



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas

MARLOS GUERRA BRAYNER

Matrícula: 2006/75911

PIER PAOLO PASOLINI:
Uma Poética da Realidade

Orientador: **Prof. Dr. ANDRÉ LUÍS GOMES**

Co-orientadora: **Profa. Dra. Susana Dobal**

Programa de Pós-Graduação em Literatura
Linha de Pesquisa do Depto. de Teoria Literária:

Literatura e outras áreas do conhecimento

Brasília/2008

MARLOS GUERRA BRAYNER

PIER PAOLO PASOLINI:

Uma Poética da Realidade

Dissertação de Mestrado em Teoria
Literária, Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes
Co-orientadora: Prof^ª Dr. Susana M. Dobal Jordan

Linha de Pesquisa: Teoria da linguagem

Matrícula: 2006/75911

Brasília

2008

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que incentivaram a realização deste projeto e direta ou indiretamente e contribuíram nesta jornada. A minha esposa, Flavia Amadeu, pela calma, incentivo constante e carinho. A minha família pelas oportunidades de aprendizado e ensinamentos de vida. Aos meus orientadores, o Prof. André Luís Gomes e a Prof^a Susana M. Dobal Jordan, pelo interesse e atenção com o projeto. Eles foram fundamentais neste processo e me deram condições efetivas para concretizá-lo. Ao professor e crítico de cinema Sérgio Moriconi pela amizade, incentivo e o meu crescimento intelectual. Agradeço também aos meus professores de graduação e ao programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB.

SUMÁRIO

Introdução.....	08
Capítulo I - A Representação Semiótica de Pasolini.....	13
Capítulo II – Pasolini em imagens: Realidade e Representação.....	30
Capítulo III – Cinema de Poesia e Literatura.....	46
Capítulo IV – Pasolini e a Crítica Radical.....	64
Capítulo V - Considerações Finais.....	87
Bibliografia.....	94
Filmografia.....	100
Anexo I – Poema.....	101
Anexo II – Obra de Pasolini.....	107

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma pesquisa sobre aspectos de teoria lingüística e cinematográfica na obra do intelectual italiano Pier Paolo Pasolini, especificamente a partir de seus textos teóricos de caráter ensaístico coligidos no livro *Empirismo Hereje*. A dissertação apresenta ainda, a análise de alguns poemas e filmes do autor.

A pesquisa procura inicialmente investigar como Pasolini entende um sistema de representação semiótica e discute a noção de realidade na sua obra. Em um momento seguinte, procura-se analisar os fundamentos e implicações dos conceitos de realidade, representação e estilo na formação do cinema de poesia. A análise está baseada especialmente na articulação dos conceitos de teoria da linguagem desenvolvida nos ensaios estudados.

Palavras-chaves: cinema, estilo, poesia, literatura, realidade, semiótica.

ABSTRACT

This dissertation presents a research on linguistic and cinematic theories in the work of the Italian intellectual Pier Paolo Pasolini, specially in the theoretical texts compiled in the volume *Heretical Empiricism*. The dissertation still embraces analysis of some Pasolini's poems and films.

Initially, the research investigates how Pasolini conceives a semiotic representation system and dialogues with the notion of reality in his work. In the next moment, the research focus on the background information and implications associated with the concepts of reality, representation and style, in order to accomplish poetry cinema. The analysis is embodied with language theory concepts developed into the *Heretical Empiricism* texts.

Key-words: cinema, style, poetry, language, literature, reality, semiotics

Nada é fixo para quem pensa e alternadamente sonha.

Gaston Bachelard

INTRODUÇÃO

A opção de discutir e refletir sobre as idéias de Pier Paolo Pasolini, contidas em seus textos teóricos e literários, surgiu, inicialmente, do contato com seus filmes, que expressavam um estilo simples, natural e autoral.

A obra de Pasolini evidencia que a linguagem visual e verbal utilizadas como formas poéticas de representação geram práticas que ultrapassam formalismos estéticos e teóricos já homogeneizados e cristalizados nestes respectivos discursos. Seus filmes seriam, portanto, uma forma de viabilizar propostas estéticas esboçadas nos seus ensaios e atualizadas tanto nos poemas como na sua obra cinematográfica. Essas propostas, longe de se configurarem apenas como uma questão estética, demonstram sua preocupação em encontrar formas para desvendar realidades sociais próprias de sua época e seu contexto. Seus ensaios teóricos, poemas e romances apresentam argumentos ou índices que se aproximam e revelam afinidades correspondentes com sua obra cinematográfica.

Esta dissertação pretende identificar e analisar reflexões do autor italiano, a partir da análise de seu legado cinematográfico, literário e crítico. Na sua obra, é possível contemplar um pensamento cultural moderno, que busca avanços, novas formas de representação e, simultaneamente, revisita a tradição de uma forma não convencional e humanista. A questão principal a ser investigada é verificar como Pasolini percebeu a relação privilegiada da linguagem (cinematográfica e literária) com a realidade e como essa linguagem sobre ela poderia atuar, ou seja, demonstrar que a interação de modalidades artísticas distintas não interfere apenas na representação literária ou cinematográfica, mas a perpassa e age diretamente na realidade.

Neste trabalho, serão examinadas questões ligadas à representação semiótica e a linguagem cinematográfica, propondo desenvolver uma análise que venha privilegiar aspectos da reflexão de Pasolini acerca de questões culturais e sociológicas, especialmente de uma noção de representação semiológica da realidade no campo audiovisual. Dentro desta representação destaca-se o aparato teórico contido nos ensaios do autor reunidos no volume *Empirismo Hereje* (1971), e também sua produção filmica e literária (poesias). Em seus escritos cinematográficos reunidos neste compêndio - *Empirismo Hereje* - Pasolini busca reunir suas posições a respeito de uma semiótica do cinema que fosse além de uma aproximação puramente lingüística.

O objetivo desta dissertação é ampliar o contato entre tópicos intrínsecos à obra pasoliniana e o discurso poético. Para Pasolini, a relação particular entre cinema e literatura resulta na tentativa de possibilitar uma língua da poesia, que se manifesta, por exemplo, na técnica do discurso indireto livre no aparato filmico.

O desafio aqui proposto é notar que nos diferentes suportes transitam as homologias formais entre mensagens, códigos, contextos culturais onde as mensagens funcionam – numa palavra: entre aparatos retóricos e ideologias (ECO, 1991:251). A obra de arte modernista adota, por princípio, a idéia de ambigüidade. Ismail Xavier (1977:79) nota que a obra de arte a partir da publicação do livro de Umberto Eco, registra a noção de pluralidade de significados, a abertura ou disponibilidade para as diferentes leituras e interpretações, conforme o referencial e ponto de vista, consciente ou inconscientemente escolhido pelo leitor. Evidencia-se a transformação da ambigüidade que, de acidente indesejável, passa a elemento caracterizador do objeto artístico. A indeterminação essencial inerente à realidade que nos cerca e a sua relação com os diversos significados da obra artística (o dito cinema moderno) especulam uma crítica à noção dogmática de realismo.

Além de servir de suporte para acrescer e desenvolver a compreensão e reflexão dos temas abordados nos capítulos, as referências teóricas aqui reunidas sugerem conceitos de autores que não necessariamente escrevem sobre literatura ou cinema, mas que tratam de tópicos que se articulam com conceitos mencionados ou sugeridos na leitura da obra de Pasolini. A escolha dos autores e textos parte do princípio da valorização da linguagem poética no tecido crítico; sempre buscam privilegiar análises que tenham o pressuposto filosófico da superação do realismo na sua acepção mais tradicional e convencional. Do Renascimento ao final do século XIX, o realismo sempre se identificou a um ideal de precisão referencial. O modo como Pasolini particulariza o conceito de realismo transcende a denotação do termo – o real não contradiz o ficcional e o poético, mas ao dar forma ao mundo define e espelha a cultura, a história e o grau de engajamento intelectual de uma sociedade.

Na primeira parte, “A representação semiótica de Pasolini”, autores que refletem a abertura do conceito de semiologia para um fenômeno interdisciplinar constituíram o suporte para abordar os termos no qual Pasolini indica sua proposta de semiologia da realidade. Autores importantes, porém de caráter mais formativo serão eventualmente referenciados, mas não constituirão objeto principal de análise, como Charles S. Peirce e Ferdinand de Saussure. Já a contribuição de Christian Metz, mesmo que originária de um conceito mais formalista e idealista de representação da linguagem do cinema será colocada em evidência, pois abre perspectivas para um novo entendimento da natureza da linguagem cinematográfica. Pasolini como leitor arguto de Metz entendeu que seus estudos demarcam o ponto de partida da descrição dos processos de significação do cinema. O diálogo entre Pasolini e Metz se estabelece inicialmente pelo princípio da realidade como material específico de expressão que o situa como um aspecto fundamental do filme. Outros autores como Umberto Eco, Peter Wollen, Edward

Buscombe e Brian Henderson situam seus trabalhos em questões como a noção de autoria e estrutura. Por outro lado, Roland Barthes em sua fase semiológica, aponta um rompimento com análises estruturais e vai sugerir uma abertura da linguagem enquanto estilo, possibilitando a fundação de uma escritura poética e intertextual.

O estudo do cinema de poesia será analisado através da teoria estética do filósofo Benedetto Croce, que profere uma formulação da intuição como o elemento substancial do ato de criação artística. Pasolini reflete sobre o conceito de poeticidade do cinema e se atém a um registro realista, que a exemplo de André Bazin, também percebe a concretude realista da imagem como uma expressão ou revelação poética. O contraste entre o cinema e a literatura deriva da premissa de que o cinema não constitui uma língua instrumentalizada como a literatura; a (suposta) língua do cinema não se baseia em uma premissa lingüística. Isto permite uma abertura em direção às forças que rompem os conceitos discursivos clássicos e apontam para uma valorização do icônico e do imaginário como formas poéticas de representação. Este sentido onírico da obra de arte também será discutido a partir das idéias de Theodor Adorno, contidas em uma leitura social da lírica, que supera e transcende a expressão e motivação de experiências individuais e afirma a não distinção dos conteúdos sociais. É importante ressaltar que Adorno recusa reduções ideológicas simplistas e confere uma problematização ética do objeto em estudo, visando à crítica imanente.

Em seguida, serão enfatizadas questões de representação a partir da relação entre imagem e literatura. Em face das idéias do crítico George Steiner é possível ampliar a discussão sobre temas como política, cultura, sociedade e outros temas da comunicação social. Para Pasolini, a atuação lingüística é indissociável da conscientização e representação política. Daí decorre que a característica social da linguagem sempre estará em processo de formação e as práticas simbólicas decorrentes por vezes resultam

em uma diferenciação entre o italiano instrumental e o literário, sempre funcionais em relação a uma classe social específica - a nova burguesia emergente do pós-guerra.

Posteriormente, será possível verificar comparativamente em ambos os suportes – o filmico e o literário – se as propostas levantadas por Pasolini de fato correlacionam-se em termos estéticos. Para isso, será investigado se o cinema pode de fato ser comparado a tópicos inerentemente literários, a partir dos conceitos apresentados por Pasolini em suas proposições teóricas. A idéia de comparação é um recurso analítico e interpretativo para que haja uma abordagem adequada dos conceitos a serem trabalhados e o alcance dos objetivos propostos. Esta análise também pretende construir uma reflexão em torno da sua proposta de realismo, com o intuito de verificar se o realismo pasoliniano transcende aspectos regionais e de época e ainda traduz contemporaneamente valores e significados culturais. Analisaremos como exemplo, seu romance, *Teorema* (1968), que originou o filme homônimo em que se discute o abalo da ordem de uma família burguesa milanesa. Da obra literária de Pasolini, portanto, destacaremos ainda, poemas quase sempre passionais e engajados na turbulência política do período em que foram escritos, que servirão de mote para ilustrar proposições teóricas e ampliar o espectro da produção de Pasolini, que engendrava versos a partir do seu olhar particular sobre a periferia dos grandes centros urbanos italianos.

Por fim, cabe discutir, à guisa de conclusão, como a obra de Pasolini pode ser colocada em perspectiva hoje, na sociedade contemporânea, e, de que forma os segmentos abordados pelo autor (questões de representação, o cinema e o poético) ainda geram ressonância e significado na elaboração cultural das expressões e representações imagéticas e literárias.

CAPÍTULO I

A REPRESENTAÇÃO SEMIÓTICA DE PASOLINI

A produção artística e teórica de Pasolini indica que ambas sempre estiveram próximas de uma experiência íntima e vital, vincadamente pessoal, que transcendeu significados retóricos convencionais e/ou especulativos e se ateve a um asceticismo rigoroso, que tenta reordenar o sentido das imagens no seu tempo histórico, a Itália do pós-guerra, visto que estas estariam submetidas a um impasse – o efeito das imagens marginaliza, e não representa ou traduz a realidade vivida pela maioria dos sujeitos. Este fato desencadeia uma situação histórica inédita na Itália, uma espécie de novo fascismo, originado a partir das novas dinâmicas impostas pela sociedade de consumo que surgem como reflexo da consolidação da indústria cultural. Para ele, este fato sobreporia outras formas de mediação e representação no âmbito cultural, histórico, sociológico e lingüístico. A maioria da população estaria subjugada a esta nova dominação cultural e ideológica e não teria uma consciência clara desta situação histórica. Vale ressaltar a importância da resistência poética apresentada no discurso de Pasolini, que indica uma verdade firme e transparente:

[...] Choro um mundo morto.
Mas não estou morto eu que o choro.
Se quiser seguir avante, temos que chorar
o tempo que não pode mais voltar, que dizer não
a essa realidade que nos fechou
na sua prisão...¹

O percurso aqui proposto por Pasolini supera uma crítica simplória à sociedade capitalista de consumo e aponta uma descrição da realidade italiana que estaria progressivamente se distanciando de suas origens ancestrais mais profundas,

¹ In: PASOLINI, P.P. “Significato del rimpianto” (24-25/12/1973), in *La nuova gioventù, Empirismo eretico*, Milão, Garzanti, 1972, p.295, apud LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*, p.111, tradução de M. Lahud.

aproximando-se de um tipo de unificação que não mais evidenciaria tal quantidade de culturas “particulares e reais”, “pequenas pátrias”, ou seja, diferentes mundos dialetais (LAHUD, 1993:112).

Ao colocar-se em evidência a obra de Pier Paolo Pasolini, é fundamental notar que suas idéias e conceitos oriundos da palavra escrita irão ao longo do tempo avançar para o campo semântico da linguagem visual do filme. De fato, Pasolini passa a realizar filmes apenas no começo da década de 60, após já ter reputação consolidada como poeta e romancista. Sua produção intelectual se diversifica em outros meios de expressão: poesia, pintura, teatro, tradução, jornalismo, crítica literária e de arte. Mas acima de tudo, foi no signo do cinema de poesia que Pasolini estabeleceu o cerne de sua reflexão, afeita a uma crítica radical dos valores de seu tempo, trabalhando na equação realidade/linguagens.

Pasolini não propõe modelos de realismo cinematográfico ou literário e, aqui, cabe uma distinção do conceito de realidade, dado que Pasolini não elabora uma definição categórica do termo, apesar de referenciá-lo nos seus textos. A ausência de “modelos” ou regras implica em um pensamento perspectivo, singular, que define o estilo e a poeticidade como a marca do artista no espírito coletivo. O estilo de Pasolini, bem como sua poética, irá além dos ornamentos retóricos tradicionais e serve de ponto de partida da crítica da consciência e da crítica temática.

