

## 4 O Cinema Pasoliniano

*Come in quel piano sequenza infinita che è la realtà, nel cinema il racconto consiste in un seguito di 'inclusioni' e di 'esclusioni'. Ora, poiché in un film, la scelta è estetica, si deve dedurre che la prima scelta estetica di un regista è che cosa includere in un film o che cosa escludere. Una scelta estetica è sempre una scelta sociale.<sup>1</sup>*

(PASOLINI: 1999, 258)

Constituída a formação do intelectual e do escritor, resta saber como se formou o cineasta. O que levou em sua bagagem do teatro e da Literatura? Como o intelectual, já reconhecido e premiado por suas obras literárias se colocou no mundo do Cinema? O que pretendia dizer com o “Cinema de Poesia” e que diálogo estabeleceu com outras tradições cinematográficas?

Para respondermos a estas questões, creio que seja prudente verificar com quais tradições estabeleceu algum diálogo, quem eram seus interlocutores, quais discursos foram incorporados e quais outros foram descartados, a fim de não nos deixarmos levar pelos fáceis agrupamentos que mais adiante se revelarão problemáticos. Afinal, as bordas delimitadoras se tornam bem imprecisas quando nos referimos a movimentos e coletivos, devemos cuidar com aquilo que estamos agrupando e o que deixamos de fora. “A inserção de filmes numa mesma categoria pode ser enganosa, mesmo quando da sua pertinência a um movimento determinado por certo grupo em condições determinadas”. (XAVIER, 2005: 78)

Pensar no Cinema Pasoliniano é considerar todo um somatório de práticas e discursos. Não apenas por ter se inserido no mundo do Cinema quando este já havia alcançado uma certa maturidade, mas também a época e o lugar em que se inseriu, entre os anos 1950 e 1960, na Itália que ainda ocupava uma posição privilegiada para determinados debates.

Portanto, numa primeira leitura, podemos situar o cinema pasoliniano numa fronteira entre a tradição neorealista e uma outra relacionada a determinadas

---

<sup>1</sup> Tradução: “Como naquele infinito plano-sequência que é a realidade, no cinema a narração consiste em uma seqüência de ‘inclusões’ e ‘exclusões’.Então, posto que em um filme, a escolha é estética, se deve deduzir que a primeira escolha estética de um diretor é o que incluir em um filme ou o que excluir. Uma escolha estética é sempre uma escolha social.”

questões propostas pelos Novos Cinemas. Mas isto ainda será insuficiente. Para compreendê-lo devemos observar as influências oriundas de outras tradições cinematográficas, teatrais e pictóricas, além de uma profunda “nostalgia do sagrado” que irá nortear toda sua trajetória, conferindo um sentido de originalidade e aparente contradição aos diversos modelos antecedentes e contemporâneos.

#### 4.1 Pasolini e o Neorealismo

Para falarmos propriamente do movimento que se instaurou a partir de 1945, creio que seja útil adotar uma divisão temporal proposta por Francesco Casetti, para situarmos a entrada de Pasolini no cinema italiano e podermos estabelecer alguma aproximação. A primeira, situada entre 1945 e 1948, corresponderia ao momento neorealista inicial, ao lançamento dos primeiros filmes: *Roma Città Aperta* (1945), *Paisà* (1946) e *Germania Anno Zero* (1948) de Roberto Rossellini (1906-1977), *Sciusià* (1946) e *Ladri di Bicicleta* (1948) de Vittorio De Sica (1901-1974); *La Terra Trema* (1948) de Luchino Visconti (1906-1976), *Giorni di Gloria* (1945) e *Riso Amaro* (1948) de Giuseppe De Santis representando uma fase inicial que ainda não havia encontrado uma clara correspondência com a teoria.

A segunda fase, localizada entre 1949 e 1955, quando a prática encontrou seu fundamento teórico, nos textos produzidos por Cesare Zavattini (1902-1989), Umberto Barbaro (1902-1959) e Guido Aristarco (1918-1996). Também foi neste período que os debates atraíram novos interlocutores na França com André Bazin (1918-1958) e na Alemanha com Siegfried Kracauer (1889-1966), coincidindo também com a publicação e divulgação dos cadernos de Gramsci, fundamental para este debate, sobretudo, na aplicação dos conceitos de “nacional-popular” e de “intelectual orgânico”.

Seguindo a proposta de Casetti, percebemos uma diferente fase que se desenvolveu a partir de 1955, quando o debate começou a sofrer um certo desgaste e a propor sua renovação. Não podemos nos esquecer do impacto provocado nos ideais marxistas a partir das declarações de Nikita Khrushchev em 1958, durante o 20º Congresso do PC na URSS. Também esta terceira etapa será marcada pela expansão da televisão e pelos efeitos produzidos pela renovada pressão das distribuidoras norte americanas, ávidas para entrar na disputa de um mercado de exibição em franco crescimento. Fatores fundamentais para a nossa reflexão. Este terceiro momento corresponde à entrada de Pasolini no cinema.

Neste sentido, podemos pensar que tanto *Accattone* como *Mamma Roma* possam ser inseridos num conjunto de filmes fortemente influenciados pela estética neorealista como *La Strada* (1954) e *Notti di Cabiria* de Federico Fellini ou *Il Posto* (1961) de Ermanno Olmi e *Salvatore Giuliano* (1962) de Francesco Rosi. Afinal, com facilidade podemos reconhecer uma mesma preocupação temática, valorizando aspectos da vida social, personagens provenientes de regiões periféricas, participação de atores não profissionais, uso de dialetos e diálogos improvisados, locações em cenários naturais e toda uma lógica que, aparentemente, permite agrupá-los. Mas se formos observá-los no contexto do cinema pasoliniano, iremos constatar que nunca Pasolini aderiu completamente à proposta neorealista.

*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.*<sup>2</sup> (PASOLINI, 2001: 2805)

A idéia de uma “transparência da realidade” nunca se ajustou inteiramente aos seus filmes. Pasolini tinha horror a uma representação naturalista e quando convidava atores não-profissionais, seu intuito não era para “parecer mais real”, mas para destacar o artifício, como ficaria mais evidente depois da conferência de Pesaro. Desde o início podemos observar que seus personagens raramente aparecem dialogando entre si. Frequentemente, suas falas estão dirigidas para

---

<sup>2</sup> Tradução: “Neste sentido direi que não sou neorealístico no sentido canônico da palavra. Precisamente porque eu segui a uma construção, mais do que ter me abandonado a uma inspiração, a um lirismo imediato, a uma crônica documentária, assim como deveria ser típico do neorealismo.”

câmera, em planos médios ou em close-ups. Um primeiro indício de uma divergência estética, que somada a outras que iremos aqui apresentar, poderiam aproximá-lo mais da noção de “artifício” desenvolvida tanto no cinema de Sergei Eisenstein (1898-1948), quanto no teatro de Bertolt Brecht (1898-1956).

A composição será um elemento fundamental que o fará adotar alguns procedimentos estéticos oriundos tanto do teatro quanto da pintura. Afinal, não podemos ignorar toda sua juventude e formação em Bolonha quando conheceu e começou a apreciar os quadros do *quattrocento* e do *cinquecento* italiano, sobretudo, das representações feitas por Tommaso Masaccio (1401-1428), Piero della Francesca (1416-1492), Duccio di Buonisegna (1255-1319), Giotto di Bondone (1267-1337), Andréa Mantegna (1431-1506) e Rosso Fiorentino (1494-1540)

*Questa mia formazione figurativa pesa sì in tutti i miei film, cioè l'immagine la vedo sempre più figurativamente che fotograficamente e credo per Accattone d'aver pensato spesso a Masaccio. Non imitandolo per certe inquadrature, ma proprio pensandoci come sostanza, come modo di vedere certe facce, certa gravità della materia. Sempre però cercando di non riprodurre nelle inquadrature un quadro*<sup>3</sup>. (PASOLINI, 2001: 2886)

A influência pictórica será uma constante presença em toda sua filmografia, desde o filho morto de *Mamma Roma*, qual o Cristo pintado por Mantegna, na reprodução da “Descida da Cruz” de Rosso Fiorentino em *La Ricotta*, nas representações do inferno imaginado por Jeronimus Bosch (1453-1516) na cena final de *I Racconti di Canterbury*, ou até mesmo numa explícita referência em *Decameron*, quando ele próprio irá dar vida a um discípulo “do grande mestre Giotto.” Os enquadramentos irão tender sempre a uma idéia estética de um mundo frontal, quase estatuário. “A pervasive sense of immobility gives a hieratic and ritualistic cast to Pasolini's films even as it, too, works against the illusion of naturalism.”<sup>4</sup> (GREENE, 1990: 44) Em Pasolini, ao contrário dos neorealistas, tudo passará por uma composição pictórica por demais acentuada, que nada irá contribuir para reforçar a noção de realidade.

<sup>3</sup> Tradução: “Esta minha formação figurativa pesa sim em todos os meus filmes, isto é, a imagem a vejo sempre mais figurativamente do que fotograficamente e creio que para *Accattone* tenha pensado constantemente em Masaccio. Não o imitando nos enquadramentos, mas pensando mesmo como substância, como modo de ver certas faces, uma certa gravidade da matéria. Porém, sempre procurando não reproduzir nos enquadramentos, os quadros.”

<sup>4</sup> Tradução: “Um difuso sentimento de imobilidade dá um tom hierático e ritualista aos filmes de Pasolini, trabalhando contra a ilusão de naturalismo.”

Seus filmes também sofrerão uma influência das imagens produzidas por Kenji Mizoguchi (1898-1956) e Carl Dreyer (1889-1968): “*Se lei analizza Accattone vedrà come la Passion de Jeanne d’Arc di Dreyer mi abbia influenzato dandomi il senso del primo piano, il senso della severità figurativa*”<sup>5</sup>.” (PASOLINI, 2001: 2871)

A música também será um componente primordial para a poesia que iria construir com suas imagens.

