da marca Pasolini deixada em seus filmes. É uma espécie de levantamento de um estilo pessoal distintivo de um autor se comparado a outros. Poder-se-ia dizer que esses itens descritos por Repetto se constituem em alguns dos traços que compõem o conceito de “cinema de poesia” de Pasolini.

As marcas do autor

Começo pelo que Repetto chama de “imagem do autor na tela”. Essa é uma constante de Pasolini. Sempre encontra uma forma de estar também à frente da câmera na imagem, ou, com sua voz, na coluna sonora de um bom número de seus filmes. O que significa e como se dá essa presença de um “protagonista corpóreo”, identificado como o realizador do filme, e, portanto, seu ideólogo e construtor? Uma primeira hipótese certamente diz respeito a uma necessidade sua de se inscrever fisicamente em sua obra. “Expor-se na verdade física de seu corpo”, na expressão de Repetto. E para ilustrar essa necessidade, narra um episódio que antecedeu em poucos dias o seu assassinato. Na casa em que costumava a ficar isolado, numa espécie de retiro voluntário, conhecida como “Torre de Chia”, Pasolini foi fotografado nu por um jovem profissional, num ensaio que se destinaria a ser publicado no livro que estava terminando de escrever, “Petróleo”. Esse ato, quase final, corresponde a um desejo, sem dúvida, mas também expressa uma simbiose entre a vida e a arte que Pasolini tanto buscou ao longo de toda a trajetória existencial e artística. Destaca, não apenas o lado narcisista de sua personalidade, mas também uma idéia bastante original de perpetuação além da marca estilística radical. Essa vontade de chocar os bem pensantes da burguesia intelectual também deve ser creditada neste último ato da ribalta.

Ele sempre escolheu muito bem que personagens que deveria interpretar em seus filmes de ficção, como o aluno de Giotto em *Decameron* (1970/71), ou o grande sacerdote, porta-voz do povo tebano, em *Édipo Rei* (1967/68). Escolhas a dedo de personagens que protagonizam, e, de certo modo, conduzem ou elaboram o próprio destino e o dos outros. É como se chamasse a si a tragédia da vida humana ou a sua epifania. Já nos documentários, a sua função é jornalística, como em *Comícios de amor* (1964) e em *Locações na Palestina* para o filme *O Evangelho segundo São Mateus* (1964), ou aparece apenas com a voz narradora, como é o caso de *A raiva* (1963) e *Os muros de Sana* (1970).

Essa exposição corpórea do cineasta em suas obras pode também ser entendida como algo que vai além do episódico, ocorrência bastante freqüente na história do cinema. Não se trata, portanto, de uma mera marca autoral. Estar fisicamente em seus filmes significa um envolvimento total, e, portanto, uma presença de realidade, dando sentido à sua própria existência. Não se trata apenas do mero ponto de vista de quem olha através da câmera, mas do participante de um jogo que elabora o real com a realidade, e não apenas o seu duplo. Pasolini, em cena, é personagem e é pessoa ao mesmo tempo. No exemplo do discípulo de Giotto, em *Decameron*, essa dupla presença fica bastante clara, na medida em que o retrato do artista se confunde com o retrato do cineasta. Ao se posicionar diante do espaço, ele o faz como o diretor de cinema. E quando a pintura fica pronta, sua atitude é a do cineasta que

enquadra a imagem criada. O mesmo se pode falar do ato de conduzir as entrevistas ou as falas que dão sentido às imagens ordenadas pela montagem visual. Pasolini não está ali como testemunha. Seu texto e suas perguntas são de um participante do jogo cênico de um mundo real. Não deixa de ser um mergulho na intimidade da vida, seja ela de anúncio, princípios, denúncia ou mera descrição da ação de trabalho ou de lazer. É como se Pasolini buscasse uma nova subjetivação a cada obra que realizava, isto é, a obra não era paralela à vida, como um produto desprendido do autor, mas nele entranhado até as últimas conseqüências. Os traços autobiográficos em suas obras não são assim efeitos de retórica. São uma presença viva, interativa e generosa que o autor oferece ao público.