A origem da complexidade de seu pensamento é resultado de sua formação, enriquecida pelo acesso à literatura de Dostoiévski, Shakespeare, Tolstói, a poesia moderna e o romantismo alemão, apesar de que na Itália vivia-se o fascismo que impunha uma censura às diversas formas de expressão cultural. Isto gerou em Pasolini uma forte reação antifascista que provocava discussões acerca de problemas estéticos inconcebíveis para o regime. Ainda na década de 40, Pasolini passa a escrever poemas

no dialeto friulano, já revelando uma inquietação filológica e social, além de trabalhar também com traduções simultâneas para a língua italiana. No entanto, o friulano era considerado uma forma de fala “inferior” pelos ideólogos fascistas. Tudo o que escapasse ao controle unificado do Estado ou refletisse particularidades lingüísticas deveria ser banido. Sua reação ao fascismo e a recusa em adotar a língua oficial aponta um Pasolini interessado pela cultura do campo, ancestral, rica em símbolos que inevitavelmente desapareceriam em virtude da unicidade defendida na legitimação fascista do Estado italiano. Chega a participar das lutas camponesas operárias contra os latifundiários e tem um contato inicial com o marxismo. Em 1945, seu irmão, Guido, morre tragicamente lutando em uma força paramilitar contra o fascismo. Esta morte marca profundamente a vida e a obra de Pasolini, que irá justificar um conceito de liberdade próximo ao do martírio e irá determinar sua oposição em relação à autoridade e ordem estabelecidas.

Ainda em Friuli, (cidade próxima a Bolonha, no norte da Itália)², Pasolini, já militante no Partido Comunista, é acusado de atentado ao pudor a um jovem. A imprensa, de orientação democrata cristã (partido tradicional de direita), dá um grande destaque ao fato e exige que ele abdique de suas orientações comunistas. Pasolini se recusa à chantagem e a própria direção do Partido Comunista decide expulsá-lo dos seus quadros, com a acusação de desvio ideológico em 1949. Devido a este fato, muda-se para Roma com a mãe de onde escreve uma carta para Silvana Ottieri, com quem se relacionou, na qual expõe sua angústia:

² A região mais oriental da Itália, zona agrícola e industrial entre o Mar Adriático e os Alpes, possuindo hoje estatuto especial concedido pela Lei constitucional de 31 de janeiro de 1963, composta pelos territórios de Udine, Gorizia e Trieste, com habitantes de língua eslovena e latina ao lado dos de língua italiana. A capital Trieste possui importante atividade marinheira comercial e industrial (altos-fornos, estaleiros navais, construções mecânicas), mas sua atividade depende do escoamento de mercadorias para o mar vindas da Áustria e República Tcheca. Duas grandes redes ferroviárias cruzam a região e ligam à Europa central e balcânica. *In: NAZÁRIO, Luiz. Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.12.

Aqueles que, como eu, têm o destino de não amar segundo a norma, acabam por supervalorizar a questão do amor. Um ser normal pode se resignar - a palavra terrível - à castidade, nas ocasiões perdidas; mas, em mim, a dificuldade de amar tornou obsessiva a necessidade de amar: a função hipertrofiou o órgão quando, adolescente, o amor me parecia uma quimera inacessível; em seguida, quando com a experiência, a função retomou as suas justas proporções e a quimera foi reduzida à cotidianidade mais miserável, o mal já estava inoculado, crônico, incurável. Eu me encontrava com um órgão mental enorme para uma função desde então negligenciável.³

Este ressentimento afetivo o impulsiona em direção a uma radicalização intelectual e política, que irá reverberar em todo o seu pensamento. Sua obra quase sempre é referida por um viés passional, como se ele compreendesse uma pureza mítica ou redentora nos seus textos, filmes e reflexões.

Em Roma passa por dificuldades financeiras, mas também se destaca no meio intelectual escrevendo crônicas, ensaios críticos, poemas e romances que retratam os jovens da periferia, na linguagem do subproletariado, adquirida na convivência com estes jovens marginais. Gradualmente também passa a trabalhar com o cinema, escrevendo roteiros e atuando em algumas produções. Além de desenvolver seus próprios roteiros, escreve em co-autoria para outros realizadores como Federico Fellini no filme Noites de Cabíria (*Le notti di Cabiria*, 1956), Bernardo Bertolucci em *La commare secca*, 1962, entre outros como a Mulher do Rio (*La donna del fiume*, 1955) de Mario Soldati, A Longa noite de Loucuras (*La Notte Brava*, 1959), Um Dia de Enlouquecer (*La gionarta balorda*, 1960) e O Belo Antonio (*Il bell'Antonio*, 1960), estes três dirigidos por Mauro Bolognini.

A devastação provocada pela Segunda Guerra Mundial provocou uma reação no cinema e na literatura da época, em especial nos países derrotados: Itália, Alemanha e Japão. Os artistas não poderiam estar à margem dos eventos que se erigiam naquele momento histórico. Os filmes italianos, apesar de ainda se ressentirem dos ideais

³ In: NAZÁRIO, Luiz. *Pasolini: Orfeu na Sociedade Industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.14.

fascistas, caminhavam em direção a novos temas e estilos que refletissem a mudança da realidade. Conseqüentemente a linguagem do cinema também seria afetada por isso. Os diretores neo-realistas introduziram um novo sentido do que constituiria o tempo e a natureza do drama. A partir deste momento, a relação entre filme e espectador exigiria do último uma participação maior para se obter significados da imagem cinematográfica. A captação direta, sem muitos artifícios e a mínima interferência do diretor na realização do filme (a montagem, por exemplo), dão forma e legitimam o discurso neo-realista. Na literatura, percebe-se uma ascensão do romance italiano. A narrativa do imediato pós-guerra se renova através de ficcionistas importantes como Alberto Moravia, Cesare Pavese, Italo Calvino e Primo Levi. Uma literatura engajada, a experiência da Resistência, uma forte urgência autobiográfica e de testemunho são pontos de confluência destes autores. Apesar da maior visibilidade do cinema (De Sica, Rossellini, Visconti) sobre o romance, é inegável que o romance neo-realista também busca suas fontes nas denúncias acusadoras das condições sociais do pós-guerra. O neo-realismo não apenas seguiu uma orientação estritamente cinematográfica, mas é perceptível enquanto movimento literário. Ao tecer um comentário sobre o romance *Gli Indifferenti*, de Alberto Moravia (de quem Pasolini sofreu forte influência como escritor), o crítico Otto Maria Carpeux define bem o espírito da época:

Cabe a Alberto Moravia e ao seu romance *Gli Indifferenti* a prioridade do movimento neo-realista: a obra é anterior de 16 anos à eclosão do neo-realismo depois da queda do fascismo. Já não é neonaturalista. Não expõe documentação sociológica nem a põe em ordem conforme supostas leis sociais: conta suas histórias com ritmo rápido da própria vida; concede, nos seus enredos, papel desproporcional ao acaso, assim como acontece na vida. Chegou a proclamar que não quis fazer literatura, mas “antiliteração”. Mas Moravia não foi capaz, assim como ninguém seria capaz, de guardar objetividade completa. A crítica percebeu cedo a intromissão de elementos autobiográficos, que inspiram ódios, rancores, náuseas ao autor: recordações de adolescência desolada e obsessão com os problemas do sexo, que o romancista considera como jogo e luta de atração e repulsa mútuas, fantasiadas de amor, paixão e instinto. Afinal, todas as paixões, assim como as ambições, os ideais, os

desejos e as idéias são meras máscaras no baile à fantasia da sociedade moderna.⁴

De acordo com Carpeaux, nota-se que o neo-realismo não foi apenas uma erupção de vitalidade estética, mas produto de uma crise dramática. Especialmente na Itália, porque esta vivia um momento de resistência moral e intelectual, já que a verdade institucional estava bastante dissociada da realidade. Ele ainda afirma que “a realidade social é mais complexa do que a teoria do movimento acreditava; para dominá-la, não basta a elaboração de temas simplistas por escritores intelectuais nem a orientação por uma ideologia (no caso, a comunista).”⁵ Tanto que o novo realismo expandiu-se e influenciou outras esferas de produção cinematográfica, como a América Latina. Glauber Rocha, o ‘provocador onírico’, com seus textos mais conhecidos, “Estética da Fome” e “Estética do Sonho” debateu profundamente questões como o desprezo pela linguagem burguesa, a arte e o subdesenvolvimento. Em seguida, a crítica norte-americana cunhou o termo ‘Italian Vogue’, que logo ficou conhecida como neo-realismo. A partir deste panorama se encontram alguns elementos que determinaram um espectro de influências, especialmente nos seus primeiros filmes como *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962).

Segundo Pasolini, sua opção pela linguagem cinematográfica justifica-se pelo fato de que “o cinema não evoca a realidade como a língua da literatura; não copia a realidade como pintura; não mima a realidade como o teatro. O cinema *reproduz* a realidade: imagem e som! E reproduzindo a realidade o que faz o cinema então? Expressa a realidade pela realidade.”⁶ Este é o elemento central da reflexão do autor sobre cinema e irá nortear uma parte considerável do seu percurso intelectual. Veremos

⁴ In: CARPEAUX, Otto Maria. *Tendências Contemporâneas na Literatura*. São Paulo: Ediouro, 1963, p.112

⁵ *Ibid.* p.117

⁶ In: PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 107.

adiante como esta colocação gera implicações de ordem conceitual e prática, bem como demanda revisões.

Para Pasolini (1982:99) a suposta linguagem do cinema, integraria a língua, constituindo uma *imagem-signo*, ou seja, o neologismo de Pasolini é formado a partir do conceito de imagem como signo.

Neste ponto evidencia-se o posicionamento de Pasolini em relação às estruturas da linguagem do cinema que tenderiam a homogeneizar os discursos em diferentes culturas. A reprodução audiovisual do real não permitiria uma diferenciação entre diversas culturas e realidades, uma vez que o processo de captação das imagens nos propicia uma imagem do mundo automatizada, extremamente unificadora, implicando o desaparecimento das tradições particularistas e nacionais. A língua falada seria apenas um elemento particular deste processo de composição da *imagem-signo*. Esta característica técnica do cinema seria sua maior potencialidade e especificidade, mas também refletiria um mundo unificado por um discurso imperialista dominante (PASOLINI, 1982:100). Ou seja, os fundamentos estabelecidos da linguagem do cinema (que Pasolini denomina prosa narrativa) além de referenciar, estariam indubitavelmente reverenciando o modo de produção capitalista vigente. Toma-se um paralelo com a representação lingüística, que por ainda não estar totalmente homogeneizada pelo totalitarismo da sociedade de consumo (entenda-se aqui os dialetos, a regionalização da língua e a linguagem das periferias), poderia significar um foco de resistência à tendência unificadora da nova sociedade. Maria Betânia Amoroso afirma que:

Existiria uma “santíssima dualidade” no idioma italiano: o idioma instrumental e o literário. Usava-se o italiano instrumental para falar, e o literário para escrever. Esse último é o *italiano médio*, que, na verdade só diz respeito aos interesses e ao espírito de uma classe social e que é *falso*, pois distante de todo o resto da sociedade. Naquele momento, entretanto, nascia um novo italiano; o país está se

unificando. Se há uma nova língua italiana, é porque existe também um novo homem italiano: a divisão entre proletários, subproletários e pequena burguesia ia se atenuando.⁷

Para Pasolini, “a língua hipotética e potencial do cinema, no caso de essa língua existir (e no caso de não existir, de não ser possível defini-la, as “linguagens de arte” dos diferentes filmes), é uma língua internacional e interclassista pela sua própria natureza (embora não se encontre ainda morfológicamente definida).”⁸ Neste ponto Pasolini indica pontos de reflexão importantes, quando afirma que o cinema ao expor as qualidades expressivas da imagem e do signo, na presença física do protagonista através de sua ação, ele cria um sentido autônomo em relação à língua falada. Fica evidente que, para ele, o cinema surge como uma arte que viabiliza uma renovação da narrativa e o seu questionamento formal.

Segundo Pasolini (1982:99), a imagem enquanto reprodução audiovisual estaria desvinculada e independente da sociedade histórica, superando o momento particularista e nacional da língua falada. Para ele, o discurso cinematográfico, ou o que ele denomina “reprodução audiovisual da realidade é uma língua ou linguagem idêntica na Itália ou na França, em Gana ou nos Estados Unidos. As estruturas narrativas desta língua do cinema, *expressando a realidade através da realidade*, são estruturas possíveis e ainda não definidas.”⁹ É valioso perceber que a noção do realismo é essencial para compreender como Pasolini valeu-se deste termo de forma particular e original, se diferenciando da tradição crítica afeita aos neo-realistas:

Realismo é uma palavra tão ambígua e carregada, que se torna difícil buscar um consenso em relação ao seu significado. Eu considero meus próprios filmes realistas comparados com os filmes neo-realistas. Nos filmes neo-realistas a realidade cotidiana é vista sob uma ótica crepuscular, intimista, crédula e acima de tudo naturalista... Comparado ao neo-realismo, eu acredito que eu tenho

⁷ In: AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002, p.44.

⁸ In: PASOLINI. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p.99

⁹ *Ibid.* p.99

introduzido um certo realismo, mas seria difícil defini-lo exatamente (trad. minha).¹⁰

Apesar dos seus primeiros filmes estabelecerem um diálogo com a estética neo-realista, muitos dos seus filmes vão estar situados entre a metáfora e o mito, quer dizer de fato que a obra de Pasolini mantém uma distância da tradição do (neo) realismo do cinema, vislumbrando a poesia como uma maneira, um estilo de produzir filmes. Para ele, revelar a realidade não significa renunciar à elaboração de sua representação, nem renunciar ao aspecto ficcional do filme. Mais do que reproduzir a realidade, o “certo realismo” do autor antevê a possibilidade de problematizá-la, realçar o potencial realista do cinema em face às novas questões sociais e históricas, valendo-se de recursos metafóricos e míticos.

Jacques Aumont compara a invenção das imagens à escrita: é um meio de convocar o mundo simbolicamente, acreditando-se, como Pasolini, que essa simbolização seja mínima, pois então se escreve a realidade por si mesma. Na verdade ele se utiliza de uma metáfora para descrever este enigma: o cinema reproduz a realidade “tal como ela é” e, contudo, diz algo dela. Complementando seu pensamento, ele afirma que “entre” as coisas e as imagens, há um trabalho, comparável ao do escritor entre as palavras e as coisas – há toda uma arte, mesmo se esta arte de escrever deve ser, como quis Bresson com seu “cinematógrafo”, a arte de permanecer à espera, de nada propor que já não esteja ali.”¹¹

¹⁰ “Realism is such an ambiguous and loaded word that is hard to agree on its meaning. I consider my own films realist compared with neorealist films. In neorealist films day-to-day reality is seen from a crepuscular, intimistic, credulous, and above all naturalistic point of view... Compared with neorealism I think I have introduced a certain realism, but it would be hard to define it exactly.” *In*: VIANO, Maurizio. *Certain Realism: making use of Pasolini's film theory and practice*. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 53, apud STACK, Oswald. *Pasolini*. Bloomington: Indiana University Press, 1969, p.129. Na falta de traduções em língua portuguesa, traduzi livremente todas as citações em língua inglesa ou italiana neste trabalho.

¹¹*In*: AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004, p.80.