*La musica di un film può anche essere pensata prima che il film venga girato (così come se ne pensano i volti dei personaggi, le inquadrature, certi attacchi di montaggio, ecc): ma è solo nel momento in cui viene materialmente applicata alla pellicola, che essa nasce in quanto musica del film. Perché? Perché l’incontro, e l’eventuale amalgama tra musica e immagine, ha caratteri essenzialmente poetici*<sup>6</sup>.” (PASOLINI, 2001: 2795)

Muitas vezes as inserções musicais irão dar novo sentido às imagens. Basta recordamo-nos da entrada da música de Bach na cena de luta em *Accattone*. Sentimos também um estranhamento quando ouvimos a música de cantos japoneses em *Medea*. Outras vezes irá reforçar um tom épico religioso quando ouvimos Carmina Burana na cena final de *Salò*. Algumas vezes irá acentuar a poesia de uma cena em especial, como em *Il Vangelo secondo Matteo* com a inesperada entrada de um godspell norte americano. E o que podemos dizer da inserção de uma banda de jazz como contraponto para sua transposição da peça Orestia na África?

O som também irá receber uma atenção especial. Pasolini jamais irá adotar o som-direto, prática bastante comum entre vários diretores dos Cinemas Novos. Seu discurso poderia nos lembrar Pudovkin.

*Non riesco a capire come si dia più storicità ad un film, facendolo in presa diretta. Che cosa vuol dire...poi se il suono diretto rende attuale una certa realtà, la rende attuale in un senso puramente fisiológico, cioè si cade nel naturalismo, dicendo questo. Ora io, come dicevo, detesto il naturalismo. Non considero la*

<sup>5</sup> Tradução: “Se analisares *Accattone* verás como a *Passion de Jeanne D’Arc* de Dreyer me influenciou dando o sentido do primeiro plano, o sentido da severidade figurativa.”

<sup>6</sup> Tradução: “A música de um filme pode também ser concebida antes do filme que o filme seja rodado (bem como se pensam os rostos dos personagens, os enquadramentos, certas junções de montagem, etc), mas somente no momento em que é fisicamente inserida na película, que essa nasce enquanto música do filme. Por quê? Porque o encontro, o eventual amálgama entre música e imagem, tem características essencialmente poéticas”.

*natura naturale, la natura non è naturale. Il film è una ricostruzione completa del mondo e quindi non è naturalístico.*<sup>7</sup> (PASOLINI, 2001: 2786)

A combinação entre imagem e som ficará ainda mais elaborada quando optar por substituir as vozes originais de seus atores, e o fará por razões das mais diversas. Irá escolher um jovem e inexperiente estudante espanhol, Enrique Irazoqui (1945), para protagonizar *Il Vangelo Secondo Matteo*, colocando a voz do ator Enrico Maria Salerno (1926-1994). Irá substituir a voz de Maria Callas na versão italiana para não causar um estranhamento para o público que reconheceria um acentuado sotaque e poderia interferir em sua recepção. Em *Porcile*, não desejava ver os subtítulos na versão francesa, exigindo que a linguagem poética deste filme fosse compreendida no original, e para isso chegou a convidar outro ator francês para dublar as falas de Jean Pierre Léaud (1944), que estava doente no período da dublagem. Por diversas vezes irá chamar um e colocar outro diferente para compor a voz de um personagem.

Em *Salò* este recurso será mais elaborado, inserindo a voz da atriz Laura Betti no personagem interpretado por Hélène Surgère, a de Marco Bellocchio no personagem interpretado por Aldo Valetti e substituir quase todas as vozes originais por outras na versão francesa, a qual irá considerar como a versão original, e a ela se dedicar até poucos dias antes de morrer.

Pasolini chegou a afirmar que preferia a dublagem aos subtítulos.

*Un buon doppiaggio mi disturba meno che i sottotitoli, perché i sottotitoli deturpano l'immagine. Ora io, quando concepisco un'immagine, scelgo una inquadratura, sto lì mezz'ora a tormentare l'operatore di macchina [...] Poi mi vedo un sottotitolo che me la copre tutta. È una cosa orribile, insopportabile, non li sopporto i sottotitoli.*<sup>8</sup> (PASOLINI, 2001: 2789)

Todas estas combinações seriam já suficientes para distanciá-lo da proposta de Bazin e Zavattini. Pois, a montagem será sempre utilizada e valorizada na construção de um personagem em seu contexto “*lo costruisco*

<sup>7</sup> Tradução: Não consigo entender como se dá maior historicidade a um filme usando a captação direta. O que querem dizer...pois, se o som-direto torna atual uma certa realidade, a torna natural em um sentido puramente fisiológico, assim se cai no naturalismo, dizendo isso. Ora, eu, como havia dito, detesto o naturalismo. Não considero a natureza natural, a natureza não é natural. O filme é uma reconstrução completa do mundo, portanto, não é naturalístico.”

<sup>8</sup> Tradução: “Uma boa dublagem me perturba menos do que os subtítulos, porque os subtítulos deturpam a imagem. Ora, eu quando concebo uma imagem, escolho um enquadramento, estou ali durante meia hora a atormentar o operador de câmera. Depois eu vejo um subtítulo que me cobre tudo. É uma coisa horrível, insuportável, não suporto os subtítulos.”

*attraverso il montaggio, attraverso tutti gli strumenti stilistici che io ho a mia disposizione.*<sup>9</sup>” Também usará a montagem para resolver problemas de interpretação, seja com atores profissionais ou não, daí a infinidade de planos e contra-planos em seus filmes. Evitará ao máximo usar o plano seqüência, distanciando ainda mais de Bazin, para não favorecer o histrionismo de atores profissionais.

*Nei miei film non faccio mai dei piani-sequenza appunto perché i piani-sequenza permettono l'abilità dell'attore. Se io puto la macchina da presa su un uomo del popolo, su un ragazzo del popolo, su una vecchia contadina, allora il piano-sequenza andrebbe benissimo ugualmente, soprattutto se loro non se accorgono: ma se io la metto su un attore, allora viene fuori l'attore e si perde la sua realtà.*<sup>10</sup> (PASOLINI, 2001: 2935)

Há também outros fatores que contribuíram para que Pasolini trabalhasse mais com pessoas desabitadas com as práticas de representação, o que não significa trabalhar com pessoas “sem máscaras” ou “verdadeiras”, como propunha Dziga Vertov (1896-1954). Basta observarmos as considerações de Erving Goffman (1922-1982) em seu livro *The Presentation of Self in Everyday Life* escrito em 1959, para verificarmos o quanto de ingenuidade há neste conceito. Entretanto, a opção por atores não-profissionais pode significar uma recusa a um determinado tipo de interpretação. Não significa necessariamente desgostar ou desvalorizar o trabalho do ator. Devemos deixar claro, a qual tipo de interpretação estamos nos referindo.

Afinal, o cinema pasoliniano nunca excluiu os bons atores profissionais, há vários de seus filmes com trabalhos memoráveis de Anna Magnani, Laura Betti, Jean-Pierre Léaud, Hélène Surgère, Totò (1898-1967), Carmelo Bene (1937-2002), Julian Beck (1925-1985), Orson Welles (1915-1985), Pierre Clementi (1942-1999), Terence Stamp (1939), Silvana Mangano (1930-1989), Ugo Tognazzi (1922-1990), Josephine Chaplin (1949), Massimo Girotti (1918-2003) e Paolo Bonacelli (1939). Porém, há um número infinitamente maior de

<sup>9</sup> Tradução : “Eu o construo através da montagem, através de todos os instrumentos estilísticos que eu tenho a minha disposição.”

<sup>10</sup> Tradução : “Nos meus filmes nunca faço planos-sequência especialmente porque os planos-sequência permitem a habilidade do ator. Se eu coloco a câmera diante de um homem do povo, de um jovem do povo, de uma velha camponesa, então o plano-sequência estaria muito bem, sobretudo, se eles não se derem conta: mas se eu a coloco diante de um ator, então aflora o ator e ele se perde em sua realidade.”

pessoas que nunca freqüentaram um curso de teatro ou trabalharam num set de filmagem.

Na maioria de suas produções veremos esta combinação, onde um caso mais evidente pode ser lembrado na inusitada contracenação de Totò e Ninetto Davolli (1948), iniciada em *Uccelacci e Uccellini* (1966), e continuada em *La Terra Vista della Luna*, episódio do filme *Le Streghe* (1967) e *Che cosa sono le nuvole* episódio de *Capriccio all'Italiana* (1968). Na verdade a dupla só se desfez por causa da morte de Totò, pois, se dependesse de Pasolini teria continuado em outras produções. Nesses filmes percebe-se um jogo requintado onde o diretor é o condutor, numa mescla de improviso e combinação de repertórios. Repertórios e gags que Totò conhecia e dominava muito bem. A alusão a alguns procedimentos da *Commedia Dell'arte* é cabível, assim como uma aproximação ao trabalho refinado de Charles Chaplin (1889-1977). Ora, Totó era um grande cômico, com uma excelente noção de ritmo e improvisação. Se Ninetto era inexperiente e não tinha um repertório atoral como Totò, poderia provocá-lo e servir como um contraponto ideal ao sentido de improvisação da cena. Desta forma, Ninetto com Totò, teria uma mesma correspondência a Franco Citti e Ettore Garofolo na contracenação com Anna Magnani em *Mamma Roma*. Tornavam-se um obstáculo para o histrionismo do ator, e ao mesmo tempo, revelavam o artifício, concordando com Naomi Greene quando usa a expressão “fragmentos da realidade” combinados com outros no processo de montagem. “*In this way performers became ‘fragments of reality’ to be manipulated*”<sup>11</sup>.”(GREENE, 1990: 42)

Pasolini muitas vezes convidará amigos escritores, para pequenas ou grandes participações em seus filmes. Elsa Morante, por exemplo, irá interpretar uma carcerária lendo jornal em *Accattone*. Enzo Siciliano, biógrafo de Pasolini, será um dos apóstolos em *Il Vangelo secondo Matteo*.

Será também em *Salò* que irá realizar as mais díspares junções, chamando o amigo e escritor Uberto Paolo Quintavalle (1926-1997) para viver um dos quatro protagonistas do filme. Os outros três serão vividos por Aldo Valetti, ex-seminarista, Giorgio Cataldi, ex-*ragazzi di vita* e comerciante e Paolo Bonacelli, o único dos quatro com experiência anterior. Como contraponto aos 33 outros

---

<sup>11</sup> Tradução: “Neste sentido os intérpretes tornam-se ‘fragmentos da realidade’ a serem manipulados”

jovens não profissionais, Pasolini convidará as atrizes francesas Hélène Surgère e Sonia Saviane (1923-1987) e as italianas: Caterina Boratto (1915), que vinha de alguns trabalhos com Fellini e Elsa De Giorgi (1914-1997), uma das famosas atrizes dos filmes de “telefone branco”, relacionados ao regime fascista. Uma combinação que acentuará a ironia do filme. Desta minoria com experiência profissional Pasolini exigirá o máximo de precisão.