Uma segunda marca identificada por Repetto é a “técnica da citação”. De certo modo, este item amplia o sentido da presença do cineasta na obra. Só que aqui fica mais evidente a marca estilística sobre a existencial. E, é obvio, também que se pode identificar nessas citações as influências explícitas ou implícitas que Pasolini transpôs para os seus filmes. Ele nunca escondeu suas predileções figurativas, tanto cinematográficas quanto pictóricas, assim como as literárias.

No que diz respeito às citações figurativas pictóricas, Repetto destaca que, numa primeira fase, elas vão de *Accatone* a *Evangelho segundo São Mateus*, correspondendo a uma concepção “nacional-popular” do cineasta. E nesses filmes, as citações têm

(...) a função de sublinhar a narrativa, passível, em si, de um tratamento mimético-naturalista, mas, ao mesmo tempo, destacando a dimensão sacra e poética e não apenas neo-realística da realidade pró-filmica. O material narrativo não está reelaborado como um quadro, mas rostos, paisagens, situações que são tomadas com a mesma sensibilidade do artista (original) em relação à luz, às sombras, aos claros e escuros, aos componentes pictóricos das imagens (Repetto, 1998: 144).

Em *Accatone*, ainda analisa Repetto, “as favelas romanas são vistas pelo olhar de Masaccio, adotado como câmera ou operador da fotografia (luz, sombra, branco e preto, campos do enquadramento)”. O banquete das núpcias, no início de *Mamma Roma*, tem como modelo a figuração da última ceia de pintores do século XIV, principalmente Romanino. Já o personagem Ettore, o filho de Mamma Roma, quando aparece como garçom de uma tratoria de Trastevere, tem com inspiração o Caravaggio de “o garoto com o cesto de frutas”, enquanto que a agonia desse mesmo personagem parece uma cópia fiel do Cristo morto, numa lápide, de Mantegna. Já Piero della Francesca inspirou as roupas dos fariseus em *O Evangelho*, El Greco, o rosto de Cristo e Carlo Levi, a adoração dos Magos. Diz-se que Pasolini pensou também de Masaccio e Giotto.

Continuando ainda as observações de Repetto, a partir de *Gaviões e passarinhos* são as citações cinematográficas que ganham espaço e as figurativas aparecem de um modo diferente, isto é, não mais de uma forma sacralizadora. Pasolini, por exemplo, diegetiza o quadro de Velasquez que aparece no interior da casa onde Totò e Nineto são humilhados pelos burgueses, em *Gaviões e passarinhos*. Velasquez retorna em *O que são as nuvens*, no quadro *As Meninas*. Já em *Teorema*, o tema erótico aparece nas pinturas de Bacon vistas pelo hóspede do jovem Pedro. Nesse mesmo filme, cita a pintura abstrata quando o personagem Pedro urina sobre o quadro que acabara de pintar. Há ainda citações a Grosz, em *Porcile*. Em *Decameron*, Pasolini compõe um *tableau* vivo do Juízo Final de Giotto. Enfim, encontrar citações pictóricas nos filmes de Pasolini é, de certo modo, quase banal.

Do mesmo modo, pode-se falar em relação às citações cinematográficas. As mais evidentes dizem respeito ao neo-realismo italiano, ao clássico mudo, ao clássico russo (Eisenstein) e ao japonês (Mizoguchi e Kurosawa). O neo-realismo mais “felliniano” está presente na maneira de tratar a prostituição tanto em *Accatone*, como em *Mamma Roma*. A figura de Anna Magnani nos dois últimos filmes citados passa por *Roma cidade aberta*, de Rossellini, e *Belíssima*, de Visconti. Sem dúvida, o episódio medieval de *Uccellacci* se inspira em *Francesco, giulliani di Dio*, de Rossellini. Elementos do cinema mudo, em especial, referências a Chaplin, podem ser encontrados em *Gaviões e passarinhos*, em *La ricotta* e outros filmes. A seqüência do funeral de Accatone é, sem dúvida, retirada do cinema de Dreyer, assim como o estilo épico do *Evangelho* se inspira em Eisenstein (as últimas imagens do filme, sem dúvida alguma). A seqüência do parricídio em *Édipo Rei* respira o clima e a forma do cinema japonês. Sem querer esgotar as referências cinematográficas de Pasolini, Repetto assinala ainda a adoção de certos procedimentos cinematográficos de Straub e Godard em *Porcile*.