Linguagem do cinema e realismo para Pasolini indicam que a representação audiovisual implicaria na integração quase total do objeto (signo icônico), ou melhor, a leitura deste objeto, desta imagem temporal (que está indexada, impressa na película). Esta operação nos conduz à discussão a respeito do tema da impressão da realidade no cinema (XAVIER, 1977:12). Destaca-se o termo *impressão*, já que este debate remete às relações entre cinema e literatura com a realidade; a ilusão lingüística de pensar que a linguagem pode copiar o real ou representá-la fielmente. A metáfora da “transparência” sempre atravessou toda a história do realismo e empreendia a arqueologia da “grande utopia de uma linguagem perfeitamente transparente em que as próprias coisas seriam nomeadas limpidamente” (COMPAGNON, 2001:107). Partindo do espectro teórico de Pasolini, Erika Savernini acrescenta:

A concretude da imagem reproduzida confere a esta um caráter primitivo, “rude” e “quase animal”. Pasolini afirma que existe um lado humano igualmente obscuro, formado de imagens significativas – “trata-se do mundo da memória e dos sonhos”. É esta a base da comunicação cinematográfica. Ele também aponta que o cinema possui uma “qualidade onírica profunda” – porque seu instrumental é ele próprio de natureza irracionalista. A dupla natureza da imagem cinematográfica reflete sua própria iconicidade, no sentido de que todo o signo icônico tende para o vago na sua concreção.¹²

De acordo com Maria Betânia Amoroso (1997:80), a sua passagem para o cinema inicialmente fora acompanhada pela declaração de Pasolini de estar decepcionado com a língua italiana, não lhe servindo mais como instrumental expressivo, já que ia buscar na linguagem do cinema o que não encontrava na língua literária. Em uma entrevista concedida em 1968, ele afirma que:

A paixão que havia se transformado em um incondicional amor pela literatura, gradualmente tornou-se uma paixão pela vida, pela realidade, pelo físico, sexual, objectual, e a realidade existencial em

¹² In: SAVERNINI, Erika. *Índices de um Cinema de Poesia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p.34.

torno de mim. Este é meu primeiro e único grande amor e o cinema me fez retornar a estes valores e expressá-los. (trad. minha) ¹³

Sua paixão pela realidade encontra, no cinema, uma maneira de canalizar seu ímpeto autoral, buscando ir além da literatura, de certa forma colocando-a não mais em primeiro plano. Ocorre, entretanto, que alguns de seus filmes apresentam temas de origem literária. A Trilogia da Vida, sequência de três filmes da sua penúltima fase de produção - Decameron (*Il Decamerone*, 1971), Contos de Cantuária (*I racconti di Canterbury*, 1972) e As Mil e uma Noites (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974) – constituem narrativas literárias clássicas transpostas para o cinema nas quais Pasolini demonstra um amor pelas figuras populares daqueles contos e pelo ato de comunicar, narrar. Também vale mencionar que seu primeiro contato com o cinema se deu na colaboração e elaboração de roteiros cinematográficos, o que faz da literatura um alicerce importante para a definição do seu estilo.

A construção teórica de Pasolini elege como ponto nevrálgico a condição de estar no mundo exposto a uma diversidade de signos audio-visuais, que não seriam capazes de traduzir uma representação concreta e natural da realidade; sua investigação semiológica inicia-se no questionamento do cinema enquanto ferramenta de expressão e, por conseguinte, ferramenta de significação. O valor simbólico da expressão é determinado enquanto uma propriedade específica da arte, que resulta efetivamente em *intenções* artísticas.

Segundo Pasolini (1982:218), qualquer imagem define primordialmente um signo icônico vivo. O *medium* (que também pode ser escrito-falado) é um signo traduzido (imaginado na interioridade do falante) da Linguagem da Realidade –

¹³ “The passion that had taken the form of a great love for literature gradually turned out to be a passion for life, for reality, for physical, sexual, objectual, existential reality around me. This is my first and great love and the cinema in a way forced me to turn to it and express only it.” In: VIANO, Maurizio. *Certain Realism: making use of Pasolini's film theory and practice*. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 47, apud STACK, p.29.

segundo Pasolini, a presença física evocada. Ele aponta que as línguas escrito-faladas são traduções por evocação enquanto as línguas audiovisuais são traduções por reprodução. Esta distinção é útil para compreender como Pasolini arregimentava suas proposições teóricas e estéticas.

Pasolini entende que o específico cinematográfico determina a realidade (a imagem fílmica certamente não é a realidade, mas constitui-se no seu mais perfeito *analogon*, que a define).¹⁴ O cinema seria o suporte da expressão realista, que possibilitaria abranger o sentido da realidade. Este pensamento de Pasolini justifica-se em seu contexto de época, que foi influenciado por teorias oriundas da necessidade de integrar pensamento e ação, a idéia pierceana de concepção total do objeto. De acordo com Erika Savernini, a discussão do ícone proposto por Charles Peirce resulta em uma reflexão sobre a própria essência da iconicidade:

O ícone é um signo por primeiridade considerado em termos de sua referência a um objeto. Sua função sígnica é a de exhibir em si traços de seu objeto para uma mente. A partir da observação do signo icônico, revelam-se características e informações insuspeitadas acerca do objeto. Pode-se dizer que uma construção poética, visual e/ou artística tende para o icônico na medida em que se apóia no singular e produz um sentido mais vago. Essa “vagueza” está implícita na representação e não apenas no objeto representado. Objetivamente, a interpretação é deixada mais ou menos indeterminada pelo signo icônico, abrindo espaço para sua determinação através de outras relações sígnicas, atualizadas pelo fruidor da mensagem.¹⁵

Esta filosofia pragmática, as idéias de Antonio Gramsci (defensor da hegemonia do pensamento marxista) de uma “unidade orgânica da vida social”, colocavam a cultura como um eixo central para uma análise transformadora do momento histórico. A própria convivência com as idéias estruturalistas iriam contribuir para a proposta

¹⁴ Definição de Roland Barthes para o paradoxo fotográfico.

¹⁵ In: SAVERNINI, Erika. *Índices de um Cinema de Poesia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p.35

semiológica de Pasolini. As opiniões de Pasolini, por terem sido escritas neste período, geram certas conseqüências quando lidas hoje.

É importante sublinhar a relevância de autores como Christian Metz e Roland Barthes, que promoveram o debate sobre linguagem e cinema e língua e escrita. Metz afirma que “nenhuma das disciplinas mencionadas (psicologia, antropologia, estética, semiologia) havia sido capaz até o momento de dominar o filme como objeto-significante *total*, quando o objetivo é aquele que uma análise semiológica do filme pode e deve estabelecer”.¹⁶ Assim nota-se que a tentativa de Pasolini de conduzir ou promover sistematicamente uma língua do cinema recaem contemporaneamente em um anátema. Jacques Aumont indica algumas dificuldades conceituais no aparato teórico de Pasolini para a determinação desta possível língua:

A língua do cinema existe, é claro, pois é possível fazer discursos com ajuda do cinema e ser compreendido. Mas ela possui propriedades estranhas, que não são normais de uma língua: não pertence propriamente a uma sociedade, portanto, tem um caráter universal ou universalizável (é quase exatamente a ilusão do “cine-esperanto”, da “linguagem universal” dos anos 20). Não tem dicionário; de fato na medida em que os objetos do mundo já são significantes, o cinema não pode mostrar objetos brutos, destituídos de qualidades particulares; da mesma maneira, não tem termos abstratos, somente termos concretos, que correspondem a objetos datados e situados: “impressão de fragilidade do cinema: seus signos gramaticais são objeto de um mundo todo o tempo esgotado cronologicamente - a moda dos anos 30, os veículos dos anos 50” (Pasolini 1976, p.139). Tampouco tem de fato uma gramática, no sentido de um corpo de regras e prescrições que permitam obter enunciados bem formados. O único equivalente pensável seria seu conjunto de figuras admitidas que a história dos filmes lega àquele que faz um filme: a fusão, o campo-contra campo, conquistas em primeiro lugar estilísticas que depois se tornaram os elementos de uma pseudogramática (mas a maioria das outras figuras permanece particular e francamente estilística).¹⁷

¹⁶In: METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p.19.

¹⁷In: AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004, p.80.

A argumentação de Aumont demonstra que a tentativa de fundamentar uma noção de língua do cinema é um projeto um tanto elusivo, posição teórica também associada ao trabalho de Christian Metz. É claro que toda a representação de realidade sempre se encontra em perspectiva, na simples dicotomia realidade e imagem. Para Pasolini, o cinema é a “semiologia” da realidade, isto é, reflexão sobre o sentido de realidade (AUMONT, 2004:29). O cinema inventa imagens da realidade, seja para exprimir a realidade, seja para negá-la e afirmar-se em seu lugar (AUMONT, 2004:80). O principal foco de interesse em relação à concepção da realidade em Pasolini funda-se na tentativa de adentrar e refletir sobre os significados, especialmente os que contemplam as “qualidades expressivas de natureza problemática” (PASOLINI, 1982:100). Neste caso, o que o autor denomina “cinema de poesia” seria a possibilidade de interferir *entre* a objetividade mecânica da câmera (captação da imagem) e o olhar (a realidade circundante).

Para Pasolini, os significados culturais, bem como seus processos de recepção dependem diretamente da dinâmica lingüística. De acordo com Stuart Hall (1997:03), a cultura não é um dado meramente conceitual, é um modo de vida que organiza e regula práticas sociais, influencia nossa conduta e conseqüentemente produz efeitos práticos. A formação cultural depende do intercâmbio dos significados culturais e do sentido atribuído a estes significados. Em Pasolini (1982:15), o que surge de modo mais nítido é o percurso de sua investigação ao longo dos anos 60, documentada no volume *Empirismo Hereje*, ressaltando a clara consciência do fato de a tradição cultural estar sendo suplantada em termos decisivos por uma nova cultura e, por conseguinte, também por uma linguagem, de natureza evidentemente tecnológica e consumista. Para ele, a presença dos discursos hegemônicos nos sistemas de representação seria nociva à construção dos significados e seria imperativa a necessidade de romper com eles.

Sabe-se que, no mundo regido pela profusão de imagens torna-se cada vez mais importante conseguir ordenar e relacionar estas imagens procurando restabelecer um sentido essencial. Este sentido rege-se, na obra de Pasolini, pela presentificação do discurso poético enquanto elemento fundante da percepção dos processos imagéticos. O conceito de cinema de poesia é essencial para se compreender como Pasolini busca consubstanciar um estilo poético com a sua percepção de realismo no cinema. Cabe ressaltar que este percurso semiológico nem sempre está formulado sistematicamente em suas proposições, seu texto distingue um modo de pensamento que nos conduz a uma série de idéias que tentam compreender e sugerir a formação de uma “estética do real”. A questão do realismo na arte, juntamente com o paradigma estético decorrente deste realismo surgem aqui como elementos de reflexão importantes. O realismo por si só não distingue o autor Pasolini de outros cineastas e/ou teóricos. Sua positividade reside no engendramento das imagens e os símbolos presentes no discurso poético que possibilitam o adensamento e a elevação do estilo. Esta operatividade aplicada ao seu conceito de realismo não representa um estado de coisas vividas, mas constituem atos e falas infinitivos que exprimem os devires em curso na sociedade (PARENTE, 2000:77). Com estes dois pólos centrais de reflexão (poesia e realismo) objetiva-se compreender como estes termos implicam a não separação entre conteúdo e forma. Estes dois conceitos não se reduzem, de fato irão se complementar na configuração discursiva proposta por Pasolini. Vale lembrar que o sujeito (neste caso, o autor) atém-se ao fenômeno artístico sob uma ótica crítica e interpretativa, ou seja, ele vivencia e se torna parte integrante do processo de conhecimento, contrariando a relação mecânica e abstrata entre sujeito e objeto. A preocupação de Pasolini com a gênese literária e sua crise, bem como questões ligadas à passagem do literário para o audiovisual impõe que a linha de condução deste trabalho evidencie um Pasolini atento às novas questões

semióticas e lingüísticas e simultaneamente revele um intelectual preocupado com o retorno a uma essencialidade contida nos valores históricos, a fim de compreendê-los em relação à ideologia da nova civilização burguesa do pós-guerra.

O viés crítico de Pasolini não se atém em nenhum ataque indiscriminado ao desenvolvimento em geral, mas trata sempre de acusar os efeitos traumáticos de *um* desenvolvimento, não planejado, mas selvagem, e de *um* salto histórico não prevenido, mas brusco e desarmado, que acompanhavam o ingresso de um mundo particularmente disperso e pluralista na era do consumismo (LAHUD, 1993:112). Esta sondagem da realidade italiana de sua época aproxima-se muito mais da realidade dos países subdesenvolvidos do que dos países capitalistas avançados do pós-guerra:

Se Marcuse lesse o que eu digo, encontraria talvez uma defasagem em relação à sua experiência própria; porque – repito – eu vivi uma experiência histórica muito original, extremamente retardada, por um lado, mas também extremamente antecipada, por outro, porque é a experiência que viverão os países do Terceiro Mundo daqui a alguns anos.¹⁸

Pasolini também desperta uma recusa ao excesso e à volatilidade imagética – como nos primórdios do cinema, ele busca um cinema essencial – que vê na nostalgia (cristã) mítica do passado, das periferias (dialetos) e da poesia (inventividade e subversão), uma potência de superação para discutir a história da Itália moderna, que de fato é um espelho, fragmentação, do Ocidente contemporâneo, internacionalizado pelo modo de produção, que tende a não dialogar com ordenamentos culturais específicos, fora da ordem midiática ou não integrados ao modo de produção vigente. Isto indica que estas questões levantadas nos anos 60 e 70 ainda permanecem relevantes nos dias de hoje, não deixando de contemporizar a realidade social brasileira enquanto país

¹⁸In: PASOLINI, P.P. “Pier Paolo Pasolini contro tutti”, *Sinistra Europea*, out. 1975, p. 113, apud LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*, p.113, tradução de M. Lahud.

subdesenvolvido. De certa forma, ao revisar as proposições suscitadas por Pasolini do cinema enquanto linguagem torna-se possível ilustrar a crise de representação do real suscitada pelo autor, tomada através de sua concepção teórica e inserida no seu momento histórico. Por outro lado, não se deixa de reportar ao debate do estatuto das imagens projetadas nos dias de hoje, especular se o projeto de Pasolini influencia novos realizadores ou irá compor mais um capítulo da arqueologia do cinema. De fato os modos de percepção da literatura e do cinema se transformaram essencialmente nas produções artísticas do período produtivo de Pasolini – estética, política e o vislumbramento de incluir a obra de arte como um meio de inquietação cultural, social e existencial – rearticulam o cinema com um discurso sobre a realidade, fomentando um olhar crítico e subjetivo sobre ela. Ilustrando este pensamento, Umberto Eco, no final da década de 60 definiu no ensaio “A poética da obra aberta” uma obra de arte que se oferece ao leitor como feixe de possibilidades fruitivas, transformando-a em centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, ao confrontar o artefato verbal, a noção de texto enquanto marca indelével da comunicação, com suas ramificações semânticas.

CAPÍTULO II

PASOLINI EM IMAGENS: REALIDADE E REPRESENTAÇÃO

A relação do cinema com a realidade surge inicialmente como uma especulação dentro das teorias do cinema, mas gradativamente estabelece-se como uma proposta sólida, de necessidade intrínseca. Em formulações estão contidas, por exemplo, no ensaio *O Fim da Vanguarda – Notas sobre uma frase de Goldmann, dois versos de um texto de vanguarda e uma entrevista de Barthes* (1972), que fundamenta teoricamente a descrição da realidade como linguagem.

Uma das primeiras reflexões sobre cinema funda-se na tentativa de compreender o jogo de alternância entre o que representa a imagem e o seu contexto de origem. Teóricos como Noël Burch e André Bazin defendem o prolongamento do espaço cinemático, já que sujeito a um tipo de serialidade metonímica (captação de certos elementos pela câmera) iria apontar para uma extensão dos limites do quadro (tela). Bazin afirma que “o quadro (da pintura) polariza o espaço em direção ao seu interior; tudo aquilo que a tela nos mostra, contrariamente pode se prolongar indefinidamente no universo. O quadro é centrípeto, a tela é centrífuga” (BAZIN, 1960:128). Este tipo de pensamento nos mostra que é imprescindível a notação que distingue o mundo da representação artística e o mundo real. Pasolini de certa forma idealiza a busca do cerne deste mundo real; sua conceituação neste caso não deve ser apreciada como única e totalizante, já que a *realidade como linguagem* é um princípio ou ponto de partida conceitual para outras especulações do uso do cinema enquanto elemento de análise de outras possibilidades de uso de linguagem.