*In questo film le battute devono essere dette in modo esatto dalla prima parola all'ultima, perchè questo non è un film di raccolta di materiali, è un film già montato mentre lo giro, voglio perciò che sai perfetto, esatto come un cristallo. Per cui questa volta, agli attori professionisti chiedo il massimo professionismo e pretendo il professionismo dagli attori non professionisti<sup>12</sup>. (PASOLINI: 2001, 3023)*

Se até então poderíamos pensar em uma aproximação com os atores não-profissionais que participaram dos filmes neorealistas, esta aproximação terminaria aqui. Pois, há um dado diferenciador que será fundamental para se observar as atuações nos filmes Pasolinianos: em nenhum momento o ator deverá se confundir com o personagem, não há identificação. Não devemos acreditar que Franco Citti seja Édipo, nem tampouco que Maria Callas seja Medea. “*Non scelgo mai un attore per la sua bravura di attore, cioè non lo scelgo mai perchè finga di essere qualcos'altro da quello che egli è, ma lo scelgo proprio per quello che è: quindi ho scelto Totò per quello che è.*<sup>13</sup>” (PASOLINI, 2001: 2912). Mas, afinal, o que significa um ator que seja aquilo que é? A questão se coloca, mais uma vez, na representação.

Brecht foi decisivo para esclarecer este ponto e apresentar com maior clareza e contundência uma crítica a estes modelos de representação. Não foi o único e nem o primeiro, mas certamente foi o mais claro. Sua influência para a cena teatral da segunda metade do século XX foi definidora de novas e instigantes experiências. Infelizmente, falta-nos ainda verificar com mais apuro o alcance destas teorias para o mundo do cinema, sobretudo, para os Cinemas Novos.

<sup>12</sup> Tradução: “Neste filme as falas devem ser ditas de modo exato da primeira a última palavra, porque este não é um filme para se recolher materiais, é um filme já montado enquanto eu o filmo, portanto, quero que seja perfeito, exato como um cristal. Por isso, desta vez, peço aos atores profissionais o máximo de profissionalismo e almejo o profissionalismo dos atores não profissionais.”

<sup>13</sup> Tradução: “Não escolho nunca um ator pela sua bravura como ator, isto é, não o escolho nunca porque finge ser qualquer outra coisa daquilo que é, mas o escolho propriamente por aquilo que é: portanto, eu escolhi Totò por aquilo que ele é.”

O ator, em cena, jamais chega a metamorfosear-se integralmente na personagem representada. O ator não é nem Lear, nem Harpagon, nem Chvéik, antes os apresenta. Reproduz suas falas com a maior autenticidade possível, procura representar sua conduta com tanta perfeição, quanto sua experiência humana o permite, mas não tenta persuadir-se (e dessa forma persuadir, também os outros) de que neles se metamorfoseou completamente. (BRECHT, 1978: 81)

De acordo com esta concepção a personalidade do ator jamais ficará encoberta pela máscara do personagem. Ele nunca tentará ser alguém que não é. A audiência saberá reconhecer e acompanhar a ação dramática da mesma forma. Brecht nos fala em “apresentar” o personagem, ao contrário de “representar”, “incorporar” ou mesmo “se identificar” com aquilo que está apresentando. Em nenhum momento o espectador deverá se esquecer que está num teatro.

Estas idéias chegarão ao cinema, contaminarão os Cinemas Novos. Neles veremos alguns atores se dirigindo para a câmera, quebrando a quarta parede e as regras de comunicação com a platéia, assim como foi realizado no teatro. O artifício será novamente valorizado. Será quando as teorias de Brecht se unirão ao “Cinema punho” de Eisenstein para despertar ou mesmo dialogar com o espectador.

Pasolini também irá unir Brecht e Eisenstein a partir de *Uccelacci e Uccellini*, o que irá significar uma primeira ruptura em sua trajetória cinematográfica. Este filme irá apontar para uma nova direção estética, mais próxima aos formalistas russos e, conseqüentemente, ainda mais distante dos neorealistas. Porém, por trás desta reorientação estética, há uma outra de caráter político. *Uccelacci e Uccellini* representou uma mudança na forma de Pasolini pensar e de fazer cinema, determinou um corte com um certo ideário.

*I primi miei film 'Accattone', 'Il Vangelo Secondo Matteo', 'La Ricotta' e 'Edipo Re' l'ho fatti sotto I segni di Gramsci. In fatto nei miei primi film sono illuso di fare opere nazional-popolari nel senso gramsciano della parola. E quindi pensavo di rivolgersi al popolo. Al popolo come classe sociale diversa dalla borghesia, almeno di modo ideale, naturalmente.”<sup>14</sup>*

---

<sup>14</sup> Depoimento presente no documentário *Via Pasolini (2005)* de Igor Skofic. Tradução: “Os meus primeiros filmes ‘Accattone’, ‘Il Vangelo Secondo Matteo’, ‘La Ricotta’ e ‘Édipo Re’, eu os fiz sob os sinais de Gramsci. De fato, nos meus primeiros filmes anteriores estava iludido a fazer obras do tipo nacional-popular no sentido gramsciano do termo. E então pensava em me dirigir ao povo. O povo como classe social diferente da burguesia, ao menos de modo ideal, naturalmente.”

Um ideário que não diz respeito apenas à estética, mas também a finalidade como eram elaborados e pensados os filmes para um determinado tipo de público. Como falamos anteriormente, os cadernos de Gramsci lançados mais ou menos na mesma época dos primeiros filmes, ajudaram a construir um ideal de obra “nacional-popular.” Era deste ideal que Pasolini começou a se afastar. “*Perché effettivamente il mondo come lo vedeva Gramsci e come l’ho visto io fino a qualche tempo fa è cambiato*<sup>15</sup>.” (PASOLINI,2001: 2962)

A mudança percebida por Pasolini dizia respeito ao agravamento de um fenômeno que começara a ocorrer com o final da guerra e a reabertura das fronteiras e o enfraquecimento do poder de Estado. O fenômeno de “cultura de massa” que já estava ocorrendo em outros lugares, desembarcou com facilidades na Itália que tentava reerguer sua economia e suas indústrias.

O dinheiro voltou a circular e com ele a febre pelo consumo de novos produtos. A televisão, como ocorreu em todo o mundo, foi imprescindível para minimizar distâncias levando todo um novo imaginário para aquelas pequenas ilhas isoladas que Pasolini percebera e valorizara na juventude. A especulação imobiliária substituiu pouco a pouco as *borgate* romanas por conjuntos de prédios habitacionais. A Itália se padronizou e se ajustou às novas condições de cultura e mercado. “*Finché Gramsci operava c’era una netta distinzione fra popolo e borghesia. C’era cioè una netta divisione fra la cultura della classe dominata e quella della classe dominante*<sup>16</sup>.”(PASOLINI,2001: 2962) Para Pasolini o conceito de “intelectual orgânico” e de “Nacional-Popular” deveria ser revista e ajustada aos novos tempos.

*Uccelacci e Uccellini* apresenta uma cena bastante emblemática: quando aparece em meio ao caminho de Totó e Ninetto os funerais do comunista Palmiro Togliatti. Trata-se de um registro documental de enorme significância não apenas para os comunistas. Ali, Pasolini marcava o fim de um tempo relacionado ao ideário neorealista, o fim de um tempo inaugurado por Rossellini. Era necessário rever posições e definir novas formas de se colocar frente a este fenômeno. Uma nova estética deveria ser configurada.

---

<sup>15</sup> Tradução: “Porque efetivamente o mundo como o via Gramsci e como eu o via até a bem pouco tempo atrás está mudado.”

<sup>16</sup> Tradução: “Na época de Gramsci havia uma nítida distinção entre povo e burguesia. Isto é, uma nítida divisão entre cultura de classe dominada e aquela de classe dominante.”

Prima usavo la tecnica per afferrare la realtà, divorarla, rappresentarla in un modo più corpóreo, più greve, io cercavo con la mia macchina da presa di essere fedele a questa realtà che apparteneva agli altri, al popolo; adesso no, uso la macchina da presa per creare una specie di mosaico razionalistico che renda accettabili, chiare ed assolute, storie aberranti<sup>17</sup>. (PASOLINI, 2001: 2951)

Outro fatores contribuíram para esta nova configuração. Vale lembrar que *Uccelacci e Uccellini* começou a ser filmado poucos meses depois do Festival de Pesaro.

Contudo, devemos saber que apesar de decretar o fim de um tempo de Brecht e de Rossellini, nunca irá abandoná-los inteiramente. Sobretudo, o distanciamento brechtiano, que irá acompanhá-lo até o último frame de *Salò* e estará na espinha dorsal de seu “Cinema de Poesia”.

## 4.2. Pasolini e os Cinemas Novos

Na medida em que se distanciava do tempo neorealista, poderia se aproximar de algumas questões, atitudes e procedimentos estéticos adotados pelos Cinemas Novos, na negação de determinados modelos. Mas ainda assim, a idéia de pertencer a um mesmo conjunto, mostra-se extremamente complicada. É preciso analisar com miuciosa atenção quais os pontos de adesão e quais foram descartados.

O conceito de Autoria, a “*politique des auteurs*”, tal como foi criado e difundido na França através das páginas do *Cahiers du Cinèma*, sem dúvida, pode ser considerado como de grande afinidade.

Não veja nisto muito egocentrismo de minha parte, mas creio que o cinema de autor determina um estilo e métodos de trabalhos bem precisos. Não concebo absolutamente a criação de um filme como um trabalho de grupo onde cada especialista contribuiria com seu trabalho sem se preocupar com o projeto

---

<sup>17</sup> Tradução: “Antes eu usava a técnica para captar a realidade, devorá-la, representá-la de uma forma mais corpórea, mais pesada, eu tentei com a minha câmera ser mais fiel à essa realidade que pertencia aos outros, ao povo; agora não, eu uso a câmera para criar uma espécie de mosaico racionalista que torne aceitáveis, claras e absolutas, histórias aberrantes”.

pessoal. Um filme é a obra de um autor. Este autor é o único a decidir sobre o roteiro e a encenação, a direção de atores; e ele deve mesmo se encarregar das locações, da escolha dos lugares de filmagem, do figurino, se possível da música. (PASOLINI, 1983, 46)

Se formos avaliar sua produção cinematográfica, iremos constatar que sua adesão foi integral do primeiro ao último fotograma que produziu. Uma adesão até bem radical quanto à coerência de conduta, à adequação indisociável de suas obras ao seu pensamento, e as formas de produção. Pasolini, além da função de diretor, muitas vezes acumulava a direção musical, o roteiro, a fotografia e até a operação da câmera como decreve o escritor Umberto Paolo Quintavale no diário em que descreveu o processo de filmagens de *Salò*.