Quanto à literatura, as citações são inúmeras. De Klossowski, a Barthes e Baudelaire, passando por Dante, Rimbaud, Tolstoi, Brecht e Groz, o cinema de Pasolini é também literário no sentido de que busca trazer para o interior de suas narrativas, textos de sua predileção. Por fim, quase todos os filmes da segunda metade dos anos 1960 em diante são baseados em textos literários.

Outra importante presença de autor no cineasta é o que Repetto chama de “consciência metalingüística”. Na verdade, Pasolini sempre foi um explicador efficientíssimo de seus filmes. E mais, sempre realizou seu trabalho fazendo anotações minuciosas, assim como análises acuradas tanto temáticas como formais. Não apenas fazia seus filmes, como os explicava. Esse tipo de reação foi também muito comum no Cinema Novo Brasileiro, em especial em Glauber Rocha. Na opinião de Repetto, “esta autocoscência filológica do próprio processo criativo se traduziu numa obra paratextual de grande importância que se tornou uma espécie de corpus semiológico perfeito para uma boa pesquisa. Intenção e realização são uma espécie de mapa de leitura de seus filmes” (Repetto, 1998: 151).

Ao escrever sobre sua obra, Pasolini revela não apenas uma visão crítica de si, mas também uma consciência metalingüística de um artista moderno. Ainda na observação de Repetto, o cinema de Pasolini torna-se cada vez mais auto-reflexivo a partir de *Gaviões e passarinhos* (1966). Vale a pena citar, integralmente, a análise que Repetto faz de *A ricota*:

Trata-se de um meta-filme em que o tema fundamental não é a coisa representada, mas o como é representada. É um filme pluriestratificado que tem em si pelo menos três filmes diferentes. O filme maneirista sobre a Paixão e Morte de Cristo rodado por Orson Welles; o filme realista-mosacciesco sobre a Paixão e Morte do sub-proletário, rodado pelo Pasolini de “Accatone”; e o filme sobre a elaboração do filme maneirista. Este terceiro filme é o que demonstra a consciência do realizador em relação às suas contradições lingüísticas, estilísticas, figurativas que acabam por determinar o texto. A língua escrita da realidade, na qual, segundo Pasolini, o cinema se estrutura, apresenta-se, neste filme, como um complexo sistema de códigos pictóricos e cinematográficos de diferentes modalidades expressivas (Repetto, 1998: 152).

A imagem do diretor presente em seus filmes, no papel de algum personagem, é também uma forma meta-lingüística de se expressar, além da indissolubilidade entre obra e biografia já assinalada aqui antes. Dois exemplos expressivos, um já citado aqui: Em *Decameron*, a equação entre pintor e afresco e entre o diretor e o filme. Já em *Contos de Canterbury* destaca-se a relação entre o escritor-livro e o diretor-filme. Também os trabalhos anotados de preparação de seus filmes (*work in progress*) são uma forma de meta-linguagem (meta-filme), assim como as diversas formas de expressivas de reelaboração do material pró-filmico.

Com relação às estruturas narrativas dos filmes de Pasolini, vou tomar aqui, mais uma vez, o modelo de Repetto, ampliado pelas minhas observações pessoais. Não é uma tarefa simples tentar ordenar o cinema pasoliniano em categorias narrativas fechadas. Até por que o termo “narrativo” talvez esteja excessivamente carregado de um sentido mais literário do que cinematográfico para se aplicar aos filmes do cineasta italiano. Além disso, Pasolini foi um experimentalista da linguagem não apenas nos seus filmes ficcionais, mas também nos documentários e mesmo nos panfletários ou nos *work in progress*. A simbiose dos textos, se quisermos entender todas as formas como texto, e, portanto, numa leitura inter-textual dessas formas, o filme *Teorema* é um caso exemplar pois é também um livro que é também um roteiro, um texto poético, um romance e um filme. Trata-se de um produto que se beneficia de um hibridismo formal singular.