Esta maneira de tratar a realidade empenha-se na essência do pensamento do teórico russo Pudovkin, “o realismo não estará na precisão e veracidade dos mínimos

detalhes da representação; a arte será realista mais pelo significado produzido do que pela realidade de seus meios” (XAVIER, 1977: 44). Outras correntes teóricas também antigas como do russo Kulechov irão discutir o efeito de realidade obtido a partir da ontologia do plano: “O plano tem que ser o mais curto possível; uma unidade mínima de informação, que deve ser simples e clara de modo a permitir uma decodificação imediata – o plano-signo” (XAVIER, 1977:38). A idéia de decodificação imediata proposta por Kulechov, está diretamente vinculada à montagem, ou seja, as imagens (planos) precedentes e posteriores vão se integrar, em continuidade, para criar um efeito de realidade. Este conceito assemelha-se à definição do neologismo *imagem-signo* de Pasolini, que trata da presença física do protagonista no filme. Cabe distinguir que esta presença, para Pasolini, não se totaliza em um único plano como em uma fotografia estática. Este conceito implica a presença do protagonista no filme em planos sucessivos ou não. Assim, o elo de interdependência que constitui a *imagem-signo* é a *ação* deste personagem, não necessariamente o intervalo entre os cortes do filme. E Pasolini também especula a respeito da formação de uma língua do cinema, ao afirmar que “uma língua, que se funda na reprodução audiovisual da realidade, simplesmente, não pode possuir estruturas estritamente homólogas às da sociedade histórica considerada, em cujo interior o filme se produz.”¹⁹ As estruturas da língua do cinema seriam transnacionais e transclassistas, mesmo que ainda não estejam morfologicamente definidas (PASOLINI, 1982:100). Quer dizer que a captação da imagem pela câmera se realiza da mesma forma, em qualquer lugar, de forma imparcial.

Para Andrew Tudor (1970:90) a rigorosa sistemática do real do teórico Kracauer se baseia em uma certa concepção sobre a fotografia, que denotava uma característica distintiva no qual o mundo em frente das lentes implicaria na veracidade absoluta. O

¹⁹ In: PASOLINI. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p.99

ponto de comparação era o realismo oferecido pela pintura. Kracauer priorizava a imposição do *medium* na captação da imagem, ou seja, ele assume que há uma realidade fixa independente do observador. Para ele, os filmes cumprem uma função pura de registro e revelação da realidade física. No seu livro *From Caligari to Hitler – a psychological history of the German film* (1946), Kracauer discute como a idéia da *Neue Sachlichkeit*²⁰ - gerou traumas (que inclusive perduram no momento seguinte na Itália fascista) e consistia na manipulação das técnicas de cinema para servir à propaganda nazista, o que refutava suas proposições. Para Kracauer, a imagem do fotograma ou a própria fotografia em perfeita composição (técnica) definiriam *a priori* um padrão estético dominante (neste caso, realista). Interessa menos uma relação *pura* com a realidade, mas fundamentalmente a eficiência com que um filme é capaz de criar a *ilusão de realidade* (TUDOR, 1970:101). Presume-se que a correta utilização de uma variedade de técnicas determinaria um filme melhor, de maior valor estético. O nazismo se apropriou destas idéias, ao se valer de excelente aparato técnico para difundir sua propaganda. Mas ao considerar que o argumento central de Kracauer, que consiste na elaboração sistemática de uma estética realista, verifica-se que a ideologia e propaganda nazista na verdade se coloca em direção oposta às concepções de Kracauer. Em suma, a força da propaganda totalitária nazista destinava-se a transferir impressões de realidade para a população; suplantando uma realidade baseada no conhecimento de valores individuais pela única realidade que merecia este nome: a das suas instituições próprias (KRACAUER, 1988:339).

A abordagem da reflexão sobre o realismo cinematográfico torna-se essencial, já que irá desmistificar a idéia de que o cinema, por reproduzir mecanicamente a realidade, não possuiria uma validade estética. Pasolini posiciona-se no centro deste debate, já que

²⁰ Nova Objetividade, em alemão. Significou um novo tipo de realismo adotado pelo cinema alemão na década de vinte, imposto pelo Partido Socialista. Obteve também repercussão na fotografia praticada na época.

possuía uma ligação com a tradição retórica literária italiana, mas ressentia-se da forma como se delineava a produção poética contemporânea no seu país. Daí decorre seu ataque ao que ele considerava ser o verdadeiro fascismo: a sociedade de consumo, que sorrateiramente estaria afetando a percepção das consciências dos sujeitos e codificando os valores em uma direção única, totalizante.

Este fascismo não está restrito ao âmbito social, mas também se manifesta no romance, por exemplo, que estaria “nivelado” em sua estrutura de composição. O próprio Pasolini (1982:97) indaga se existirá então uma instância mais sutil e complexa (a da escrita ou do estilo), que se tornará necessária isolar no fenômeno da homologia do romance. Roland Barthes (2000:27) em um ensaio contido no livro *O Grau Zero da Escrita*, afirma que a narrativa romanesca reduz a realidade a um ponto e abstrai da multiplicidade de tempos vividos e superpostos um ato verbal puro, desvincilhado das raízes existenciais da experiência e orientado para uma ligação lógica com outras ações.

O que Pasolini (1982:98) aponta é que para transgredir esta hierarquia dos fatos, ou seja, as hierarquias de valor do romance é preciso ir além do seu campo semântico e atingir seu campo lingüístico. Este campo lingüístico será determinante para adequar a realidade dentro de um estilo; através do estilo seria possível revelar as qualidades expressivas de um produto narrativo (PASOLINI, 1982:98). A questão emergente deste painel apresentado por Pasolini reside na indicação de que uma possível linguagem do romance ou do cinema cada vez mais se encontra homóloga à ideologia do capitalismo monopolista. Esta posição irá naturalmente designar produtos narrativos de segunda ordem, visto que a pequena burguesia detentora dos mecanismos de produção intelectual, como define Pasolini, as ditas vanguardas, pactuam um rebaixamento do pensamento crítico. Este posicionamento regressivo deriva de uma ordem neocapitalista, já que a massa de consumidores deixa-se dominar pelo fascínio de um

despotismo qualquer – aguarda a “descida” dos produtos elaborados e usados pelas elites cronologicamente mais adiantadas (PASOLINI, 1982:99).

Para o autor, a representação da realidade submetida a esta nova ordem social e intelectual deve ser revista, já que as problematizações decorrentes não potencializavam as questões mais importantes como, por exemplo, a crise da literatura – uma crise de linguagem – esquece do drama do homem e da civilização, ou seja, restringe a leitura dos romances e da percepção do processo literário a um produto cultural de massa, longe de ser uma categoria estética que vislumbra intervir na ordem social. Neste ponto, Pasolini deixa claro que o mundo inscrito nas estruturas narrativas literárias submete-se a um padrão editorial fixo, o que corrompe o “poder simbólico” da literatura.

A escolha do cinema como meio de expressão do seu projeto intelectual representa simbolicamente sua rejeição à elite literária de seu tempo (as ditas “vanguardas”). Ironicamente o cinema é um meio expressivo que sempre desenvolveu uma relação próxima com o capitalismo industrial, tão afeito as suas críticas. De fato sua transição para o cinema demonstra uma opção ousada, já que na década de 60 a linguagem cinematográfica ainda estava por ser consolidada categoricamente como uma arte incontestavelmente paradigmática de novos conceitos e revoluções de valores. O crítico de cinema André Bazin afirmou que “o cinema é uma arte ao mesmo tempo popular e industrial. Essas condições, necessárias à sua existência, não são de modo algum um obstáculo – tais como não o são na arquitetura -, mas antes representam um conjunto de circunstâncias positivas e negativas que precisam ser levadas em conta.”²¹

Um novo aparato crítico começa a surgir no final na década de 50 – a teoria do autor – que demandou um olhar de certa forma análogo ao autor literário. Peter Wollen afirma que a teoria do autor não é apenas aclamar o diretor como o principal realizador

²¹ In: André Bazin, “La politique des auters”, em *Cahiers du Cinéma*, nº 70, abril de 1957, p. 02-11, apud RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema, volume I*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 285.

do filme; significa decifrá-lo, ou seja, revelar um autor onde antes não havia este entendimento: “O significado de um filme de um autor é construído *a posteriori*; o significado semântico, mais do que estilístico ou expressivo - dos filmes de um *metteur en scène* existe *a priori*.” (trad. minha) ²². Intuição e sensibilidade, algo genuinamente pessoal, expressão de si próprio, são marcas desta concepção de realizar filmes que irão auferir legitimidade cultural ao cinema daquele momento histórico. O cinema italiano da década de 60 de fato não originou um conjunto de autores que definissem um movimento com uma unidade teórica e estilística (sem esquecer o legado incontestável de diretores como Visconti, Antonioni e Fellini). No caso de Pasolini, apesar de seus filmes expressarem uma forte marca autoral, ele busca uma utilização muito particular da linguagem cinematográfica, ao postular que o cinema é uma linguagem.

Além de a sua obra implicar em um uso da individualidade como prova de valor cultural, percebe-se que ele busca romper com o determinismo histórico que aprisiona a análise crítica de uma obra de arte (neste caso, o filme). Peter Wollen afirma que:

A teoria do autor não pode ser aplicada indiscriminadamente sem quaisquer preocupações. Não faz mais do que fornecer um modo de decodificar um filme, ao especificar a certo nível qual a sua mecânica. Existem outros tipos de códigos que poderiam ser propostos, e o saber se têm ou não valor terá de ser verificado pela referência ao texto, aos filmes em questão.²³

A colocação aqui referida indica que a teoria do autor, apesar de sua importância, não desempenha um papel totalizador na análise do filme, já que existem problemas no emprego de técnicas desenvolvidas para a análise de formas de

²² “The meaning of the films of an auteur is constructed *a posteriori*; the meaning – semantic, rather than stylistic or expressive – of the films of a *metteur en scène* exists *a priori*” In: WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker and Warburg, 1987, p. 78.

²³ In: Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, cit., pp. 167-168 [edição em português: Signos e significação no cinema, cit.; essa edição, de 1979, incorpora esta conclusão crítica adicionada na edição americana de 1972 (N. do O.)], apud RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema, volume I*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 291.

comunicação inteiramente inconscientes, como os sonhos, os mitos e a própria linguagem (BUSCOMBE, 1973:292).

De acordo com Michel Lahud (1993:45), os semiólogos estudavam fragmentos importantes da linguagem da realidade, mas nunca a Realidade mesma como linguagem - Semiologia da Linguagem da Realidade – expressão derivada por Lahud, da premissa de PASOLINI (1982:109) de que o cinema é semiologia ao natural da realidade e que a realidade seria capaz de expressar-se por si própria, observando que os meios de expressão agem em razão de realidades evocadas, que falam por si próprias ao leitor, como falaram por si próprias ao autor. Para ele, o âmbito da realidade concreta, enquanto dado visível, transfiguraria uma autonomia comunicativa e cognitiva, que adquire estatuto próprio na materialidade empírica. Para ele, o cinema não é só uma experiência lingüística, mas, justamente enquanto pesquisa lingüística é uma experiência filosófica (LAHUD, 1993:40). Roland Barthes (2003:12) afirma que parece cada vez mais difícil conceber um sistema de linguagem ou objetos, cujos *significados* possam existir fora da linguagem:

Assim, apesar de trabalhar, de início, com substâncias não-lingüísticas, o semiólogo é levado a encontrar, mais cedo ou mais tarde, a linguagem (a “verdadeira”) em seu caminho, não só a título de modelo, mas também a título de componentes, de mediação ou de significado. Essa linguagem, entretanto, não é exatamente a dos lingüistas: é uma segunda linguagem, cujas unidades não são mais os monemas ou os fonemas, mas fragmentos mais extensos do discurso; estes remetem a objetos ou episódios que significam *sob* a linguagem, mas nunca sem ela. A semiologia é talvez, então, chamada a absorver-se numa *trans-lingüística*, cuja matéria será ora o mito, a narrativa, o artigo de imprensa, ora os objetos de nossa civilização, tanto quanto sejam falados (por meio da imprensa, do prospecto, da entrevista, da conversa e talvez mesmo da linguagem interior, de ordem fantasmática).²⁴

Esta forma de transcender os conceitos lingüísticos a outros meios expressivos servirá de mote para o desenvolvimento do pensamento de Pasolini sobre a arte

²⁴ In: BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Editora Cultrix, 15ª edição, 2003, p.12.

cinematográfica. Ainda dentro do ensaio *O Fim da Vanguarda* - Pasolini cita trechos de uma entrevista de Roland Barthes que diz que a expressão cinematográfica releva o domínio das grandes unidades significantes, que correspondem a significações globais, difusas, latentes, não pertencendo à mesma categoria que as significações isoladas e descontínuas da linguagem articulada (PASOLINI, 1982:109). Pasolini prossegue seu comentário das palavras de Barthes:

Mas esta oposição entre uma microsemântica e uma macrosemântica poderia talvez constituir outro modo de encarar o cinema como linguagem, abandonando o nível da *denotação*... E passando ao da *conotação*: ou seja, das significações globais, difusas, de certo modo segundas. Mas aqui seria oportuno inspirarmo-nos nos modelos retóricos (já não literalmente lingüísticos) isolados por Jakobson, que os alarga de um modo geral ao conjunto da linguagem articulada, e que ele próprio aplicou, de passagem, ao cinema: a metáfora e a metonímia. A metáfora, explica Barthes, é o protótipo de todos os signos que podem ser substituídos uns aos outros em virtude da semelhança; a metonímia é o protótipo de todos os signos cujos sentidos se sobrepõem por efeito de contigüidade, ou digamos, de contágio. Por exemplo, um calendário que arrancamos as folhas é uma metáfora. E é-se tentado a dizer que, no cinema, toda a montagem, ou seja, toda contigüidade significativa é uma metonímia: e, uma vez que o cinema é montagem, é-se tentado a dizer que a montagem é uma arte metonímica...²⁵

Este trecho enfatiza a importância da série metonímica e da montagem a fim de suplantar toda uma possível cadeia de significados, que para Pasolini não evocaria diretamente a realidade. Na sua ótica, o processo de montagem deveria recusar uma representação naturalista, inclusive recusando o uso do plano-sequência, especialmente no que se refere ao tempo (“duração”) (MÜLLER, 2006:97). Esta articulação dos fragmentos de imagens não necessita afirmar uma progressão narrativa clássica; Pasolini entende que a materialidade da imagem é o seu próprio *devoir*. Ele ainda entende que a montagem não deve privilegiar a linearidade analítica dos eventos do filme. No texto *Os sintagmas vivos e os poetas mortos* (1972), Pasolini tece uma crítica

²⁵ In: PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p.110.