*La maggior parte delle riprese era effettuata con la macchina da presa ferma. Se doveva muoverla, non usava carrelli o alcun mezzo meccanico, ma la portava a spalla lui stesso, camminando avanti e indietro secondo il bisogno. Poiché era sempre lui in macchina, beninteso. Tonino gli preparava le luci e le inquadrature, l'operatore studiava i fuochi e le aperture d'obiettivo, poi cedevano il passo a lui, che metteva l'occhio al mirino e girava ogni singolo metro del film*<sup>18</sup>. (QUINTAVALE, 1976: 52)

Esta centralização, que hoje seria considerada excessiva, não desqualifica a enorme contribuição do trabalho da equipe que o acompanhou em quase todos seus filmes. Além dos irmãos Sergio e Franco Citti, também podemos destacar sólidas parcerias com o diretor de fotografia Tonino Delli Coli (1922-2005), do editor Nino Baragli (1925) do cenógrafo Dante Ferretti (1943), do figurinista Danilo Donati (1926-2001), do músico Ennio Morricone (1928), dos produtores Alfredo Bini (1926) e Alberto Grimaldi (1925), e dos atores Laura Betti, Ninetto Davoli, Silvana Mangano e Totó. Mas este espírito colaborativo era por demais distinto daquele que hoje se propaga. Pasolini sempre centralizou todas as decisões, acompanhando os minuciosos detalhes e dando palavra final em todos os aspectos da produção, desde os figurinos à escolha das locações, dos diálogos e até mesmo da posição, enquadramentos e movimentos da câmera.

Igualmente, podemos aproximar determinados procedimentos estéticos que ele próprio faria questão de ressaltar entre seu cinema e os filmes de Jean-Luc

---

<sup>18</sup> Tradução : “A maioria das filmagens foi efetuada com a câmera fixa. Se tivesse que movê-la, não usava carrinho ou algum meio mecânico, ele próprio a carregava nos ombros, andando para frente e para trás, conforme a necessidade. Porque a câmera estava sempre com ele, claro. Tonino lhe preparava as luzes e os enquadramentos, o operador estudava os focos e a abertura da objetiva, em seguida, abriam o caminho para ele, que olhava pelo visor e rodava cada centímetro do filme.”

Godard (1930), Glauber Rocha (1939-1981) e Jean-Marie Straub (1933), principalmente, quando escreveu sobre o “Cinema de Poesia” e o “Cinema Impopular”.

Todavia, isso ainda será insuficiente para agrupá-lo com comodidade num mesmo coletivo cinemanovista, considerando a inequívoca pluralidade dos Cinemas Novos, tornando bastante complexa a tarefa de reunir num mesmo conjunto experiências tão díspares produzidas pela *Nouvelle Vague* francesa, o *Free Cinema* da Inglaterra, o *Neues Deutsches Kino* alemão, o *Nuevo Cine* espanhol, a *Nueva Ola* do México, a *Nouvelle Vague* japonesa, a *Nove Vlna* em Praga, o Cinema novo brasileiro, o *New American Cinema* nos Estados Unidos, e tantas novas cinematografias nascentes no Chile, na Argentina, em Cuba, na Polônia, na Índia ou na União Soviética. Pois, se o modelo inspirador partiu da Europa, a aplicação dele em contextos tão diversificados resultou em procedimentos com características muito particulares diretamente relacionadas às suas realidades.

Talvez uma forma de agrupá-los, como sugere o historiador Lino Micciché, seja assumindo sua intrínseca pluralidade e um sentido comum de negação a uma estrutura vigente. Micciché cita uma tradição que em política é conhecida como “comunidades de negações” (MICCICHÈ apud RIAMBAU, 1995: 24) ou “os Não”, em oposição ao consenso “dos Sim”. Estas “comunidades de negação” na necessidade de encontrar um lugar afirmativo de idéias afins, imprimiram uma característica muito particular em determinados festivais como a Semana da Crítica em Cannes e o Festival de Cinema de Pesaro.

Toda esta diversidade criativa floresceu em um curtíssimo espaço de tempo, um intervalo também favorecido por um período de crise na indústria norte americana e talvez tenha representado um dos momentos mais férteis da História do Cinema como assinalou Lino Micciché as vésperas das comemorações do centenário da Sétima Arte:

*Quizá los años 60 sean el más bello decenio entre los cien que cumple en diciembre de 1995: aquel que se abre a más esperanzas, propone más experiencias, muestra una mayor dialéctica de la oferta. Pero es también la última década del gran cine mundial. Y esto ni los propios creadores del Nuevo Cine podían saberlo*<sup>19</sup>. (MICCICHÈ apud RIAMBAU, 1995: 40)

<sup>19</sup> Tradução: “Talvez os anos 60 sejam os mais belos entre os cem que se completam em dezembro de 1995: aquele que abre mais esperanças, propõe mais experiências, mostra uma maior dialética

Contudo, neste vasto universo de “política de negação”, há pontos de notória divergência entre as posições assumidas por Pasolini e a de vários outros cineastas que viam com certa simpatia o movimento contracultural que se instaurou neste conturbado período no fim da década de 1960.

A contracultura, tão cara para muitos de seus contemporâneos, nunca foi inteiramente aceita por Pasolini, que não apenas refutou algumas ações estudantis como várias vezes reafirmou um apreço por aquilo que hoje denominaríamos como “alta cultura”, assumindo uma posição radicalmente crítica, o que tornaria uma tarefa um tanto quanto desconfortável inseri-lo neste contexto.

Creio poder dizer que uma das razões essenciais da grande inquietação da juventude atual é a ignorância em que ela se compraz; ousou dizer uma certa qualidade de ignorância. Porque mesmo no seio do movimento estudantil, portanto da *‘intelligentsia’* ativista, que freqüentemente assimilou as obras políticas e ideológicas, conhece-se mal ou se ignora a cultura profunda. Essa juventude não ama a cultura. (PASOLINI, 1983: 76)

Pasolini tinha sérias restrições ao termo “contracultura” por considerá-lo a fim aos ideais capitalistas onde “o bom técnico deve ignorar o passado; ele deve se ater à ‘ação.’” (PASOLINI, 1983: 77). Sua crítica aos “jovens cabeludos” não era por razões conservadoras, mas por acreditar que a verdadeira rebeldia deveria ser embasada por conceitos, e estes só seriam possíveis num estado de absoluto domínio e apropriação do conhecimento de um passado cultural. Os “jovens cabeludos” seriam os falsos rebeldes, os conformistas obedientes.

*I ragazzi che si possono approssimativamente chiamare ‘obbedienti’ (il fatto che qualche volta si atteggino a contestatori, ribelli, estremisti ecc. Non há alcuna importanza: come non hanno importanza i loro capelli lunghi, cristallizzati ormai nelle ridicole e un po’ schifose acconciature di un’iniziazione totalmente conformista). Poi ti descriverò i ragazzi che si possono approssimativamente chiamare ‘disobedienti’, cioè i pochi veri estremisti sopravvissuti, i disadattati, i devianti e infine – questi rarissimi – i ‘colti’<sup>20</sup>. (PASOLINI, 1999: 587)*

---

da oferta. Mas é também a última década do grande cinema mundial. E isto nem os próprios criadores do Novo Cinema poderiam saber.”

<sup>20</sup> Tradução: Os rapazes que podem ser grosseiramente chamados 'obedientes' (o fato que, às vezes se exprimem com gestos de contestadores, rebeldes, extremistas, etc. Não há nenhuma importância: como não há importância seus cabelo longos, agora cristalizados em um ridículo e um pouco nojentto despenteado de uma iniciação totalmente conformista). Depois te descreverei aqueles indivíduos que se possam chamar aproximadamente de "desobedientes", ou seja, os poucos verdadeiramente extremistas sobreviventes, os que não se adaptam, os desviados, e, finalmente – aqueles raríssimos - os ‘cultos’”

Seu cinema revela um bom exemplo de seu posicionamento, presente nas duas histórias paralelas apresentadas em *Porcile*. O filme produzido depois das revoltas estudantis de 1968, é protagonizado por Jean Pierre Leaud e Pierre Clementi. O primeiro, aparentemente desobediente, morre devorado pelos porcos, numa clara metáfora da sociedade que devora seus filhos, enquanto o segundo, potente representante de um barbarismo radical, de uma revolta parricida, se orgulha por ter desafiado as normas sociais. Não há dúvidas sobre o posicionamento de seu diretor quando o bárbaro canibal afirmava ter matado o pai, ingerido carne humana e depois vibrado com tamanha alegria. O sacrifício final que o conduziria a morte não diminuiria seu orgulho. Uma postura símile à proposta pasoliniana no martírio do autor, feliz por ter violado as normas e os códigos com seu “Cinema Impopular”. Antes, porém, devemos compreender o que Pasolini quis dizer com seu “Cinema de Poesia”, ao qual *Porcile* é um de seus maiores emblemas.

Trata-se de uma inserção em um debate muito mais amplo, desencadeado por Christian Metz (1931-1993) quando escreveu em 1964 o texto “*Cinèma: langue ou language?*”. Um texto que irá inaugurar mais um “importante paradigma” (CASSETTI, 2005: 108) e atrair uma nova geração de pesquisadores que desenvolverão importantes teorias metodológicas, observando o cinema em análises interdisciplinares através da sociologia, da psicologia e da semiologia.

Neste texto inaugural, Metz irá se perguntar se o cinema poderia ser considerado uma língua ou uma linguagem, descartando a primeira hipótese e desenvolvendo as premissas necessárias para embasar a segunda. “Visto sob determinado ângulo, o cinema tem todas as aparências daquilo que ele não é. É obviamente uma espécie de linguagem; foi visto como língua.” (METZ, 2007: 55). Neste debate irão participar Umberto Eco (1932), Gianfranco Bettetini (1933), Emilio Garroni (1925-2005) e Pier Paolo Pasolini. A grande incidência de nomes italianos encontra sua explicação pelo lugar onde estes debates foram travados: no festival do Novo Cinema de Pesaro.