Como ponto de partida, abordo, inicialmente, os filmes de chamada fase “nacional-popular” do cineasta que pode ser identificada do início da carreira até O

Evangelho, excetuando-se *A ricota* que, como vimos, foge às formas mais simples. A narrativa desses filmes tem um andamento linear, seguindo a parábola existencial dos protagonistas, e se concluindo com a morte que, sob o plano estrutural do relato, é um fechamento, tradicionalmente, naturalista. Trata-se de uma morte que tem um sentido redentor. Não apenas a de Cristo, por óbvio que seja, mas também a de Accatone e Ettore, dois personagens do mundo do sub-proletariado romano. Em Cristo, a morte tem um sentido transcendente e universal. Pasolini faz questão de sublinhar para quem ela, de fato, redime, ao figurar, na última seqüência, na marcha de camponeses, operários, discípulos e os deserdados que seguem o caminho iluminado pela morte redentora de Cristo que a venceu e lhes confia a missão de espalhar pelo mundo a boa nova de seus ensinamentos. Já a morte de Accatone e Ettore é fruto de um modelo de desenvolvimento que está em curso na Itália da reconstrução com o qual Pasolini não concorda, por desfigurar o que o país tem de mais rico e criativo, o seu povo. É nesta direção que a morte simboliza também a morte de um modelo cujo futuro já está em processo de dissolução no tempo presente, vitimando exatamente os que se encontram nas periferias. O quadro pintado por Pasolini só tendeu a se agravar nos países sub-desenvolvidos, hoje, curiosamente, chamados de periféricos. O aspecto redentor dessas duas mortes não está no transcendente, mas no trágico social. O teatro é da tragédia. O destino comanda as ações desses dois filmes. Em *Accatone*, a seqüência do enterro sonhado, inspirada em Dreyer, como já disse, é a figuração de uma redenção pela anulação da existência que surge como uma denúncia das condições do mundo do sub-proletariado. É, sem dúvida, um projeto carregado de ideologia. No entanto, um projeto narrativo que vem do interior de um espírito criativo em busca de mudanças.

Uma segunda forma narrativa surge com *Gaviões e passarinhos* (1966). Pasolini passa por certo desencanto em suas crenças e mesmo convicções. A crise ideológica abala a sua fé no progresso, e, por conseqüência, na própria história e na linearidade do tempo. Por isso, o filme assume uma narrativa mais complexa. A viagem de Totò e Nineto se desenvolve sem qualquer referência a uma linha do tempo. O caminho que fazem não tem uma direção precisa. É um *road-movie* especial e picaresco. A citação a Lukács, feita numa fala do corvo, é bastante significativa desse tipo de narração: “O caminho começa e a viagem já acabou”. A quebra da narrativa linear fica completamente evidente com o episódio medieval. O mesmo ocorre com *A terra vista da lua*, o episódio de Pasolini de *As bruxas* (1967) que é, no fundo, uma fábula surreal que se desenvolve “num universo fantástico e pós-histórico. O próprio tema do filme é uma contestação radical da representação linear e naturalista. Assume mesmo um caráter das histórias em quadrinho”.

Com *Édipo Rei*, Pasolini deixa a estrutura narrativa linear e assume a circular. O tema freudiano do “regresso ao útero” acaba determinando o tipo de narração que termina onde começou. A mesma panorâmica de 360 graus do início do filme se repete no epílogo. Ao trazer para a atualidade o prólogo e o epílogo do filme,