à forma como a montagem do cinema comercial hollywoodiano influi na construção do tempo, citando a impossibilidade desta montagem coincidir com o não-naturalismo implícito à linguagem cinematográfica:

O não-naturalismo do tempo no cinema é, no entanto, substancial a todos os filmes possíveis. Existe a idéia errada de coincidir um tempo de um pequeno-burguês com o tempo da humanidade inteira, e também aqui se enganam, porque mesmo o mais cretino e nazista dos pequeno-burgueses, construindo sua vida na ilusão de passar o tempo, cumpre algo comovente e sublime, como o próprio Einstein. Por fim, a idéia de tempo que eles contrapõem àquela que julgam convencional, é uma idéia muito genericamente extraída das filosofias indianas que fizeram Ginsberg virar moda, e o resultado é que eles fazem um sossobro arbitrário e diletante do tempo, fazendo filmes que parecem calendários cujas páginas se folheia, entrevedo céus azuis com ramagens negras, Nova York com neve, um bom negro descendo do metrô, moças dançando ritmos que saíram da moda há um mês, etc. Isto é, procuram violar arbitrariamente os *sintagmas vivos* que são a linguagem visível com qual a linguagem se exprime representando-se, mas a violam como fazem todas as vanguardas que como tal se proclamam, como poetas que não vivem, mortos pela idéia de serem poetas.²⁶

Pasolini afirma seu interesse pelo *sentido*, que transcenderia os significados. Para ele, a arte de seu tempo não produz mais sentido, mas pelo contrário tende a suspendê-lo (PASOLINI, 1982:110). O verdadeiro sentido está em uma força violenta, que precedentes semelhantes só parcialmente e nominalmente prefiguraram: surge do próprio interior do proletariado, justamente, e do mundo camponês arcaico e pré-industrial (agora em vias de desenvolvimento) (PASOLINI, 1982:112). A busca deste sentido mencionado por Pasolini nesta passagem é, de fato, a crise da linguagem, a tensão jamais resolvida entre o fenômeno concreto e o significado. Para ele, a compreensão do sentido ainda não seria definida, pois se refere a um desespero, uma contestação furiosa, no qual os significados deveriam se adequar (PASOLINI, 1982:111).

²⁶ In: PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogo com Pasolini: Escritos (1957 – 1984)*. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986, p.111.

A reflexão aqui aberta por Pasolini irá apontar que a prática lingüística estaria dissociada do ser e estar no mundo, refletindo a sociedade italiana pequeno-burguesa. Em outro ensaio, *O não-verbal como outra verbalidade* (1972), PASOLINI (1982:217) afirma que estranhamente o homem dissociou sempre a língua escrito-falada da realidade. Na longa história dos cultos, por exemplo, cada um dos objetos da realidade foi sendo sacralizado: a língua serviu como suporte ou meio de simbolização destes ritos. Apesar da língua freqüentemente se revelar como hierofania, sua marca empírica, sua dinâmica expressiva e a capacidade de re-significar elementos discursivos são traços indelévels da sua presença direta, concreta e material na vida dos “falantes”. Esta questão lingüística suscita a problematização desta estrutura enquanto recorrente representação do real, determinando que a dinâmica das realidades suplantasse estas formas de representação estabelecidas, sintomaticamente evidenciando uma crise em relação ao que é escrito, falado e visto.

Neste primeiro ensaio, *O Fim da Vanguarda* (1972), também é possível estabelecer pontos de comparação com o primeiro filme dirigido por Pasolini, *Accattone*, 1960, que descreve o cotidiano da periferia de Roma, utilizando atores não-profissionais, e adentra a sócio-ontológica existência do personagem principal. O título do primeiro filme de Pasolini, *Accattone* (1961), que no Brasil recebeu o subtítulo de “Desajuste Social” é uma gíria italiana que se refere a pessoas desocupadas, sem emprego ou perspectivas. Este título é emblemático porque expõe todo um estado de espírito de uma época. A frontalidade dos planos e a autonomia dos movimentos de câmera vão sugerir um tipo de abstração que sobrepõe o olhar do diretor e do personagem principal, já definindo uma característica estilística singular. Este traço distintivo irá definir uma construção de sentido original, onde o trabalho intencional do diretor será conexo com a expressão autônoma do personagem do filme. Trechos do

poema *Quadri Friulani* (Pinturas Friulanas) também serão analisados neste contexto, pois ilustram os traços remanescentes da atmosfera arqueológica e ancestral da Itália, ainda no início da década de 60.

No âmbito dos versos do poema *Quadri Friulani*, observamos uma apresentação de um espaço singular, que sugere a instauração de um próprio tempo, originário de imagens descritivas e ambigualmente idílicas:

“Sem agasalho no ar de jasmim
perco-me ao caminhar no crepúsculo
respirando, ávido e exausto, até eu desaparecer

torno-me febre no ar,
torno-me chuva que germina
torno-me o céu sereno, árido, sobre o asfalto

sob a luz noturna, canteiros de obras
arranha-céus, escavações e fábricas,
envoltas em escuridão e miséria ...

piso na lama sórdida
e vagueio entre novos decrepitos casebres
separados por pequenos arbustos ... Experiência recorrente
espalha mais alegria e mais vida do que inocência:
mas este vento silencioso surge
da solar região da inocência...

o primeiro e precoce odor
da generosa primavera
apazigua toda a defesa do coração

que eu redimo apenas com a claridade:
antigas vontades, desejos, solitária fragilidade
eu reconheço neste incansável amontoado de folhas” (trad. minha)²⁷

²⁷ “ Coatless in the jasmine air / I get lost on my evening walk / breathing, avid and exhausted, 'til I exist no longer / becoming fever in the air / becoming rain that germinates / becoming serene sky, arid over the asphalt / over street lights, building sites / herds of skyscrapers, excavations and factories / encrusted with darkness and misery... / I tread on sordid hard mud / and brush by decrepit new hovels / bound by warm grass patches... Often experience / spreads more gaiety and more life than innocence: / but this mute wind rises / from the sunny region of innocence... / The precocious first smell / of overflowing spring / undoes every defense in the heart / which I redeem only with clarity: / ancient longings, cravings, lonely tenderness / I recognize in this restless world of leaves” In: PASOLINI, P. *Roman Poems*. Translated by Lawrence Ferlinghetti & Francesca Valente. San Francisco: City Light Books, 1986, p. 123 e 124.

Nas três primeiras estrofes do poema, Pasolini situa uma densa e concreta experiência no espaço, associando-se ontologicamente aos lugares descritos no poema, as ruas, os canteiros de obra. A paisagem do subúrbio apresenta-se como um aspecto importante na evocação das experiências do autor. A tensão aqui resvala na saturação dos espaços urbanos (pólos industriais) e na solidão ou vazio dos espaços abertos, da escuridão da noite, do céu sereno.

Na quarta estrofe, Pasolini caminha por um bairro proletário e observa que as pessoas que vivem naquele local perdem sua inocência; para ele o (novo) fascismo era uma ameaça permanente à sociedade italiana. O capitalismo se refaz nos anos 60, a burguesia e os meios de comunicação em massa promovem o estreitamento entre a produção e o consumo. “A burguesia está se tornando a condição humana. Quem nasceu nesta entropia, não pode, de nenhum modo, metafisicamente, estar fora. Acabou. Por isto provooco os jovens: esta é, presumivelmente, a última geração que vê os operários e os camponeses: a próxima não verá ao seu redor senão a entropia burguesa.” (PASOLINI *apud* NAZÁRIO, 1986:45). Esta entropia burguesa não apenas desloca os tradicionais centros de poder (Estado, Igreja, Forças Armadas), mas tende a massificar a linguagem e o comportamento, que Pasolini denominava um verdadeiro genocídio. Para ele, a natureza do discurso poético era a única forma de resistência e oposição a esta realidade. Em seu ensaio *Palestra sobre lírica e sociedade* (1958), Adorno reafirma este tipo de resistência quando afirma que:

Hoje, quando o pressuposto daquele conceito de lírica que tomo como ponto de partida, a expressão individual, parece abalado até o âmago da crise do indivíduo, a corrente subterrânea da lírica aflora com violência nos mais diversos pontos, primeiro como mero fermento da própria expressão individual, mas logo também como possível antecipação de uma situação que ultrapassa a mera individualidade.²⁸

²⁸ In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, p.78

Nas últimas estrofes do poema ele retoma a idéia da inocência, já associada aos antigos desejos, a uma ancestralidade perdida na natureza, o vento silencioso que ainda retém uma dimensão sagrada, solar, e frágil que se espelha em amontoado de leves folhas. Esta passagem pode ser lida juntamente com o comentário de Adorno, que apesar de não se opor ao princípio poético de individuação, lembra que:

Talvez o vigor coletivo da lírica contemporânea se deva, em larga medida, aos rudimentos lingüísticos e anímicos de uma condição ainda não inteiramente individuada, pré-burguesa no sentido mais amplo do termo – o dialeto. A lírica tradicional, porém, como a mais rigorosa negação estética dos valores da burguesia, tem permanecido até hoje, justamente por isso, ligada à sociedade burguesa.²⁹

No trecho final do poema Pasolini sentencia sua descrição da realidade até então observada:

“Quando um tempo confuso permite um momento de lucidez,
em um tempo real que fulgura por um breve instante –
que sensação de morte...
não estou surpreso

se estes momentos de confiança e clarividência
trazem-me anos de claridade
que não mudam o mundo mas escutam

a vida em inerte intoxicação...” (trad. minha)³⁰

A perspectiva aqui retratada acompanha o martírio de um poeta que projeta na radicalização da morte sua progressiva marginalização. Luiz Nazário (1986:78) nota que antes de ser linchado fisicamente, Pasolini já vinha sendo linchado moralmente pela sociedade italiana: difamado pela imprensa burguesa e fascista, incompreendido pelas feministas e pelas forças progressistas, isolado do mundo “comunicado” por uma

²⁹ *Ibid.* p. 78

³⁰ “Ah, when a confused time clears up in memory / in real time which skids for only an instant - / what a taste of death... / I am not surprised / if these moments of defeat and clairvoyance / bring me years of clarity / which doesn't change the world but listens / to its life in idle intoxication” *In: PASOLINI, P. Roman Poems.* Translated by Lawrence Ferlinghetti & Francesca Valente. San Francisco: City Light Books, 1986, p.135

radicalização total. Ressentia-se desta solidão e, em versos belíssimos, expressou sua angústia: “A morte não é não poder comunicar, mas não poder mais ser mais compreendido” (PASOLINI *apud* NAZÁRIO, 1986:79). No texto *Observações sobre o Plano Sequência* (1972:196), Pasolini afirma que:

É assim absolutamente necessário morrer, *porque, enquanto estamos vivos, falta-nos sentido*, e a linguagem da nossa vida (com que nos expressamos e a que, por conseguinte, atribuímos a máxima importância) é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. *A morte realiza uma montagem fulminante na nossa vida*: ou seja, escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos (e doravante já não modificáveis por outros possíveis momentos contrários ou incoerentes), e coloca-os em sucessão, fazendo do nosso presente, infinito, instável e incerto, e por isso não descritível linguisticamente, um passado claro, estável e certo, e por isso bem descritível linguisticamente (no âmbito precisamente de uma Semiologia Geral). *Só graças à morte, a nossa vida serve para nos expressarmos.*³¹

O sentido da morte para Pasolini mostra que a vida (compreendida aqui como um espectro de infinitas possibilidades), em potência, ao chegar ao seu fim vê-se imediatamente reduzida ao conjunto das obras que o corpo conseguiu assinar e que devem agora, ser revistas e interpretadas, valorizadas ou não, preservadas ou não pelos vivos, se eles sentirem necessidade disso (NAZÁRIO, 2007:166). O que chamamos de realidade também pode ser entendido como uma linguagem sob a perspectiva da morte (MÜLLER, 2006:103). Somos signos vivos, legitimando as inscrições do real intimamente em nossos corpos, sob um viés poético, que se torna essencial a um pensamento presente. Para Pasolini, o passado, as anterioridades míticas, o sagrado, incorporam-se à realidade, repensando as relações entre pensamento, linguagem e imagem.

O formato poético dos elementos discursivos da realidade, tratados até aqui, estabelece conexão com as proposições contidas nos ensaios *O Cinema de Poesia*

³¹ In: PASOLINI. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p.198.

(1972) e *A Língua escrita da Realidade* (1972), que se valendo da elevação do discurso cinematográfico ao suposto patamar de uma língua única e universal, não possuíam critérios de parâmetro com outros sistemas lingüísticos (PASOLINI, 1982:166).

A ênfase no estatuto do cinema enquanto linguagem universal autônoma indica a preocupação de Pasolini em esboçar uma teoria da linguagem cinematográfica, que seria um instrumento de comunicação apto a representar a experiência humana em diversos lugares e contextos, ou seja, uma semiologia da linguagem da ação (PASOLINI, 1982:167).

Ao colocar em evidência o fato de Pasolini pensar o cinema enquanto linguagem universal, ele postula que “qualquer discurso sobre cinema se torna, antes do mais, ambíguo, dada a terminologia técnica que até agora foi a única forma de descrição possível do fenômeno cinematográfico. A técnica do cinema parece ter um sentido muito mais preciso e factual do que a chamada, talvez por simples analogia, técnica literária” (PASOLINI, 1982:161). Pasolini defende uma *semiologia da ação humana*, no qual a “realidade seja o cinema em estado de natureza, em acordo com a ação humana sobre a realidade” (PASOLINI, 1982:162).

Ainda dentro deste eixo de pensamento, Pasolini aponta que deve ser revista a noção de língua cinematográfica, dada a dificuldade de se pensar o cinema em termos de linguagem. Por conseqüência, o que o interessa é a afirmação da necessidade do “cinema de poesia”, manifestação no terreno da expressão daquilo que “a língua escrita da realidade é a manifestação no terreno semiótico” (AUMONT, 2004:124). Pasolini no texto *A língua escrita da realidade* (1972) afirma que:

Os discursos teóricos sobre cinema foram quase sempre, até hoje, ou de tipo estilístico-persuasivo, ou ensaístico-mítico, ou ainda técnico. Todos estes tipos de discurso tinham em comum a característica de explicar o cinema por meio do cinema, dando a lugar à emergência de uma obscura ontologia de fundo. Só a intervenção lingüística da semiologia – tão recente ainda – pôde garantir o fim desta antologia

e a abertura de uma investigação de caráter científico em torno do cinema.³²

O cinema de poesia representaria uma renovação vigorosa e geral do formalismo, tendo nascido de experiências e investigações “lingüístico-estilísticas” (SAVERNINI, 2004:51). E este cinema de poesia seria essencial, já que iria além da fixação da imagem, do plano, que Pasolini denomina monema (unidade mínima de significação audiovisual). De forma que ele defende o *estilo* como maneira de superar a institucionalidade lingüística e involuntariamente consolidar a singularidade autoral. Aquilo que se chama de linguagem cinematográfica é antes uma “convenção estilística” do que uma língua propriamente dita. O cinema, portanto, só pode criar uma gramática estilística (MÜLLER, 2006:99).

Nos capítulos posteriores, essas considerações aqui descritas e as técnicas de discurso propostas por Pasolini serão discutidas e exemplificadas, no intuito de analisar se suas posições teóricas de fato podem rearticular as mediações entre a representação cinematográfica, o real e a poesia.

³² *Ibid.*, p.161

CAPÍTULO III

CINEMA DE POESIA E LITERATURA

A noção de cinema de poesia proposta por Pasolini pode ser identificada em dois ensaios: *O Cinema de Poesia* (1972) e *A Língua escrita da Realidade* (1972), sendo que este último defende uma superação da semiótica estruturalista de Metz. Sobre este autor, vale lembrar que suas proposições acabarão por se tornar um decalque negativo dos conceitos lingüísticos: não sendo uma língua, mas uma linguagem, o cinema, contudo, tem o seu o seu modelo inteligível derivado da estrutura da língua. Sob a sanção de uma Ciência - a Lingüística – Metz afirmará, contraditoriamente, que o cinema, em vez de produzir sentido à maneira de uma língua, é uma espécie de linguagem que só pode ser conhecida a partir de uma estrutura que lhe falta: a da língua. E é justamente esta estrutura ausente que será invocada a todo o momento para indicar a especificidade deste corpo estranho que é a imagem (GUIMARÃES, 1997:136).