Foi lá que Pasolini apresentou o texto, sustentando que o cinema se valia de um “patrimônio de signos comuns” (PASOLINI, 2000: 167), como uma língua expressiva. Destes signos, destacava os signos irracionais da memória e dos sonhos, aos quais denominou “*in-segni*” (PASOLINI, 2000: 167), e os aproximou da linguagem onírica do cinema.

Estabeleceu as diferenças entre uma escrita literária e outra cinematográfica, na qual a primeira poderia se valer de um dicionário de palavras como referências, enquanto a segunda só poderia se basear em um universo de convenções estilísticas. “*Mentre l’operazione dello scrittore è un’invenzione estetica, quella dell’autore cinematografico è prima linguistica poi estetica.*”<sup>21</sup> (PASOLINI, 2000: 170). Desta forma concluiu que a língua do cinema era fundamentalmente uma “*lingua di poesia*”, composta por imagens concretas, metáforas da realidade.

Entretanto, segundo seu pensamento, a tradição cinematográfica teria sido construída através de uma “*lingua della prosa*” ou “*lingua della prosa narrativa.*” (PASOLINI, 2000: 172). Mesmo os filmes de Arte estariam dentro deste contexto. Citou como exemplo o filme *Un Chien Andalou* (1929) de Luis Buñuel (1900-1983) e Salvador Dalí (1904-1989), que apesar de ter se libertado deste esquema o fez sob o rótulo de um cinema surrealista.

Para um filme, de fato, adotar a “língua de Poesia”, teria que utilizar o recurso do “discurso livre e indireto” próprio à literatura. Porém, no caso do cinema, isso só seria possível através do universo de convenções estilísticas. Convenções que, obviamente, deveriam ser conhecidas e utilizadas por um diretor. Este saberia como manipular e combinar os elementos registrados pela câmera. Para usar uma expressão própria de Pasolini: “*far sentire la macchina*”<sup>22</sup> (PASOLINI, 2000: 184). A câmera não deveria ser invisível ou imperceptível, deveria se fazer presente. A distancia do neorealismo e suas adjacentes teorias me parecem aqui evidente, assim como uma aproximação às teorias de Brecht.

A concepção estética de um diretor deveria ser evidenciada através de uma escolha elaborada dos enquadramentos, da forma como os personagens entram e saem do quadro deixando-o vazio, do uso contínuo da contraluz, da alternância de várias objetivas, da dilatação dos objetos por efeito do zoom, das imagens que se repetem através de dois ângulos diversos, como um duplo ponto de vista, do personagem e do diretor, “*i montaggi sbagliati per ragioni espressive, gli attacchi irritanti, le immobilità interminabili su una stessa immagine [...] tutto questo*

<sup>21</sup> Tradução: “Enquanto a operação do escritor é uma invenção estética, a do autor cinematográfico é antes linguística e depois estética”.

<sup>22</sup> Tradução: “fazer notar a câmera”

*codice tecnico è nato quasi per insofferenza alle regole, per un bisogno di libertà irregolare e provocatória.*<sup>23</sup>” (PASOLINI, 2000: 185-186).

Pasolini ainda destacou alguns mecanismos estilísticos nos filmes de Antonioni, Bertolucci, Glauber, Milos Forman (1932) e Jean-Luc Godard. Apontou para a “imobilidade obsessiva” de alguns enquadramentos do filme *Prima della Rivoluzione* (1964) e ao culto do objeto enquanto símbolo, diferente de Antonioni que irá cultuá-lo enquanto forma. Ressaltou no cinema de Godard uma certa “obsessão pelo particular”, por um gesto, evidenciado pela técnica cinematográfica para proporcionar uma situação exasperada. Fez uma aproximação dos filmes de Godard com o cubismo de Georges Bracque (1882-1963) como uma realidade fragmentada pela técnica e reconstruída em uma nova forma desarmônica, “*una disintegrazione ricostruita in unità attraverso quel linguaggio inarticulato*”<sup>24</sup>.” (PASOLINI, 2000: 183)

Através destes exemplos Pasolini constatou a formação de uma “tradição técnico-estilística” comum, como uma língua, um “Cinema de Poesia”. “*Tale lingua tende a porsi ormai come diacronica rispetto alla lingua della narrativa cinematografica*”<sup>25</sup>.” (PASOLINI, 2000: 184).

Sua proposta teve uma grande repercussão, gerando polêmicas, apaixonadas adesões e mal-entendidos, que até hoje se sente seus efeitos. Podemos encontrar problemas nas idéias de Pasolini se adotarmos uma mera divisão de filmes afinados com a proposta de um “Cinema de Poesia” e outros relacionados ao “Cinema de Prosa”, como categorias estanques, e que muitos ainda insistem em reproduzir como num jogo de simples oposições. Outra vez chamamos a atenção para o perigo da redução em conjuntos. Muitas vezes determinados procedimentos estéticos, afins ao “Cinema de Poesia” podem estar presentes em filmes relacionados ao “Cinema de Prosa” e vice-versa.

Godard foi o primeiro a rejeitar este rótulo: “*Avevo bisogno di parlare con lui perché, come vi ho detto, non so leggere, o comunque non quello che persone*

<sup>23</sup> Tradução : “As montagens erradas por razões expressivas, as junções irritantes, as imobilidades intermináveis de uma mesma imagem [...] todo este código técnico nasceu quase por impaciência com as regras, por uma necessidade de liberdade irregular e provocadora.”

<sup>24</sup> Tradução: “Uma desintegração reconstruída em unidade através de uma linguagem inarticulada”

<sup>25</sup> Tradução: “Por fim essa língua tende a se colocar como diacrônica com a linguagem da narrativa cinematográfica.”

*come lui scrivono sul cinema: mi sembra completamente inutile.*<sup>26</sup>(GODARD, 2007: 113) Apesar de respeitar as idéias e as obras de Pasolini, não via sentido algum nesta teoria. Glauber também registrou em seu livro “Revolução do Cinema Novo” um igual desconforto.

O artigo de Pasolini sobre cinema de prosa e cinema de poesia é uma peça errada, porque Pasolini vinculou muito a linguagem do cinema ao processo lingüístico verbal e literário. Considerar que cinema de poesia é de choque, de zoom, de montagem díspar, e que o cinema de prosa é o cinema ‘de arte’, dizer que Renoir é prosa e Godard, poesia, é um erro, e inclusive se reflete nos próprios filmes de Pasolini. Porque o processo não é esse. O processo é articulação de estruturas que está ligado à arte visual, sem nada a ter com a frase literária ou a frase poética.(ROCHA, 2004: 191-192)

Em 1966, um ano depois do Festival de Pesaro, Christian Metz respondeu a Pasolini em um artigo com o título “O Cinema Moderno e a Narração”, ao qual insere o “Cinema de Poesia” em um amplo debate que buscava evidenciar as diferenças entre os Cinemas Novos e os modelos precedentes. O texto inicia com a contundente afirmativa:

Um grande e permanente equívoco paira sobre a definição do cinema ‘moderno’. Subentende-se e às vezes afirma-se que o ‘jovem cinema’, teria ultrapassado o estágio da narração, que o filme moderno seria objeto absoluto, obra que pode ser percorrida em qualquer direção, que teria expulso de certa forma a narratividade, constitutiva do filme clássico. (METZ, 2007: 173)

Metz, reconhecia o valor de determinadas obras relacionadas aos Cinemas Novos, mas rejeitava as teorias que tentavam estabelecer frágeis fronteiras, e não davam conta de uma extensa diversidade tanto nos filmes clássicos, como entre os filmes das novas gerações da década de 1960. “Todo mundo está de acordo em reconhecer que o novo cinema se define pelo fato de que ‘ultrapassou’, ou ‘rejeitou’ ou ‘fez estourar’ alguma coisa.” (METZ, 2007: 176-177) O problema são os termos encontrados para definir estas diferenças. “Dizer que o cinema moderno deixou de ser espetáculo, é oferecer-lhe o luxo de uma alteridade inexistente.” (METZ, 2007: 177). Metz recusava o fácil caminho da afirmação do novo pela via da negação com os filmes mais antigos. “Será então do teatro que o jovem cinema se libertou? Tampouco. Pois devemos nos perguntar, antes de

<sup>26</sup> Tradução: Eu precisava falar com ele porque, como eu disse, eu não sei ler, ou pelo menos não aquilo que pessoas como ele escreve sobre o cinema: me parece completamente inútil

prosseguir, de que teatro e de que cinema se fala. Sempre houve um mau cinema imitado do mau teatro.” (METZ, 2007: 178)

Metz não contestava o frescor da inventividade dos Novos Cinemas, mas criticava as soluções encontradas para definir diferenças e aparentes unidades entre os novos filmes e aqueles que tinham sido produzidos até então. Uma unidade que não poderia ser na ausência da teatralidade, nem no improvisado, no realismo fundamental, no cinema regrado, na desvalorização do papel do roteirista. Tampouco, não estaria na valorização do plano ou da montagem, e até mesmo num cinema de poesia em oposição a um cinema narrativo. “Por sedutora que seja esta idéia é frágil na sua base. Pois as noções de ‘prosa’ e ‘poesia’ são por demais ligadas ao uso da linguagem verbal para serem facilmente transpostas para o cinema” (METZ, 2007: 192).

Metz ressaltou a diferença entre “toques poéticos”, presentes em vários filmes modernos e as “estruturas poéticas” apresentadas por Pasolini. Destacou o sentido de invenção e poesia que impregnavam os filmes dos anos 1920, assim como os desdobramentos e as complexidades narrativas, que não foram descartadas pelos Novos Cinemas. “É estranho ouvir falar, e às vezes, não sem insistência, de ‘definhamento da narração’, justamente no momento em que acaba de surgir uma nova geração de narradores cinematográficos” (METZ, 2007: 216).