Pasolini coloca o sentido do mito clássico em outro espaço. Mais ainda no epílogo que no prólogo, pois as imagens de Bolonha representam um mergulho na própria biografia, e, portanto, na vida pessoal, em que Marx é substituído por Freud, como novo parceiro ideológico do cineasta. Segundo Repetto, a passagem da história para o mito se faz através deste filme. Diz ele que “a parte mítica do filme funciona como um intervalo onírico do relato, através da representação das origens bárbaras do desejo edipiano, visualizado como vertiginosa introspecção não apenas na profundidade psíquica do indivíduo, mas também da espécie” (Repetto, 1998: 155). *Édipo Rei* é talvez o filme mais imbricado com as complexas relações existenciais de Pasolini com a sua família. Não apenas a relação edipiana com a mãe, mas o ódio ao pai e o trauma da morte trágica do irmão. As dores do mundo passam a figurar com as dores pessoais também. Contexto e indivíduo se misturam numa teia mais complexa que leva à perplexidade de um destino incerto, nebuloso, cego. A cegueira de Édipo mostra claramente essa inquietação. Estar em Bolonha é chegar à realidade do tempo presente com o estigma da cegueira. É voltar ao seio materno, ao conhecimento de si, ao isolamento reflexivo. Aliás, Repetto seleciona uma seqüência do filme para falar de algo que transita sobre a descontinuidade temporal da narrativa. Trata-se da seqüência do oráculo de Delfos quando, “depois de escutar a terrível profecia, Édipo se afasta. A montagem não une os dois eventos temporalmente sucessivos, mas alterna mais vezes duas variantes do mesmo fato. Édipo se afasta solitário; Édipo se afasta no meio da multidão” (Repetto, 1998: 155). Movimento parecido ocorre em Bolonha no final do filme. O mundo em volta não lhe chama mais a atenção. Pelo menos aquele que se desenha numa Itália em reconstrução sob a égide do capitalismo, por Pasolini chamado de “neo-capitalismo”. Esta quebra espaço-temporal terá seguimento em *Teorema*, seu longa-metragem seguinte, de 1968.

Já se tornou lugar comum chamar *Teorema* de um filme simbólico. Os *inserts* do deserto que cortam continuamente a narração são apenas uma das formas usadas por Pasolini para fazer as passagens do plano “realista” para o simbólico. O tempo não é cronológico, mas mítico. A correlação com o sagrado é pois, quase que espontânea numa estrutura narrativa assim pensada. O alegórico se junta ao mítico e ao sagrado para construir um espaço de desfecho de cada personagem da família burguesa visitada pelo divino hóspede que toca a todos com a sua graça. Se *Teorema* causou escândalo em muitos lugares, assistido hoje parece um inocente caso de atração fatal por uma luz magnética e iluminadora de novos horizontes para o homem. Ao contrário do desespero, o ser humano de *Teorema* encontra seu caminho pela ânsia de vida e não de morte. Para cada figura visitada, Pasolini propõe uma saída simbólica. Mas, talvez a mais profética seja a da criada da família que representa o mundo popular de fé, milagres e transcendência. Não apenas chegamos ao auge da excitação religiosa, como por ela hoje se fazem guerras que, na verdade, escondem interesses econômicos bem mais profundos. Mas, de qualquer modo, é indiscutível o avanço dos fundamentalismos de todas as origens e formatos. Alguns ele-

mentos do filme parecem datados ou românticos, como o gesto do empresário de doar a sua fábrica aos operários. Na verdade, porém, Pasolini estava mais interessado na provocação radical do que num fato possível. Por isso, esse gesto está inserido no espaço dramático da purgação de seu personagem que perambula pelo deserto sem rumo, no final do filme.

Se *Teorema* não pode ser enquadrado numa linha narrativa linear clássica, também não se constrói pelo acaso. Pasolini escolheu muito bem o tratamento espaço-temporal de seu filme e a maneira de narrar. Significa dizer que narrar para Pasolini era poetar, isto é, fazer poesia. O estranhamento e o desconforto, provocados pelo belo, chegam ao sublime, na perspectiva kantiana.

Por fim, na trilogia da vida, *Decameron*, *Contos de Canterbury* e *As mil e uma noites*, segundo Repetto, a técnica adotada é a de um relato-moldura. Este novo lugar dá aos filmes um caráter de rapsódia ou afresco. Como tal, adentra no mundo dos sonhos, do impossível desejado, de um certo modelo ideal. Pasolini chega assim a uma nova crença que está fora da Itália e da Europa que caminha para o mesmo lugar que os Estados Unidos. Ele prefere o Terceiro Mundo. Seus rostos, suas histórias milenares, enfim, seus espaços milagrosos e simbólicos, suas barbáries, enfim, sua vontade de viver no luxo e na fartura, porém, sem ostentação e expansão. Nas três histórias, embora ambientadas em espaços diferentes, os rostos populares sobressaem, mesmo vestidos com suntuosas vestes.