Pasolini propõe um avanço em relação à leitura da estrutura sintagmática do filme narrativo, buscando a construção do sentido onírico, a partir do *estilema*, ou seja, um empenho estilístico, uma marca única, subversiva, que contempla relações inusitadas na montagem do filme. Há também o uso de recursos tradicionalmente literários, como o discurso indireto livre e o monólogo interior que afirmam uma sobreposição do discurso do autor com o dos personagens, possibilitando uma construção (poética) inventiva e autônoma do discurso. Pasolini cunha o termo *Subjetiva Indireta Livre*, para denominar uma espécie de possibilidade estilística no cinema. Esta forma de entendimento do sentido da imagem (sua observação, construção e experimentação de limites) assume a imagem cinematográfica como a representação da realidade constituída na percepção do indivíduo.

É interessante tecer algumas considerações sobre a noção de discurso indireto livre, crucial para a compreensão e a efetivação do cinema de poesia. Esta técnica discursiva, oriunda da literatura caracteriza-se por manter um elo psíquico entre o narrador (escritor) e sua personagem. Erika Savernini (2004:46) afirma que para Pasolini, “os olhos são iguais em toda a parte do mundo”, e por isso a diferenciação entre a *fala* do autor de cinema e da personagem fílmica é feita pelo estilo, não pela lingüística. Esta sobreposição de vozes no discurso não se reporta diretamente ao signo; mais do que isso, ela implica em uma metáfora subjetiva contida dentro do próprio texto fílmico. Assim, esta forma de discurso quer dizer que o filme cria metáforas de enunciação, e não apenas metáforas de imagens. No texto *O Rema*³³ (1972), Pasolini exemplifica:

Uma ação da realidade imaginada e uma ação da língua audiovisual imaginada são exatamente as mesmas. O imaginar de uma mulher que olha para uma planície na realidade (com a imprecisão de contornos que a nossa imaginação tem *sempre*) corresponde exatamente ao *imaginar* desta mulher que olha para uma planície numa representação audiovisual.³⁴

Este exemplo demonstra que o personagem será submetido a uma leitura que vai além dos conhecidos pontos de indeterminação da obra, a serem preenchidos pela consciência imaginativa do leitor/espectador. Pasolini busca estabelecer um tipo de liberdade narrativa, a liberdade inserida dentro do próprio texto. A própria essência do que é poesia resulta em uma dupla articulação da sua definição: a poesia fala sobre o fato acontecido e também sobre o que pode vir a acontecer. O ponto aqui é estabelecer o campo de atuação destas diferentes enunciações. Para Pasolini, a compreensão do

³³ Jacques Aumont comenta sobre o “rema” (do grego, transcorrer): “o plano, unidade mínima do discurso cinematográfico deve transcorrer como a realidade e o cinema (mesmo imaginados). O tempo que transcorre um plano é o mesmo, do ponto de vista de qualquer espectador, que o tempo que transcorre na realidade (não no real).” *In*: AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004, p. 31.

³⁴ *In*: PASOLINI. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 244.

discurso indireto livre nada mais é do que esta representação dupla, onde somos atores e espectadores, em *happening* gigantesco. Esta linguagem da ação (potencial e não definida com rigor) encontrou um meio de reprodução mecânico, em analogia com a convenção da língua escrita relativamente à língua oral (PASOLINI, 1982:168). Sobre o cinema de poesia, Erika Savernini comenta sobre algumas características desta forma de pensar o cinema:

A “subjéitiva indireta livre” toma a forma de um pretexto porque por baixo deste filme, corre o outro filme – o filme que o autor teria feito mesmo sem o pretexto da mimeses visual do seu protagonista: um filme de caráter inteira e livremente expressivo-expressionista. Neste sentido, o cinema de poesia se apresenta sob a forma de uma narrativa metafórica: a representação da personalidade do cineasta (chamado de “sistema paranóide” por Pasolini) através do drama de uma personagem. Essa personagem, por sua vez, recusa-se a ser apenas uma metáfora da subjetividade do cineasta, reclamando o seu direito à auto-expressão e existência autônoma.³⁵

Os argumentos de Pasolini contidos no ensaio *O Cinema de Poesia* (1972) arregimentam-se no sentido de selecionar e sistematizar significativamente imagens e posteriormente acrescentar a esta imagem-signo, puramente morfológica, a qualidade expressiva individual. Em suma, enquanto a operação do escritor é uma invenção estética, a do autor de cinema é primeiro lingüística e só depois estética (PASOLINI, 1982:139). Decorrente destes argumentos nota-se que a sua definição implícita de poesia está no aspecto concreto, irracional e na expressão formal de um ponto de vista individual (discurso indireto livre). Ainda no tocante ao discurso indireto livre e a esta “existência autônoma do personagem”, resultante no filme livremente expressivo-expressionista, Pasolini diz que esta é a configuração para outro filme, um “filme subterrâneo”, o que justifica a dupla natureza do cinema de poesia. É como se cada filme concentrasse em si todas as possibilidades de narrativa oferecidas pelo sistema

³⁵ In: SAVERNINI, Erika. *Índices de um Cinema de Poesia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 49.

sígnico que lhe serve de material. O cineasta faz uma seleção ordenada que constitui o filme concreto, mas que se mostra sempre ameaçado de abandono em favor de outra possibilidade latente que emergiria do caos significativo (SAVERNINI, 2004:49). Por fim, é útil apontar a sutil distinção da determinação da língua e da implicação da poesia, que Pasolini faz entre o monólogo interior e o discurso indireto livre, no ensaio *Intervenção sobre o Discurso Indireto Livre* (1972):

O “monólogo interior” no limite, pode ser escrito com a própria língua do escritor atribuída a uma personagem (e esta operação é honesta e sem mistificação quando a personagem surja explicitamente como pertencendo à época, à cultura, à classe social do autor): e pode prescindir de todo naturalismo, apoiando-se com frequência na “língua de poesia”, como se uma poesia estivesse entretecida, como num tapete persa, numa zona onde a alma do autor e da personagem ambas se fundem.

Pelo contrário, no limite, o “Discurso Indireto Livre” não pode escrever-se numa língua substancialmente diferente da do escritor: não prescindindo de um certo naturalismo, ou pelo menos de um certo conhecimento científico da outra língua; e a poesia, enquanto lirismo ou expressividade, nasce do contágio, do choque de duas almas, por vezes profundamente diferentes.³⁶

O ensaio *O Cinema de Poesia* (1972), se relacionado com a teoria estética do filósofo Benedetto Croce, menciona que, em termos gerais se correlaciona a intuição como idêntica à expressão. Para ele, a intuição identifica-se com a expressão lingüística. A partir desta premissa, é possível relacionar a elaboração teórica de Croce com o conceito de cinema de poesia de Pasolini. Tradicionalmente, considerava-se a arte como percepção, idéia, valor, signo ideológico, doutrinal. Por outro lado, entendia-se a arte como fenômeno passional, inconsciente, pulsional (CROCE, 1997:09). Na sua definição de intuição, Croce propõe uma superação desta oposição, partindo da idéia que todo o conhecimento inicia-se com a percepção de objetos específicos, para então se alcançar o entendimento de conceitos mais gerais:

³⁶ In: PASOLINI. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 71.

O conhecimento possui duas formas: conhecimento intuitivo ou conhecimento lógico; conhecimento obtido pela imaginação ou conhecimento obtido pelo intelecto; conhecimento do individual ou conhecimento do universal; conhecimento da coisa individual ou conhecimento das relações entre elas: produz, de fato, tanto imagens quanto conceitos. (trad. minha)³⁷

Croce sugere a não distinção entre o conceito e a pulsão inconsciente. Daí surge a teoria de arte como intuição. A intuição do artista produz imagens, que estão aquém do julgamento de realidade; aquém, portanto, da percepção que distingue o real histórico do imaginário (CROCE, 1997:09). Ele ainda postula que a intuição ou intuição pura distingue a arte de todas as outras formas de produção espiritual e ressalta a singularidade da arte, bem como a dificuldade de sistematizá-la conceitualmente:

A arte, não é filosofia, porque a filosofia é o pensamento lógico das categorias universais do ser, e a arte é a intuição irrefletida do ser; e, portanto, ao passo que a primeira ultrapassa e resolve a imagem, a arte vive no círculo desta como seu próprio domínio. Diz-se que a arte não pode se comportar de maneira irracional, nem prescindir da logicidade; e por certo ela não é nem irracional nem ilógica: todavia, a razão e lógica que lhe é própria é totalmente diferente da razão dialético-conceitual, e precisamente para ressaltar sua peculiaridade e originalidade foram achados os nomes de “Lógica sensitiva” ou de “Estética”. Não raras reivindicações que se fazem da “lógica” para a arte, joga-se com as palavras entre lógica conceitual e lógica estética, ou simboliza-se a segunda pela primeira.³⁸

Para Croce, a intuição pré-racional de um objeto específico é uma imagem poética. Esta intuição, por ser expressiva, situa-se na origem da linguagem. A “realidade” bruta é passível de instrumentalização e significação dentro da linguagem poética. O texto poético seria explicado pela sua relação direta com pessoas, coisas e situações efetivamente *percebidas* pelo poeta. Isto implica que a densidade e

³⁷ “Knowledge has two forms: it is either intuitive knowledge or logical knowledge; knowledge obtained through the imagination or knowledge obtained through intellect; knowledge of the individual or knowledge of the universal; of individual thing or of the relations between them: it is, in fact, productive either of images or of concepts.” *In*: CROCE, Benedetto. *Aesthetic*. New York: The Noonday Press, 06. ed., 1960, p. 01.

³⁸ *In*: CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética – Aesthetica in nuce*. São Paulo: Editora Ática, 1990, p. 158.

radicalidade da individuação lírica converter-se-ia inexoravelmente a um teor social. De acordo com Theodor Adorno (1958:67), o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Desta maneira também a lírica moderna pode vir a ser uma meta crítica de si própria, viabilizando o discurso poético como um elemento de intervenção concreta no estrato social. Esta forma de pensamento encontra-se referenciada no texto *Palestra sobre Lírica e Sociedade*, de Theodor Adorno, lido conjuntamente com o poema *Un'Educazione Sentimentale* (Uma Educação Sentimental) que argumenta a necessidade de “poetizar” a linguagem. Como exemplo do uso de livre expressão poética e estilística, Pasolini também cita neste texto o filme *O Deserto Vermelho* (*Il Deserto Rosso*, 1964), de Michelangelo Antonioni. Neste filme, Pasolini ressalta como a evocação da realidade, bem como o uso do recurso da subjetiva indireta livre implicam em uma poética. Um exemplo disto é a cena que Pasolini descreve duas ou três flores, desfocadas em primeiro plano, no momento em que os dois protagonistas adentram na casa de um operário. Em seguida, as mesmas duas ou três flores reaparecem ao fundo – já não desfocadas, mas ferozmente precisas – no plano da saída de casa (PASOLINI, 1982:146). Sobre este filme, Pasolini ainda pontua a conjunção da subjetiva indireta livre e o poético:

Através deste mecanismo estilístico, Antonioni produziu seu momento mais autêntico: pôde, finalmente, representar o mundo visto pelos *seus* olhos, porque substituiu, em bloco, a visão do mundo de uma neurótica pela sua própria visão delirante de esteticismo: substituição em bloco justificada pela possível analogia das duas visões. Além disso, se verificasse algo de arbitrário nesta substituição, nada de novo haveria a dizer. É claro que a “Subjetiva Indireta Livre” é um pretexto: Antonioni serviu-se provavelmente dela, arbitrariamente, para se permitir a mais ampla liberdade poética possível, uma liberdade que acentua – e por isso é inebriante – o arbitrário.³⁹

³⁹ In: PASOLINI. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 147.

As questões estéticas levantadas nesse ensaio, o cinema de poesia como marca indelével de um tipo de expressão moderna, afeita às questões circundantes do nosso tempo irá arregimentar campo para que se possa compreender como as imagens marcantes de uma tipologia de cinema defendida por Pasolini poderão definir um olhar crítico sobre o subproletariado, as realidades das periferias, a alienação burguesa, ou seja, tópicos intrínsecos tanto à Itália do pós-guerra como ao Brasil nos dias atuais.

No poema *Un'Educazione Sentimentale* (Uma Educação Sentimental), Pasolini descreve de forma contundente sua juventude e desde já nos revela inquietações que compõem seu universo teórico e intelectual:

Quem sou eu? Qual o significado da minha presença
em um tempo no qual este filme
tão tristemente além do tempo
agora me retorna à lembrança?
eu não posso ver agora mas cedo ou tarde
eu tenho que examinar detalhadamente
até encontrar um alívio definitivo...

Já sei: eu apenas vim ao mundo
no qual a dedicação de um adolescente –
tão bondoso como sua mãe
imprevidente e animoso
monstruosamente tímido, ignorante de qualquer cumplicidade
que não fosse ideal –
era um vergonhoso signo do escândalo, uma santidade ridícula.

Eu fui destinado a me tornar um vício
porque a idade degrada toda a boa educação
e torna uma obsessão
da soberba e do individualismo
E encontrei uma triste pureza novamente
ao amar o mundo,
meu amor não é nada, apenas o amor selvagem
sem nenhum futuro.

Também por estar perdido face às turbulências do mundo
tomado pela sensação amarga
de um triste sorriso Chapliniano...
É o final. Pobre êxtase de contemplação,
compartilhado, ardente - e inerte.
Simples redescoberta da alegre entrega
de outros homens para o mal:
a realidade vivida por eles
em imponentes e reluzentes lugares miseráveis,

nas margens de belas paisagens
no alto de montanhas luminosas,
sobre a terra oprimida pelos antigos famintos...
é um sentimento de superioridade,
este sentimento que me consome
nos pequenos atos do cotidiano,
gratidão por sua aparência intocada
que sobrevive a mim
ainda que repleto de antigas lágrimas...

Não é amor. Mas sob qual critério sou culpado
de não transformar minhas afeições em Amor?
Bastante culpado, vamos dizer,
embora eu possa viver dia após dia
com uma pureza insana, com uma piedade cega...
Para escandalizar suavemente.
Mas a violência dos sentidos, do intelecto,
perturbando-me por anos,
foi o único caminho.
Em torno de mim desde os primórdios
todo aquele resquício da fraude institucionalizada
e das ilusões necessárias
estava uma linguagem que não expressava
as primeiras ansiedades da infância,
as paixões pré-humanas, já impuras.
E então na puberdade
Quando eu vim perceber algo além
da alegria da infância em uma terra nativa –
do interior, mas para mim absoluta, heróica –
houve anarquia.
Na nova e já decadente burguesia,
em uma província impura,
a primeira aparição da Europa
foi para mim um aprendizado
para um uso mais puro da expressão.