Por fim, lembrou a enorme diversidade estilística de cineastas antigos tanto quanto os modernos e a dificuldade em encontrar um único termo capaz de distinguir uma geração da outra. “Em cada um destes pares de noções, o traço tido como ‘moderno’ encontra-se em muitos filmes antigos e está ausente em grande número de filmes atuais.” (METZ, 2007: 197)

O texto de Metz gerou uma longa resposta de Pasolini com o título “*La Língua Scrita della realtà*” e está publicada no livro *Empirismo Eretico* junto ao “*Cinema di Poesia*” e “*Il Cinema Impopolare*”. Não pretendo me alongar neste debate, entendendo que deveria inserir todas as outras pertinentes contribuições que acabaram por configurar uma área específica de estudos de Semiologia do Cinema, tal como já propunha Metz em seu texto inaugural. (METZ, 2007: 110)

Contudo, creio que é importante conhecer as idéias de Pasolini até para não superdimensioná-las e transformá-las em uma única e decisiva chave de leitura de sua obra cinematográfica. São evidentes os indícios desta proposta em filmes como *Uccellacci e Uccellini*, *Teorema*, *Porcile* e algumas cenas e

enquadramentos específicos de vários de seus filmes, basta recordarmo-nos do reincidente deserto que surge no final de *Teorema* e resurge ao longo da história vivida por Clementi em *Porcile*.

Mas sobreposta a esta poesia há também um outro aspecto, que considero decisivo e permanente na filmografia pasoliniana. Trata-se de uma “nostalgia do sagrado”, para usarmos um termo adotado no livro de entrevistas de Jean Duflot, naquilo que o próprio Pasolini definiu como a busca por uma irracionalidade mítica. A meu ver, esta é uma unidade que está em todos os seus filmes e também foi destacada pelo filósofo Gilles Deleuze (1925-1995).

Porque o que caracteriza o cinema de Pasolini é uma consciência poética que a bem dizer não seria propriamente estética, nem estética, mas mística ou ‘sagrada’. O que permite a Pasolini levar a imagem-percepção ou a neurose das suas personagens a um nível de baixeza e de bestialidade, nos conteúdos mais abjetos, refletindo ao mesmo tempo numa consciência poética animada pelo elemento místico ou sacralizante. É esta permuta do trivial e do nobre, esta comunicação do excremental e do belo, esta projeção do mito, que Pasolini já diagnosticava no discurso indireto livre como forma essencial da literatura. E conseguia fazer uma forma cinematográfica, capaz de encanto como de horror. (DELEUZE, 2004: 109)

Deleuze não descarta inteiramente, mas desloca o foco da questão para um elemento que talvez possa ser uma chave mais exata de leitura do cinema pasoliniano.

### **4.3 A presença do Sagrado**

Ao que parece este intercambiamento contínuo de beleza e horror, de baixeza e sublimação, citados por Deleuze, podem evidenciar um determinado sentido de sacralização, que contamina todos os filmes. Este sentido de religiosidade irá ultrapassar os cânones marxistas, irritando críticos mais radicais de esquerda, e será indissociável de seu ideal reformador da realidade social e histórica.

*La mia visione del mondo è sempre nel suo fondo di tipo epico-religioso: quindi anche e soprattutto in personaggi miserabili, personaggi che sono al di fuori di una coscienza storica, e nella fattispecie, di una coscienza borghese, questi elementi epico-religiosi giuocano un ruolo molto importante*<sup>27</sup>. (PASOLINI, 2001: 2846)

Mas para Pasolini o fundamento religioso é muito mais complexo e ambíguo, pois, convive com seu ateísmo marxista e a profunda nostalgia de uma arcaica sacralidade. *“Questo tema religioso c’è, ma non c’è stato nessun avvicinamento alla religione, alla confessione cattolica.[...]Ho coagulato una serie di temi religiosi e irrazionali che erano sparsi in tutta la mia personalità, sai di scrittore che di uomo.*<sup>28</sup>” (PASOLINI, 2001:2885)

Esta conjugação entre religião e política pode ser identificada de imediato ao assistirmos *Il Vangelo Secondo Matteo*, realizado como uma homenagem ao Papa João XXIII, ao qual seu diretor optou por respeitar a íntegra do texto do evangelho, sem alterar uma vírgula, mas imprimindo um tom extremamente político e revolucionário. *“Perché il Vangelo di san Matteo è il più epico di tutti. Essendo il più arcaico, il più vicino alla mentalità del popolo ebraico”*.<sup>29</sup>(PASOLINI, 2001: 2840). Como várias vezes declarou, sua intenção era buscar uma imagem e imprimir um sentido anterior às representações habituais da figura de Cristo e de seus apóstolos, desprezando toda uma iconologia construída pelo catolicismo ao longo dos séculos para revelar uma essência transgressora dos códigos sociais e revolucionária.

*Il san Matteo dovrebbe essere secondo me un violento richiamo alla borghesia stupidamente lanciata verso un futuro che è la distruzione dell’uomo, degli elementi antropologicamente umani, classici e religiosi dell’uomo*<sup>30</sup>. (PASOLINI, 2001:2876)

<sup>27</sup> Tradução: “A minha visão do mundo é sempre em seu fundamento do tipo épico-religioso: portanto, também e, sobretudo, nos personagens miseráveis, personagens que estão fora de uma consciência histórica e, neste caso, de uma consciência burguesa, esses elementos épico-religioso, desempenham um papel muito importante”.

<sup>28</sup> Tradução: “Este tema religioso existe, mas não há nenhuma aproximação com a religião, com a confissão católica.[...] Eu coagulei uma série de temas religiosos e irracionais que estavam espalhados em minha personalidade, seja de diretor ou de homem.”

<sup>29</sup> Tradução: “Porque o Evangelho se São Mateus é o mais épico de todos. Sendo o mais arcaico, o mais próximo à mentalidade do povo hebraico.”

<sup>30</sup> Tradução: “São Mateus deve ser, na minha opinião, um violento chamado para a burguesia estupidamente lançada em direção a um futuro que é a destruição do homem, dos elementos antropologicamente humanos antropologicamente, clássicos e religiosos do homem.”

Esta mesma junção, a princípio contraditória, entre os ideais marxistas e os verdadeiros fundamentos cristãos já estaria presente na dicotomia apresentada em *La Ricotta*, quando uma equipe de filmagem, comandada por um arrogante diretor vivido por Orson Welles, num evidente auto-retrato de Pasolini, dirige seus atores e técnicos para uma reprodução da vida de Cristo com todos seus clichês habituais. A equipe de atores e técnicos se junta aos produtores, mimetizando todos os equívocos e frívolos caprichos da burguesia em contraste com a realidade insignificante e faminta do personagem *Stracci*. Este só é percebido quando morre esquecido preso a uma cruz. Uma metáfora que não foi compreendida nem por católicos, nem pelos marxistas. Não vamos nos esquecer que este foi um longo processo de condenação por vilipendiar a Igreja Católica, enquanto, *Il Vangelo* foi duramente criticado por marxistas radicais. Mas a despeito de todas as críticas e perseguições, Pier Paolo Pasolini manteve-se sempre fiel às suas convicções e continuou aliando os caminhos da fé com os ideais da revolução, pois acreditava que somente através desta combinação seria possível frear a predominante apoteose dos valores materialistas do capitalismo em suas novas formas.

*“Pasolini’s belief that, at the deepest level, Marxism and Christianity had profound affinities. He was convinced that, in the modern world, perhaps only these two forces stood opposed to the materialist values of neocapitalism”<sup>31</sup>. (GREENE, 1990:71)*

A mesma combinação que já estava presente em *Accattone* e *Mamma Roma*, seus primeiros filmes. Desde os acordes de *Passion according to St. Mathew*, composta por Bach, que acompanha os créditos, até a idéia central de um martírio vivido pelo personagem que dá nome ao filme. *Accattone* pertence a um universo marginal, de contravenções e malandragens, e só alcança sua redenção na morte trágica. *“Again and again, Accattone’s martyrdom is implicitly compared to that of Christ”<sup>32</sup>. (GREENE, 1990: 26)* Oprimido por sua condição social, o personagem vagueia por todo o filme em busca de uma salvação para sair de seu calvário. Só a morte irá lhe redimir de seus pecados. *“C’è dentro di me*

---

<sup>31</sup> Tradução: “Pasolini acreditava, em um nível mais profundo, que Marxismo e Cristianidade teriam afinidades profundas. Ele estava convencido de que, no mundo moderno, talvez apenas essas duas forças poderiam se opor aos valores materialistas do neocapitalismo”

<sup>32</sup> Tradução: “Por várias vezes o martírio de Accattone é comparado com o de Cristo.”

*l'idea trágica che contradicce sempre tutto, l'idea della morte.[...] L'única grandezza dell'uomo è la sua tragédia.*<sup>33</sup>.” (PASOLINI, 2001: 2833)

A mesma tragédia e redenção que irá se repetir na morte de *Ettore*, filho de *Mamma Roma*. Neste segundo filme, a alusão ao calvário de Cristo ficará ainda mais explícita quando Pasolini reproduzir o quadro *Cristo Morto* de Mantegna, com o corpo estirado na cama da prisão. A invocação da clausura e da luz redentora que vem do alto dos céus iluminando o cadáver, não deixará dúvidas sobre esta apropriação.

Os dois personagens são vítimas de seu trágico destino, nada poderá alterar, nenhuma solução poderá se materializar para inverter o processo de condenação e morte. O destino é trágico porque “o sofrimento que daí se origina tem um sentimento profundo, é o caminho que leva o homem à compreensão e lhe permite reconhecer a eterna validade das leis divinas.” (LESKY, 1996:104) Esta sufocante e determinante impossibilidade humana de reverter sua própria condição social, será percebida por seus críticos que irão colocar em dúvida a intenção ideológica de seu diretor. Desde seu primeiro filme, Pasolini será visto por muitos como um escritor “decadente”, “mórbido”, “fatalista”, preso aos seus “caprichos ideológicos” e manipulador de seus “personagens narcisistas”.

De fato, a fatalidade irá sempre acompanhar o destino de seus personagens. Não há solução ou perdão para seus pecados. A morte será uma constância, assim como será recorrente o pessimismo frente a um futuro extremamente sombrio.