Se as narrativas seguem aqui o sonho, no último filme de Pasolini, *Salò*, a estrutura é de Dante, ou melhor, dantesca. São os círculos do inferno que dão o tom desse relato apocalíptico. Mas, não só. A referência histórica não é um mero efeito de retórica. Pasolini acreditava que o fascismo estava de volta, agora mais multifacetado e sutil. Por isso, *Salò* reconstrói o inferno de Dante como um espaço de corrupção do poder e suas vilanias mais extravagantes. Não importa se esse poder é político, econômico, cultural, afetivo, enfim, algo que submeta o outro aos seus desejos e caprichos. *Salò* é um lugar de sadismo sim, pois uma das origens do filme é o texto do próprio Marquês de Sade. Mas, talvez seja mais o lugar simbólico da sociedade que Pasolini previa para nós, pois ele não viveu para comprovar as suas belas e terríveis intuições criativas.

Miguel Pereira
Professr da PUC-Rio

Referências bibliográficas

- AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
_____. *Paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária*. São Paulo: Edusp, 1997.
BARROSO, Miguel Ángel. *Pier Paolo Pasolini: la brutalidad de la coherencia*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2000.

- BOUQUET, Stéphane. *L'Évangélie selon Saint Matthieu*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.
- CANZIANI, Alfonso (org.). *Incontri Pasoliniani*. Roma: Bulzoni, 1996.
- COHEN, Keith. *Cinema e narrativa: le dinamiche di scambio*. Torino: Eri, 1985
- DELEUZE, Gilles. *Cinema: Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema II: Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ESCOBAR, Roberto. Il triunfo dell'esserci: l'utopia ambigua di Pier Paolo Pasolini. In: Cansiani, Alfonso. *Incontri Pasoliniani*. Roma: Bulzoni, 1996.
- JOUBBERT-LAURENCIN, Hervé. *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1995.
- PIZZINI, Joel (org.). Cinema de poesia: debate com Ruy Guerra e Júlio Bressane. Rio de Janeiro: *Cinemas*, n.33. janeiro/março 2003.
- PASOLINI, Pier Paolo. A poesia do cinema novo. In: *Revista Civilização Brasileira*, n. 7, maio de 1966.
- _____. *As últimas palavras do herege. Entrevistas com Jean Dufлот*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Caos: crônicas políticas*. São Paulo: Brasiliense, 1982
- _____. *Diálogo com Pasolini. Escritos (1957-1984)*. São Paulo: Nova Stella, 1986.
- _____. *Poemas*. Barcelona: Plaza & Janés, 1999.
- _____. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano: Mondadori, 1999.
- _____. *Saggi sulla Política e sulla società*. Milano: Mondadori, 1999.
- _____. *Per il Cinema*. Milano: Mondadori, 2001.
- _____. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assirio e Alvin, 1982.
- REPETTO, Antonino. *Invito ao cinema di Pasolini*. Milano: Mursia, 1998.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.
- URRUTIA, Jorge (org.). *Contribuciones al analisis semiológico del filme*. Valencia: Fernando Torres, 1976.
- 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/UPS, 1993.

Resumo

Este artigo aborda a obra de Pier Paolo Pasolini a partir das suas teorias sobre o cinema, procurando fazer uma avaliação crítica dos seus filmes e textos. Concentra-se, principalmente, nas marcas estilísticas que imprimiu em sua obra cinematográfica.

Palavras-chave

Cinema de poesia, teoria cinematográfica, análise fílmica.

Abstract

This article is about Pier Paolo Pasolini's movies starting from his theories about cinema trying to do a critical evaluation about his films and texts. The focus is particularly made for the style of the marks that he gave in his cinematographic work.

Key-words

Film poesie, film theory, film critic.