A falta de fé de uma classe morta
foi o berço dos estúpidos e criou formas de elegância:
a indecente claridade de uma linguagem
que expõe o inconsciente não deseja existir
e a consciência deseja sobreviver
no privilégio e na liberdade
que através da beleza se tornou estilo. (trad. minha) ⁴⁰

⁴⁰ “Who was I? What meaning did my presence have / at a time which this film / so sadly beyond time / now recalls? / I can’t do it now but sooner or later / I have to dissect it in depth / until some final relief... / I know it: I’d just been delivered into a world / in which the dedication of an adolescent - / good as his mother, / improvident and strong-willed, / monstrously timid, ignorant of any complicity / that was not ideal- / was a demoralizing sign of scandal, a ridiculous sanctity. / It was destined to become a vice / because age rots gentleness / and makes an obsession / of sorrowful gift of oneself / And I’ve found a sorrowful purity again / in loving the world, / mine is nothing but love, naked love / without any future. / Too lost in the hum of the world, / too pervaded by the bitterness / of a sad Chaplinesque smile... / It is surrender. Humble rapture of contemplation, / sharing, ardent – and inactive. / Humble discovery of the joyful yielding / of other men to evil: / the reality lived by them / in an empyrean of miserable bright places, / on the banks of lively streams, / on the summits of luminous mountains, / on lands oppressed by ancient famine... / It is a feeling of grandeur, / this feeling which consumes me / in the little acts of

A leitura deste poema remete a alguns pontos importantes acerca das reflexões empreendidas por Pasolini e sua mediação com o ensaio *Palestra sobre lírica e sociedade*, escrito pelo filósofo Theodor Adorno. No início do poema, Pasolini ao escrever num tom quase autobiográfico, pergunta a si mesmo sobre um tempo interdito, onde lhe falta algo essencial. Sua oniricidade surge de um princípio de angústia existencial, que ao expor a personalidade do autor, irá implicar em uma referência ao social, ao revelar no próprio poema algo de essencial, do fundamento de sua qualidade. Esta característica é singular, pois há de tornar manifesto no poema algo não distorcido, não captado, de ainda não subsumido (ADORNO, 2003:66). Dentro desta aproximação entre lírica e sociedade, Adorno entende que a universalidade do teor lírico implica em um pensamento social, quando os conceitos elaborados no poema são esteticamente intuídos, e conseqüentemente, pensados, e o pensamento, uma vez posto em jogo pelo poema, não pode ao seu comando, ser sustado (ADORNO, 2003:67). O conteúdo do poema, seus afetos e a passionalidade exposta não apontam para uma interpretação metafísica do eu - lírico; sua comunicação quer ser pensada por um ponto de vista imanente aos versos. O peso ou a concretude do real necessita interagir socialmente com a transcendência lírica, sem uma distinção evidente. Adorno ainda afirma que “os conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas,

everyday life, / gratitude for their unchanged appearance / which survives me, / still full of stale tears... / It's not love. But by what standard am I guilty / of not transforming / my affections into Love? / Very guilty, let's say, / even though I could live day by day / with a crazy purity, with a blind piety... / To scandalize with mildness. / But the violence of the senses, of the intellect, / bewildering me for years, / was the only way. / Around me from the beginning, / all that remained of the institutionalized fraud / and of the necessary illusions / was a language which didn't express / the first anxieties of childhood, / the pre-human passions, already impure. / And then in adolescence / when I came to know something other / than the joy of childhood in a native land - / provincial, but for me absolute, heroic - / there was anarchy. / in the new already-wretched bourgeoisie, / in an impure province, / the first apparition of Europe / was for me an apprenticeship / to a purer use of expression. / The lack of faith of a dying class / made up for the folly and forms of elegance: / the indecent clarity of a language / which exposes the unconscious will not exist / and the conscious will to survive / in the privilege and freedom / which through grace become style.” *In: PASOLINI, P. Roman Poems. Translated by Lawrence Ferlinghetti & Francesca Valente. San Francisco: City Light Books, 1986, p. 65-69.*

mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas.”⁴¹ Esta afirmação também problematiza a questão ética, uma vez que a veracidade da palavra poética categoricamente se estabelece em estrita relação com a autonomia do discurso.

Outra passagem marcante do poema nos direciona a uma crítica do sistema lingüístico vigente, onde Pasolini incisivamente refuta os parâmetros civilizatórios estabelecidos, ao enunciar que sua pureza e piedade vão escandalizar suavemente o ambiente social. No tocante a esta colocação, Adorno afirma que “aquilo que entendemos por lírica, antes mesmo que tenhamos ampliado historicamente esse conceito ou o direcionado criticamente contra a esfera individualista, contém em si mesmo, quanto mais ‘pura’ ela se oferece, o momento da *fratura*.”⁴² Esta proposição ressalta a importância da subjetividade e da humanização em oposto ao coletivo e a objetividade. Esta ruptura, ou desestabilização do discurso é a força motriz do discurso poético. Pasolini denomina estas incongruências lingüísticas como qualidades expressivas de natureza problemática (PASOLINI, 1982:100). Para ele, as possíveis relações sógnicas estão sempre em aberto, situadas em pontos constelares, não lineares ou multilaterais. Este posicionamento reflete um esgotamento dos paradigmas sociais e culturais elevados pela sociedade burguesa racional. Adorno no texto *Conceito de Iluminismo* (1969) esclarece que:

O pensar, em cujo mecanismo coativo a natureza se reflete e se perpetua, reflete, justamente em virtude de sua irrefreável consequência, também a si próprio, como natureza que se esqueceu de si mesma, como mecanismo de coação. Decerto, a representação (*Vorstellung*) é apenas um instrumento. Pensando, os homens se distanciam da natureza, para colocá-la diante de si, tal como ela deve ser dominada. Tal como a coisa - ferramenta material que é mantida idêntica em diferentes situações e que separa assim o mundo, enquanto caótico, multilateral, dispar do mundo conhecido, uno, idêntico -, o conceito é a ferramenta ideal que se ajusta às coisas no ponto em que elas podem ser apanhadas. Portanto, o pensar também se torna ilusório, toda a vez que pretende negar a função separatória,

⁴¹ In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 67.

⁴² *Ibid.*, p. 70

o distanciamento e a objetualização. Toda unificação mística é apenas mais um engano, traço interno impotente da revolução aviltada. Mas, enquanto o iluminismo conserva seu direito contra qualquer hipótese de utopia e enuncia impassível a dominação enquanto ruptura, a cisão entre sujeito e objeto, cujo encobrimento é por ele proibido, converte-se em índice de verdade e de sua própria inverdade.⁴³

A reflexão suscitada por Adorno encontra nos versos do de Pasolini uma forte reverberação, quando ele afirma que “todo aquele resquício da fraude institucionalizada / e das ilusões necessárias / estava uma linguagem que não expressava / as primeiras ansiedades da infância”, ou seja, para ele toda a utopia de uma possível “consciência expressiva” seria mascarada pela sociedade burguesa de consumo e o instrumental lingüístico determinado por esta ampla influência. Ainda aponta para as “paixões pré-humanas”, ou seja, uma expressividade ainda não mapeada ou codificada pela linguagem vigente, que estaria sendo corrompida (já que são “impuras”) e estariam quase que imperceptivelmente sendo alijadas de seus contextos de origem (a indecente claridade de uma linguagem / que expõe o inconsciente não deseja existir).

Pasolini entende que os significados não são apenas expressos ou refletidos na linguagem, mas que são produzidos a partir dela. Seu poema demonstra que a própria dimensão da vida humana está implicada nesta relação. Adorno afirma que “a linguagem fala por si mesma apenas quando deixa de falar como algo alheio e se torna própria voz do sujeito. Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente.”⁴⁴ Este trecho implica em uma abordagem que transcende ao domínio da sintaxe e conduz a pensar a importância das instâncias discursivas. Nos versos “Na nova e já decadente burguesia, / em uma província impura, / a primeira aparição da Europa / foi para mim um aprendizado / para um uso mais puro da expressão” o autor revela

⁴³ In: Adorno, Theodor W. *Textos Escolhidos (Coleção Pensadores)*. São Paulo: Editora Nova cultural, 1999, p. 58 e 59

⁴⁴ In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 75.

indícios de sua insatisfação com a maneira pelo qual os fenômenos eram unificados lingüisticamente, seguindo uma única estrutura lógica e formal.

Além disso, é importante destacar a questão da literatura, que seria o ponto de partida do conceito de poesia aplicado ao regime das imagens. Para Pasolini, a definição do poético ou fenômeno lírico pode ser lido como um pensamento originário, onde seus primeiros dotes literários (poemas), já revelam temas que serão retomados posteriormente nos seus filmes. Torna-se importante refletir até onde a extensão do domínio da literatura contamina o suporte cinematográfico das suas obras. Determinar em virtude da proposta poética de Pasolini, se há uma sobreposição do conceito de poesia em ambos os suportes, ou se há uma determinação de campos distintos para seus poemas (literários) e para o cinema.⁴⁵

Pode-se afirmar que seus poemas expõem dramaticamente uma experiência existencial concreta, corpórea. A hediondez do subúrbio, que é o seu lugar de origem e gênese de suas reflexões revela um mundo vital e carregado de significado – uma vida que Pasolini ama “ferozmente”, “desesperadamente”. Em relação à parte formal das composições poéticas, Pasolini referencia uma liberdade na acentuação e pontuação dos versos. Esta contradição da forma evidencia-se também no conteúdo. A poesia de Pasolini põe em crise a idéia de ascensão, de esperança, de futuro. A tensão de seu pensamento move-se em torno deste passado em ruínas, incompleto e este presente claramente pulsional, intuitivo, que busca na materialidade empírica da ação uma força reveladora – as *imagens signo* – que se baseiam em processos psíquicos irracionais, como a memória, o sonho, “a comunicação consigo mesmo” (AUMONT, 2004:94).

⁴⁵ No texto *Por um cinema impuro – Defesa da adaptação* (1991), o crítico André Bazin adianta-se nesta reflexão e aponta a inevitável transformação das obras de arte, partir da contaminação recíproca entre os diferentes suportes artísticos ao destacar que “a polivalência original desenvolveu as suas virtualidades e, desde então, elas estão ligadas a formas por demais sutis e complexas para que possamos lesá-las sem comprometer a própria obra” In: BAZIN, André. *O Cinema – Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

O aspecto poético do texto pasoliniano reflete uma indiscutível aproximação dos domínios de uma cultura humanista, mas por outro lado não deixa de contemplar um campo reflexivo, do intelectual antiburguês, que assume uma posição radical e polémica em face da sociedade e de seus valores. Assume posturas contundentes, especialmente na sua “fase corsária”⁴⁶, quando acirra suas opiniões contra o Estado, a Igreja e o novo proletariado, afeito à sociedade de consumo. Questões lingüísticas e estéticas (a repressão sexual e a erotomania da sociedade industrial) também foram temas de sua verve crítica. No parágrafo final do ensaio *O cinema de poesia*, ele deixa claro quem pode se contrapor à formação de uma língua de poesia no cinema:

Tudo isso faz parte do movimento geral de recuperação, pela cultura burguesa, do terreno perdido na batalha contra o marxismo e sua revolução potencial. E inscreve-se no movimento, de alguma maneira grandioso, da evolução, a que podemos chamar antropológica, da burguesia, de acordo com as linhas de uma “revolução interna” do capitalismo: o neocapitalismo que põe em questão e modifica as suas próprias estruturas, e que, no caso presente, reatribui aos poetas uma função humanística tardia: a do mito e da consciência técnica da forma.⁴⁷

É possível também situar a leitura de Pasolini por um prisma poético, ressonante de uma concepção estilística barroca, que mediante a distensão das formas, incita o movimento e desvela o drama humano. Neste processo insurge um paradoxo fundante, que a partir de uma unidade de efeito de composição em um todo polifônico, representa artificialmente a si mesmo para compor o sentido. Esta contradição é inerente e não implica em um modelo antitético. A noção barroca de descentralização, o devir da imagem figurativa, a construção artificiosa gera uma veracidade aristotélica da palavra e da poesia e ao mesmo tempo implica na desconstrução destas palavras, no ludismo e no

⁴⁶ Peter Sloterdijk se refere à figura do *intelectual corsário* suscitada por Pasolini como aquele que gera imagens mobilizadoras e que, como um pirata, contém, no elemento ofensivo, a estratégia para o pensamento e a vida: “O que merece ser ressaltado no mito do corsário é o seu elemento ofensivo”. In: SLOTERDIJK, Peter. *Critique de la raison cynique*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1987, p.29.

⁴⁷ In: PASOLINI. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 152.

autofagismo da obra. Esta fragmentação que marca o discurso barroco perpassa o texto pasoliniano, ao sugerir questões poéticas, religiosas e metalinguísticas. O ideal cognitivo do barroco, da escrita enquanto *imagem* implica em alegorias poéticas e não se desvincula do seu aspecto histórico e sim o desvenda, o que situa simbolicamente sua discussão na tensão entre as dicotomias paixão/mito e razão/ história.

A concepção de poesia para Pasolini situa-se sob determinadas condições. Para ele a poesia deveria ser concreta, irracional e a expressão de um ponto de vista individual. Mais uma vez, é no exemplo do conceito de discurso indireto livre que culmina com representação distorcida, específica, humanizada do objeto na dita “realidade objetiva”.

O cinema de poesia diz respeito ao momento da estilização:

A formação de uma “língua de poesia cinematográfica” implica, por conseguinte, a possibilidade de criar, pelo contrário, pseudo-narrativas escritas na língua de poesia: a possibilidade, em suma, de uma prosa de arte, de uma série de páginas líricas, cuja subjetividade será garantida pelo uso do pretexto da “Subjetiva Indireta Livre”: onde o verdadeiro protagonista é o estilo.⁴⁸

No âmbito literário, os textos são caracterizados pelo estilo, que em contraste com a língua cotidiana, tem por característica a marca da superação desta linguagem por procedimentos expressivos estéticos que impulsionam a escrita para além das fronteiras da linguagem comum. O estilo adapta a expressão, fornece um campo seguro para que o criador sinta a liberdade necessária para proceder à criação individual. A responsabilidade da criação individual só é possível no estilo, e, simultaneamente, é fundamentada e sustentada pela tradição (BAKHTIN, 1979:219). Posição também explicitada por Barthes (1953:15) que defende a contaminação da tradição no novo, quando afirma que não é dado ao escritor escolher a sua escrita aleatoriamente no

⁴⁸ In: PASOLINI. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 151.

espectro das formas literárias dadas; é sob a pressão da História e da Tradição que se estabelecem as escritas (poéticas) possíveis de dado escritor.

Não há univocidade na definição do termo *poética* e ela recusa se definir por um método único, apesar de ser uma crítica imanente, em contraste com as críticas externas. Sua maior coerência funda-se em aproximar o discurso de uma obra de arte, na flexão do ser e do tempo. As aproximações/derivações teóricas e críticas devem ter o respaldo ético da integridade da obra. Ainda no tocante à questão do discurso indireto livre, ou seja, um tipo de diegese auto-expressiva, Pasolini acreditava na imagem dotada de uma dupla natureza, algo entre o concreto e o onírico, como duas faces indissociáveis. Só que para Pasolini a estilística cinematográfica ainda se ressentiria de uma “prosa” narrativa:

A realidade é que o cinema, no próprio momento em que se afirmou como ‘técnica’ ou ‘gênero’ novo de expressão, afirmou-se também como nova técnica ou novo gênero de espetáculo de evasão: com uma quantidade de consumidores inimaginável para quaisquer formas expressivas. (...) Ou seja, todos os seus elementos irracionais, oníricos elementares e bárbaros foram contidos abaixo do nível de consciência: foram explorados como elemento inconsciente de choque e persuasão: e por cima desse monstro hipnótico que um filme é sempre, foi rapidamente construída a convenção narrativa que forneceu a matéria de tantas inúteis e pseudo-críticas comparativas relativas ao teatro e ao romance. Trata-se de uma convenção narrativa que pertence indubitavelmente, por analogia, à língua da comunicação da prosa: mas com esta última, tem apenas em comum o aspecto exterior – os processos lógicos e ilustrativos – enquanto lhe falta um elemento essencial da linguagem da prosa: a racionalidade.⁴⁹

Diferentemente da palavra, que possui o poder de generalização impossível à imagem cinematográfica devido a sua natureza concreta e particularizante, Pasolini dá grande importância à série metonímica, onde os fragmentos, objetos e coisas carregados com múltiplos significados “falariam” brutalmente com sua presença. Referenciando conceito de Barthes sobre o cerne da imagem fotográfica, a imagem fílmica certamente

⁴⁹ *Ibid.*, p. 141.

não é a realidade, mas constitui-se no seu mais perfeito *analogon*, que a define. Este estatuto da imagem vem desmistificar uma tendência antropomórfica da linguagem cinematográfica, já que uma parte tensiona e reverbera no todo. Além disso, a paisagem, a vista privilegiada do enquadramento se prestaria a um olhar dinâmico, capaz de intervir no tecido social. Esta realidade imagética transfigura-se em um ídolo vivo, já que está a serviço de uma experiência. Esta visada do estilema, ou seja, do modo singular de representar a realidade, referente ao conceito de *parole*, também subverte a rigidez do sintagma, que não se vincula estritamente a uma visada normatizadora da narrativa. Utilizando uma terminologia saussuriana, Pasolini afirma que o cinema corresponderia à *langue* e os filmes à *parole* e, como tal, o cinema não existiria concretamente (isto é, identificável na realidade vivida), apenas os filmes.