Uma escatologia que será gradativamente acentuada em seus filmes até chegar ao máximo em *Salò*. Escatologia relacionada ao sentido de perda de determinados valores humanistas que foram substituídos por uma noção de desenvolvimento em uma nova fase acentuada do capitalismo. “Este sentimento do sagrado estava no coração da vida humana. A civilização burguesa o perdeu. Pelo que ela substituiu este sentimento do sagrado depois da perda? Pela ideologia materialista do bem-estar e do poder”. (PASOLINI, 1983: 98)

Tanto *Édipo Re* como *Medea* irão acentuar a reatualização de um passado mítico, do embate entre a barbárie e o racionalismo de um mundo tecnicista. O mesmo conflito que estará presente também em *Teorema*, na divindade dionisíaca

---

<sup>33</sup> Tradução : “Há dentro de mim uma idéia trágica que contradiz sempre tudo, a idéia da morte. [...] a única grandeza do homem é a sua tragédia”

vivida por Terence Stamp, que invade uma casa de classe média e inverte todas as normas, comportamentos e códigos morais familiares. A referência ao Dioniso das “Bacantes” é clara e assumida por Pasolini com todos seus duplos significados.

*Quindi potrebbe essere anche Lucifero, o Dioniso (non Dioniso della retorica, ma quello della Baccanti di Euripide). L'interessante dal punto di vista funzionale dell'opera è che in una famiglia borghese, che vive inautenticamente, in una falsa Idea di se stessa, arrivi qualcosa di autentico. Che sai Bene, Male, sai brutale o angelico, non ha importanza. In fondo ognuno è libero di interpretarlo come crede. L'importante è che veda in questa irruzione, l'irruzione di un momento di autenticità<sup>34</sup>. (PASOLINI, 2001:2968)*

Dioniso possui em sua essência uma idéia de confrontação, provocando o arrebatamento entre os homens através da comoção e do terror, invertendo seus valores e reinventando tudo o que até então permanecia fixo e ordenado. E mesmo que seu mito seja constituído de um variado sincretismo religioso, com possíveis influências de religiões vizinhas da Ásia Menor, sua natureza e suas formas de culto estão diretamente relacionados a uma sociedade regida por outras normas sociais, onde a religião assumia um papel preponderante, conectando todas as esferas da vida social.

Dioniso encarna não o domínio de si, a moderação, a consciência dos seus limites, mas a busca de uma loucura divina, de uma possessão extática, a nostalgia de um completo alheamento; não a estabilidade e a ordem, mas os prestígios de um tipo de magia, a evasão para um horizonte diferente; é um deus cuja figura inatingível, ainda que próxima, arrasta seus fiéis pelos caminhos da alteridade e lhes dá acesso a uma experiência religiosa quase única no paganismo, um desterro radical de si mesmo (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999:158)

Este desterro radical pode ser analisado no lugar em que termina o chefe de família, em um deserto, despido de suas roupas e de todos os referenciais de um mundo burguês. “*Nel deserto io vedo l'abbandono della società e la solitudine interiore dell'individuo.*”<sup>35</sup> (PASOLINI, 2001: 2948) Um deserto que irá se repetir ao longo de *Porcile*. O elogio à barbárie também se mostra evidenciado

<sup>34</sup> Tradução: “Então pode ser também Lúcifer, ou Dionísio (não Dionísio da retórica, mas aquele das Bacantes de Eurípides). O interessante do ponto de vista funcional da obra é que, em uma família burguesa, que vive sem autenticidade, com uma falsa idéia sobre si mesma, chega algo autêntico. Que seja bem ou mal, seja bruto ou angelical, não importa. No fundo cada um é livre para interpretá-lo de acordo com sua crença. O importante é que veja esta irrupção, a irrupção de um momento de autenticidade.”

<sup>35</sup> Tradução: “No deserto eu vejo o abandono da sociedade e a solidão interior do indivíduo.”

pelos canibais vividos por Pierre Clementi e Franco Citti. “O canibalismo tem a mesma função que o sexo em *Teorema*. O canibalismo é um sistema simbólico. É preciso restituir-lhe, aqui, todo o seu valor alegórico: um símbolo de revolta elevada às suas conseqüências mais extremas.” (PASOLINI, 1983:103) A mesma revolta extremada de *Medea*, onde a mulher representaria um mundo arcaico, de feitiços e credices, contra a ambição desmedida e racional de Jazão. Novamente um retorno à Grécia Antiga, à nostalgia de um sagrado pré-cristão se opondo a uma idéia de desenvolvimento e tecnicismo que Pasolini irá repetir em inúmeras entrevistas e artigos.

*La tecnologia (l'applicazione della scienza) ha creato la possibilità di una industrializzazione praticamente ilimitada.[...] I consumatori di beni superflui, sono da parte da loro, irrazionalmente e inconsapevolmente d'accordo nel volere lo 'sviluppo' (questo sviluppo). Per essi significa promozione sociale e liberazione, con conseguente abiura dei valori culturali.* <sup>36</sup>. (PASOLINI,1999: 455-456)

A busca pelas imagens e fragmentos de antigas crenças e mitologias, o fará viajar pelos países do Terceiro Mundo estabelecendo analogias entre estes países e determinadas comunidades italianas, igualmente isoladas em suas tradições seculares. Os trabalhos de Mircea Eliade (1907-1986) e Ernesto De Martino (1908-1965) serão fundamentais para seus estudos. Tentará dar forma a um projeto de filmar na África *Il padre selvaggio* que será abortado. Depois retornará unindo o mundo grego antigo às tradições do povo africano, filmando *Appunti per un'Orestiade africana* (1970), outra referência à obra de Ésquilo, destacando as forças irracionais das Erínias ou Fúrias, divindades femininas do mundo inferior que retornam para vingar os males cometidos pelos homens.

Estes estudos irão se tornar uma verdadeira peregrinação pelos países do Terceiro Mundo. Irá partir em viagem à Tanzânia, Uganda, Síria, Sudão, Kenya, Guiné, Dakar, Mali, Costa do Marfim, República da Eritréia, Afeganistão, Iêmen, Irã, Marrocos, Rumânia, Índia, Argentina e Brasil. É como se Pasolini refizesse o percurso de Paul Gaugin (1848-1903) em busca do paraíso perdido no Tahiti. Uma analogia que pode ter sua justificativa numa mesma chave romântica do

---

<sup>36</sup> Tradução: “ A Tecnologia (aplicação da ciência) criou a possibilidade de uma industrialização praticamente ilimitada. [...] O consumidor de bens supérfluos, estão de sua parte, irracionalmente e insensatamente de acordo em querer o ‘desenvolvimento’ (este desenvolvimento). Para eles significam promoção social e liberação, com conseqüente abjuração dos valores culturais.”

século XIX. Nestas viagens irá escolher as locações ideais para os filmes que irão compor sua *Trilogia della Vita* e selecionar os atores, cuja corporalidade deverá ter características muito particulares.

Em sua busca por vestígios de culturas ancestrais, quase em um processo arqueológico, irá buscar uma corporalidade que ainda não estivesse contaminada por um fenômeno que denominou como “revolução antropológica”. Um fenômeno de aculturação e destruição de valores tradicionais, que estariam causando mudanças irreversíveis no pensamento e comportamento dos jovens italianos. Acreditava que ainda residia no corpo destes povos do Terceiro Mundo os resquícios de uma cultura milenar. Uma corporalidade radicalmente distinta, mais espontânea, desconcertada, despudorada, onde o sexo era um fator primordial, não de erotismo, mas de subversão às normas e etiquetas sociais. Um sexo sinônimo de alegria absolutamente anárquica e invertida. E Pasolini saberia mais do que ninguém como valorizar estes aspectos. Revelar o obscuro, colocar em close na tela grande aquilo que deveria ser encoberto e reservado. Levantar as saias das mulheres e baixar as calças dos camponeses. O sexo como sinônimo de verdade.

*Perché io sono giunto all'esasperata libertà di rappresentazione di gesti e atti sessuali, fino, appunto, come dicevo, alla rappresentazione in dettaglio e in primo piano, del sesso? Ho una spiegazione, che mi fa comodo e mi sembra giusta, ed è questa: In un momento di profonda crisi culturale [...] mi è sembrato che la sola realtà preservata fosse quella del corpo. Cioè, in pratica, la cultura mi è sembrata ridursi a una cultura del passato popolare e umanistico – in cui, appunto, la realtà fisica era protagonista, in quanto del tutto appartenente ancora all'uomo. Era in tale realtà fisica – il proprio corpo – che l'uomo viveva la propria cultura<sup>37</sup>. (PASOLINI, 2005: 260-261)*

Mas como sempre ocorreu, a leitura feita pela maioria de críticos e espectadores não foi bem assim. Os tempos eram outros e o que parecia subversão tornou-se a norma. O choque foi compreendido como saborosa provocação. Os filmes renderam boas bilheterias e receberam prêmios significativos: *Decameron*

---

<sup>37</sup> Tradução: “Porque eu fui levado à exasperada liberdade de representação dos gestos e atos sexuais, até ao ponto, como eu disse, da representação em detalhe e em primeiro plano do sexo? Eu tenho uma explicação, que me faz sentir confortável e me parece justa, e é essa: Em um momento de profunda crise cultural [...] me pareceu que a única realidade era talvez aquela preservada no corpo. Isto é, na prática, a cultura me pareceu reduzir-se a uma cultura do passado popular e humanista - em que, precisamente, a realidade física era protagonista, enquanto tudo aquilo que pertencia ao homem. Era nesta realidade física - o próprio corpo - que o homem vivia sua própria cultura.”

recebeu o Urso de Prata no Festival de Berlim em 1971. No ano seguinte, também em Berlim, *I Racconti di Canterbury* ganhou o Urso de Ouro. E por fim, em 1974, *Il Fiore delle Mille e una Notte* obteve o grande prêmio do Júri do Festival de Cannes. Se Pasolini pretendia criticar a crescente Sociedade de Consumo e a homologação de um consenso em torno à indústria cultural, seus filmes foram conclamados comercialmente como ótimos produtos. Este foi o passo em falso que o fez abjurar a *Trilogia della Vita* e pensar em *Salò*.

Pois, se pretendia apresentar o sexo como subversão, os anos 1970 já estavam apontando aquilo que pouco a pouco passaria a ser a norma, quando a mídia e os meios publicitários descobriram formas eficientes para atrair seus consumidores. O sexo se tornou forte e constante apelo comercial para o consumo de bebidas, cigarros, roupas, eletrodomésticos, automóveis, acessórios, ou qualquer novo produto apresentado com a intensão de atrair o olhar do espectador, despertando sua libido através da utilização de jovens com corpos perfeitos, idealizados e insinuantes com o mínimo de vestimentas. O erotismo passou a ser sinônimo de programada ousadia. Nada para subverter a ordem capitalista, apenas para incrementá-la ainda mais. E os filmes da *Trilogia* estariam afinados neste novo contexto. Era preciso criar algo noutra direção. Algo que fosse absolutamente terrível, difícil de se assistir.

*Io abiuro dalla Trilogia della vita benché non mi penta di averla fatta. Non posso infatti negare la sincerità e la necessita che mi hanno spinto alla rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante, il sesso.[...] Se anche volessi continuare a fare film come quelli della Trilogia della vita, non lo potrei. [...] Ora tutto si è rovesciato. Primo: la lotta progressista per la democratizzazione espressiva e per la liberalizzazione sessuale è stata brutalmente superata e vanificata dalla decisione del potere consumistico di concedere una vasta (quanto falsa) tolleranza. Secondo: anche la 'realtà' dei corpi innocenti è stata violata, manipolata, manomessa dal potere consumistico: anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscópico della nuova época umana. Terzo: le vite sessuali private (come la mia) hanno súbito il trauma sai della falsa tolleranza che della degradazione corpórea, e cio che nelle fantasie sessuali era dolore e gioia, è divenuto suicida delusione, informe accidia. [...] Io mi sto adattando alla degradazione e sto accettando l'inaccettabile. Manovro per risistemare la mia vita. Sto dimenticando com'erano prima le cose. Le amate facce di ieri cominciano a ingiallire. Mi è davanti – pian piano senza più alternative – il presente. Riadatto il mio impegno ad una maggiore leggibilità (Salò?)<sup>38</sup>. (PASOLINI,1999: 599-603)*

<sup>38</sup> Tradução: “Eu abjuro a Trilogia da vida, embora eu não me arrependo de ter feito. Não podemos negar a sinceridade e a necessidade que me levou à representação dos corpos e de seu símbolo culminante: o sexo.[...] Mesmo se quisesse continuar a fazer filmes como os da Trilogia da Vida,

O próximo movimento teria que ser muito mais grave, muito mais eficaz, para não ser confundido. Era necessário acentuar a influência da “Crueldade” proposta por Antonin Artaud. Um sentido de “Crueldade” aliado a uma extrema lucidez e coerência com seus princípios pessoais tal como fora pensada por Artaud.

Filosoficamente falando, o que é a crueldade? Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta. [...] De fato, crueldade não é sinônimo de sangue derramado, de martírio da carne, de inimigo crucificado. Essa identificação da crueldade com os suplícios é um aspecto menor da questão. (ARTAUD, 1984:132)

Como nos é apresentado por Alain Virmaux, Artaud foi bem mais do que um homem de teatro. “Em relação a Artaud, falar apenas de teatro seria empobrecê-lo e deformá-lo. Não é viável enxergar nele um especialista do teatro, como se o teatro tivesse sido em suas mãos uma ‘especialidade’” (VIRMAUX, 2000: 5) Comparado à Brecht nos deixou pouquíssima produção de textos teatrais e suas encenações também não foram tão significativas para a História do Teatro. Entretanto, sua vasta produção teórica foi decisiva para deixar marcas em artistas de várias vertentes, e teóricos das mais diversas áreas do conhecimento, a partir da segunda metade do século XX. Seu principal livro, *Le Théâtre et son Double*, publicado em 1938, até hoje desperta apaixonadas adesões numa mesma proporção de mal entendidos, quando mais uma vez, a personagem se torna maior do que a obra e acaba obscurecendo conceitos valiosos.

O próprio conceito de “Crueldade” é quase sempre compreendido como uma violência exagerada e um descontrole expressivo, quando mais deveria se

---

eu não poderia.[...] Agora, tudo está invertido. Em primeiro lugar: a luta pela democratização expressiva e pela liberação sexual foi brutalmente superada e inutilizada pela decisão do poder consumista de conceder uma vasta (embora falsa) tolerância. Segundo: mesmo a ‘realidade’ de corpos inocentes foi violada, manipulada, arruinada pelo poder consumista: de fato, tal violência sobre os corpos se tornou o dado mais microscópico da nova idade do homem. Terceiro: a vida sexual privada (como a minha) sofreram o trauma tanto da falsa tolerância, quanto da degradação física, e aquilo que nas fantasias sexuais era dor e alegria, transformou-se em desilusão suicida, monstruosa negligência.[...] Eu estou me adaptando à degradação e estou aceitando o inaceitável. Manobro para reorganizar a minha vida. Estou esquecendo como antes eram as coisas. Os amados rostos de ontem começam a empalidecer. A minha frente se encontra - lentamente sem alternativa - o presente. Readapto o meu empenho para uma melhor legibilidade (Salò?)”.

aproximar de constrição, lucidez e extremado rigor físico e poético para revelar a essência vital que habita nos corpos e nos espíritos. “Lá onde os outros propõem obras, eu não pretendo senão mostrar meu espírito.” (ARTAUD apud VIRMAUX, 2000: 12)

Sua poética teatral se diferencia rigorosamente de todas as outras anteriores, porque nele o teatro não é um fim, mas o meio necessário, um instrumento para reencontrar o cerne da vida. Uma vida estrangida por opressivas instituições de controle social. Era preciso reformar ou extinguir de vez determinadas convenções. Inclusive o Teatro. Este precisaria ser radicalmente reformulado em seus princípios éticos e estéticos, abandonando de vez todo aspecto imitativo e falseador da vida. “No ponto de ruptura a que chegou nossa sensibilidade, está fora de dúvida que precisamos, antes de mais nada, de um teatro que nos desperte: nervos e coração”. (ARTAUD, 1984:108)

O Teatro deveria ser como um bisturi para intervir cirurgicamente numa sociedade doentia. O homem comum vivia numa eterna letargia, necessitando de um teatro que o despertasse. Era preciso restaurar este sentido maior da Arte, exigir a coragem do artista diante da obra e da missão que deve realizar. Sem medo da vaia, do insucesso ou do fracasso.

E a questão que agora se coloca é saber se neste mundo que derrapa, que se suicida sem perceber, é possível achar um punhado de homens capazes de impor esta noção superior do teatro que de nós todos fará o equivalente natural e mágico dos dogmas nos quais não mais acreditamos. (ARTAUD,1984:.45)

Em Artaud encontraremos a mesma valorização do elemento Dionisiaco, de transmutação, de morte enquanto purificação. O Teatro deveria retomar o seu lugar sagrado, voltar aos “Mistérios de Eleusis”, como um rito purificador. Todo o encantamento que o Teatro de Bali lhe despertou está relacionado a esta regeneração purificadora dos corpos e dos espíritos. Tudo isso já seria o suficiente para aproximar Pasolini de suas idéias.

Mas podemos ainda estabelecer outras analogias como no texto *Le Théâtre et La Peste*” apresentado pela primeira vez em 1933 durante uma conferência na Sourbonne. Neste texto Artaud inicia relatando um fenômeno que ocorreu em 1720 , quando desembarcou na cidade francesa de Marselha, o navio *Graind-Saint Antoine* trazendo o vírus original da peste, o vírus oriental. “Uma vez

estabelecida a peste numa cidade, seus quadros regulares desmoronam, não há mais lixeiros, nem exércitos, nem polícia, nem prefeitura.” (ARTAUD, 1984: 34).

A peste simbolizava o veneno, o vírus que se instalava nos corpos individuais e coletivos de uma cidade, subvertendo inteiramente suas leis, expondo suas fraquezas, suas mesquinhas e destruindo tudo aquilo que antes era pura convenção e mentira. “O filho, até ali submisso e virtuoso, mata o pai; o recatado sodomiza seus próximos. O libertino torna-se puro. O avaro joga seu ouro pela janela. O guerreiro heróico incendeia a cidade que ele outrora salvou.” (ARTAUD, 1984: 35)

Este rito de inversão, igualmente próprio à natureza de Dioniso, irá propiciar uma espécie de exorcismo cívico dos males sociais, este seria o caráter teatral pretendido, como uma peste.

O Teatro, como a peste é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenreda conflitos libera forças, aciona possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são negras, a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida. Não acreditamos que a vida como é e tal como a fizeram para nós seja razão para exaltações. Parece que através da peste, e coletivamente, um gigantesco abcesso, tanto moral quanto social, é furado; e assim como a peste, o teatro existe para furar abcessos coletivamente. (ARTAUD, 1984: 44)

Artaud encarnou um ideal utópico, que para Pasolini, naquele momento, poderia significar um rigor mais apurado em busca de uma verdadeira transgressão, como recusa radical das imposições daquela nova ordem. Não significava incorporar uma nova técnica, mas adotar um sentido mais acentuado de negação. Um princípio filosófico de recusa que poderia conduzir à morte ou à purificação.

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após cuja passagem resta apenas a morte ou a purificação radical. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que só se pode conseguir através da destruição. O teatro convida o espírito para um delírio que exalta suas energias; e para terminar é possível observar que do ponto de vista humano a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; a ação do teatro sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e revelando para as coletividades seu próprio poder obscuro, sua força oculta, ela as convida a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, elas nunca assumiriam. (ARTAUD, 1984: 44-45)

O sentido heróico que Artaud imprime à condição do artista será de vital importância para compreendermos o “Cinema Impopular” de Pasolini. Ambos ressaltam o aspecto poético e a coragem do artista que não teme o seu martírio: um no teatro, outro no cinema.

Todavia, devemos também ressaltar que entre os dois autores há sutis diferenças, sobretudo, no tratamento da palavra. Para Artaud a palavra significava a “degenerescência do teatro do Ocidente” .(VIRMAUX, 2000, 86) Pasolini, por sua vez, irá escrever um “*Manifesto per un nuovo Teatro*” em 1968, ao qual a valorização da palavra será o principal elemento diferenciador de outras formas teatrais. Neste mesmo texto irá categoricamente decretar o fim de um teatro nos moldes propostos por Brecht. “O Certo é que os tempos de Brecht estão definitivamente terminados.” (PASOLINI, 1983: 184)

Mas também devemos lembrar que essa será outra de suas contradições. Pois, no momento em que se declarará mais próximo de Artaud, será quando irá melhor aplicar as teorias de Brecht em seu cinema. Pois, *Saló* irá impor um distanciamento do espectador proposital para que este consiga pensar sobre aquilo que estará vendo e acompanhar as atrocidades até o seu fim.