A linguagem poética é tanto criação como aceitação, ou, por outras palavras, reelaboração formal de uma matéria linguística, que se manifesta através de um *desvio* entre a língua poética e língua cotidiana. A função narrativa clássica confronta-se com este conjunto de desvios que modificam o nível de redundância da língua, perceptível ao leitor/espectador através de uma *marca*: “estuda, portanto, os fatos de expressão da linguagem organizada sob o ponto de vista do seu conteúdo afetivo, isto é, a expressão dos fatos de sensibilidade pela linguagem e a ação dos fatos de linguagem sobre a sensibilidade”⁵⁰. É interessante notar que o cinema surge como um elemento instigante na reformulação do próprio conceito de arte no século XX. A imagem filmica torna-se um axioma no procedimento artístico. Esta forma de tratamento imagético vem modificar profundamente nossos métodos de representação, libertando o olhar do sentido restrito e singular, ampliando a possibilidade de representação. Neste sentido, o texto literário busca exceder os limites do uso da linguagem além de comunicar sentidos

⁵⁰ In: YLLERA, Alicia. *Estilística, Poética e Semiótica Literária*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 19.

novos; sua forma busca inovar métodos tradicionais de representação. Segundo Merleau-Ponty (2002:36), a linguagem nos conduz às coisas mesmas na exata medida que, antes de *ter* uma significação, ela *é* significação. Se só lhe concedemos sua função segunda, é que supomos dada a primeira, é que a elevamos a uma consciência de verdade da qual ela é em realidade a portadora, enfim, colocamos a linguagem antes da linguagem. A partir destas considerações, entende-se que o estilo opera uma ênfase no código lingüístico, elevando a expectativa dos limites expressivos do discurso.

No livro *O Grau Zero da Escrita*, Roland Barthes (1953:11) apresenta algumas ponderações ao afirmar que o estilo é a equação entre a intenção literária e a estrutura carnal do autor (duração); um segredo encerrado no corpo autor, um fenômeno de densidade. E aproxima-se de argumentos propostos por Pasolini, ao articular considerações pré-gramaticais da língua e o estilo:

Língua e estilo são dados antecedentes a toda a problemática da linguagem, língua e estilo são o produto natural do Tempo da pessoa biológica; mas a identidade formal do escritor só se estabelece verdadeiramente fora da instalação das normas da gramática e das constantes de estilo, no lugar onde o contínuo escrito, reunido, e fechado inicialmente numa natureza lingüística perfeitamente inocente, vai tornar-se finalmente um signo total, a escolha de um comportamento humano, a afirmação de um certo Bem, empenhando assim o escritor na evidência e na comunicação de uma felicidade ou de um mal-estar, e ligando a forma ao mesmo tempo singular de sua palavra à vasta História do outro. Língua e estilo são forças cegas; a escrita é um ato de solidariedade histórica.⁵¹

Este rompimento estrutural proposto por Barthes do estilo e sua variação formal permite uma marca de reconhecimento única do autor, a partir de uma análise menos prescritiva ou lingüística do que intuitiva. O olhar subjetivo do autor (literário) não se posiciona em favor de nenhum grupo social específico, sua escolha é uma

⁵¹ In: BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 13.

escolha de consciência, não de eficiência (BARTHES, 1953:15). Para Didi-Huberman (1998:31), o ato de *ver* abre um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui, o que gera a possibilidade da experiência. Pode-se depreender que a dimensão estética do projeto pasoliniano também se posiciona em uma direção favorável à reunificação, restituição e redenção do olhar tornado massificado pela civilização repressiva.

Pasolini também estava constantemente atento a questões relativas à linguagem, sua compreensão e definição. Em particular a relação entre linguagem, pensamento, o mundo externo e o mundo pré-histórico do subproletariado, onde se vive outro tempo e outros valores. Como perspectivar a língua situada no tempo, bem como suas condições de recepção? Em um primeiro instante, Pasolini estabelece uma dependência entre ideologia e a linguagem como meio de expressão. Esta ligação compreende o aspecto instrumental entre a realidade expressa e a linguagem. A linguagem ainda não é para Pasolini a mediação ativa entre a realidade e os meios de expressão; ela neste caso surge como um instrumento que a ideologia se utiliza para formatar nossa visada da realidade. A *excitação psíquica* do autor corresponde *na linguagem* um desvio de seu uso normal. Na análise do *corpus* de trabalho do autor é possível captar estas peculiaridades lingüísticas que, posteriormente, se reduzem a um denominador comum e se relacionam com elementos psíquicos subjacentes, com a arquitetura da obra, com o seu processo de elaboração e inclusive com visões de mundo próprias do autor.

A análise filmica, que será apresentada posteriormente, ilustra e elucida estas considerações aqui mencionadas, uma vez que evidenciam traços estilísticos marcantes, como a subjetiva indireta livre ou temas imperativos em determinadas obras como o poético, o sagrado e o mítico, que participam e permeiam o seu trajeto teórico.

CAPÍTULO IV

PASOLINI E A CRÍTICA RADICAL

No quarto capítulo, será privilegiada uma abordagem da forma pela qual a *práxis* artística pasoliniana impõe um desdobramento da reflexão estética na nossa contemporaneidade, passados mais de trinta anos após sua morte. No texto *Novas Questões Lingüísticas* (1972), Pasolini busca uma reflexão sobre a crise de representação da língua italiana e dos movimentos de vanguarda da década de 60 que implica em desdobramentos éticos e estéticos. Pasolini irá questionar as formas discursivas até hoje consolidadas e, como consequência, podemos nos deter a um exame cuidadoso ao tecido social dos últimos anos, que é paradigmático para dimensionar reflexivamente a sociedade no qual estamos inseridos. Uma abordagem fulcral de seu projeto consiste no seu profundo conhecimento acerca de diferentes realidades lingüísticas e sociais da Itália, no contato com a população da periferia, que parece viver em outro tempo, diferente do tempo da cidade, constituindo uma poética própria. A abjuração de valores ancestrais por parte da nova Itália do pós-guerra coincide com a adesão unilateral à nova ordem do neocapitalismo, especialmente devido ao modelo único de sociedade de consumo e bem estar.

Da obra literária de Pasolini, será escolhido para análise trechos de seu romance, *Teorema* (1968), cuja leitura será analisada a partir da perspectiva teórica do filme homônimo do autor. Este romance discute a presença dos pólos de tensão sociais ao qual Pasolini encaminha seu olhar crítico: a burguesia e o (sub) proletariado. Também dentro do escopo de análise, as relações de Pasolini com o marxismo e a ideologia serão abordadas no poema *O PCI para os jovens! - Notas em verso para um poema em prosa* (1968).

A fim de suplantar este projeto crítico, Pasolini vai se mover em torno da reflexão fenomenológica a partir da imagem, que aqui retoma a relação do real percebido como esta própria imagem, mas especificamente interagindo com o cinema e a literatura. É necessário decifrar, interpretar e examinar as possibilidades narrativas e discursivas destas linguagens particulares. Adentrar a uma relação crítica com a tessitura da palavra escrita e a densidade da imagem cinematográfica.

No caso de *Teorema* (1968), tanto o romance quanto o filme foram feitos quase que ao mesmo tempo. Neste projeto, Pasolini expõe a queda de uma família burguesa, simbolizando a queda dos valores da sociedade capitalista e industrial, tão aferrada a sua ideologia materialista.



Figura 1

A narrativa do filme e do romance se estabelece a partir da chegada de um visitante (figura 1) na casa de um rico industrial milanês. De início Pasolini afirma que estamos na primavera ou no outono, aqui não importa a sucessão cronológica dos fatos. Este visitante, personagem que não se identifica, passa a exercer uma forte atração em todos os membros da família. Ele representa a visita de um deus, uma espécie de

messias envolto em uma dimensão mística (na época, Pasolini disse ao ator Terence Stamp que o visitante não era Cristo, nem pertencia ao Novo Testamento e sim ao Velho Testamento)⁵², que subverte e dissolve a ordem burguesa estabelecida naquela família. Sua natureza irá afetar cada membro desta família através da sexualidade, e, por conseguinte, irá irromper em uma reflexão e transformação dramática definitiva de cada pessoa da família.

É interessante notar que Pasolini afirma no livro que seu relato não é uma descrição afeita à narrativa tradicional; e sim uma alegoria, já seus personagens necessitam de “concretude” e não de substância. Ainda afirma que seu texto procura ser menos uma “mensagem” do que um código. Cabe ressaltar que o universo alegórico não precisa estabelecer imagens unívocas e correspondentes; o universo diegético da narrativa depende de interpretar, eleger (etimologicamente *ex-legere*: escolher), ir além de uma apreensão simples e literal do texto em questão.

Estas colocações no início do romance integram, ou até mesmo amplificam seus posicionamentos teóricos em relação ao que ele denomina como *semiologia da ação*. Entende-se que Pasolini “escreveu” um aparato teórico com imagens e palavras. O teorema em questão busca problematizar a sociedade burguesa, a partir da hipótese de um estranho personagem com dotes messiânicos. A idéia de rigor geométrico associada ao título em questão se dá em função da forma econômica, da simbologia dos personagens e do encadeamento da ação narrativa, que evita excessos e redundâncias. No quinto capítulo do romance, Pasolini afirma:

Esta cena e a que segue na narrativa, o leitor deve considerá-las apenas como indicativas. A descrição, não é, pois, minuciosa e encadeada nos detalhes, como em qualquer narrativa tradicional ou simplesmente normal. Repetimos, esta não é uma história realista, é uma parábola; e,

⁵² In: NAZÁRIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.63.

de resto, não penetramos ainda no coração dos acontecimentos: estamos na mera enunciação.⁵³

Seu teorema é uma alegoria, uma enunciação para uma audiência que defronta um mundo novo. A própria palavra *teorema* define etimologicamente uma proposição que necessita de demonstração para se tornar evidente. É um postulado que irá atingir cada personagem individualmente. Ainda vale ressaltar uma distinção a respeito desta passagem do romance, onde Pasolini faz questão de esclarecer que não se trata de história realista. No conceito de realismo empreendido por Pasolini, o referente não possui “realidade”, já que as narrações se prestam a uma narratividade que privilegia o código de representação. Octavio Paz afirma que “a essência da linguagem é a representação, *Darstellung*, de um elemento de experiência por meio de outro, a relação bipolar entre o signo ou o símbolo e a coisa significada ou simbolizada, e a consciência dessa relação”⁵⁴. Não está implícita a naturalização do signo, mas de fato irá se estabelecer uma relação entre os signos e os textos, a partir de uma convenção da realidade.

No início do filme, uma equipe de TV entrevista um grupo de trabalhadores na porta de uma fábrica. Ficamos sabendo que o dono desta fábrica entregou-a aos seus funcionários. No romance esta passagem vem no último capítulo e demonstra uma preocupação de Pasolini em deslocar este acontecimento para momentos opostos da narrativa em ambos os suportes (fílmico e literário), para enfatizar a necessidade de se pensar questões que, segundo ele, a burguesia e ninguém não conseguem responder. Está perfeitamente descrita toda crise dos valores desta classe social. Até mesmo os termos tradicionais da luta de classe são deslocados quando o jornalista pergunta ao operário se o ato do patrão é um ato isolado ou representa uma tendência geral de todos

⁵³ In: PASOLINI, P.P. *Teorema*. Tradução de Fernando Travassos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1968, p.23.

⁵⁴ In: PAZ, Octavio. *O Arco e Lira*. Rio de Janeiro: 2ª ed., Nova Fronteira, 1982, p. 39.

os padrões do mundo moderno. O fato da doação da fábrica aos seus empregados implica que em uma ilusória e vã percepção de que o proletariado poderia vir a absorver e vivenciar os valores e modos burgueses. Esta era a posição do Partido Comunista Italiano. Pasolini sabia que o pacto não seria rompido e promoveu uma severa oposição, sendo por isso expulso do Partido. Para ele, a antiga e consolidada visão marxista da luta de classes, bem dicotomizadas, já não era mais suficiente para despertar uma nova consciência. Aqui ele vislumbrava uma crise dos significantes fundamentais, não há mais espaço para um olhar simplista. No trajeto do romance e do filme, este dilema encontra-se presente na estrutura narrativa, que nos deixa com uma indagação ao final do romance “a estas perguntas ela (a burguesia) não pode responder”⁵⁵ e no filme com a cena de Paulo, despido, caminhando pelo deserto.

Em vários momentos do filme há o encadeamento dos planos na montagem com a imagem do deserto. A paisagem do deserto, com sua monumentalidade geológica e metafísica, apresenta-se de forma singular na composição do filme. Nesta representação o homem tem quase uma significância menor. O próprio deserto mental dos personagens é expandido, o que resulta numa forma contemplativa de desertificação social. Aqui a mediação social é extremamente rarefeita, o que também favorece o silêncio, que também se dá no espaço, um produto do olhar que procura se reconhecer em algum ponto de referência e não encontra nada que o reflita. Pasolini joga com esta metáfora para efetivamente dimensionar a radical indiferença; seja ela do deserto, onde a metafísica de espaço e tempo parece se cristalizar, dimensionando um tempo enorme além dele mesmo.

Tanto que na última cena do filme, Paulo irrompe e termina o filme com um grito primal, revelando uma morte simbólica dos signos e da linguagem (figura 2). A

⁵⁵ In: PASOLINI, P.P. *Teorema*. Tradução de Fernando Travassos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1968, p.218.

metáfora do deserto se locupleta com a imagem do visitante, que provoca a realidade do fragmento ao instaurar um estado de graça naquela família, a revolução, o aflorar do sexo e conseqüentemente a fundação do existencialismo. No capítulo vinte e sete Pasolini ilustra a peregrinação do apóstolo Paulo no deserto:

Não podia enlouquecer porque, no fundo, o deserto, enquanto forma única, enquanto somente ele mesmo, lhe dava uma profunda sensação de paz; como se tivesse voltado, não, não ao seio da mãe, mas ao seio do pai.

De fato, como um pai, o deserto o contemplava de todos os pontos do seu horizonte ilimitadamente aberto. Não havia nada que protegesse Paulo daquele olhar: em qualquer ponto que ele se encontrasse – isto é, sempre no mesmo ponto – através das distâncias obscuras das areias e das pedras, aquele olhar o alcançava sem nenhuma dificuldade: com a mesma profunda paz, naturalidade e violência com que esplendia o sol, inalterável.⁵⁶



Figura 2

Apesar de Pasolini recorrer freqüentemente a referências bíblicas não é possível afirmar que a obra deva ser lida dentro de um contexto dogmático; de fato a essência do romance e do filme converge para um processo de perda de identidade e desdobra-se em

⁵⁶ *Ibid.*, p. 102

uma reação individual, simbolizando um olhar decisivo sobre a sociedade italiana naquela época.

Assim, o aflorar sexual é o elemento que simbolicamente irradia e restaura a verdade, enfatizando a importância do desejo em detrimento da razão e repressão civilizatória. Para Hebert Marcuse (1966:142), na civilização madura, a riqueza material e intelectual seria tal que permitiria a gratificação indolor de necessidades, enquanto a dominação deixaria de obstruir sistematicamente tal gratificação. Neste contexto, o sexo representa a possibilidade de transgressão contra as normas que regulam os processos físicos, bem como abala a moral burguesa, sendo o agente de uma violação metafórica de seus códigos e práticas. Em outro trecho do romance, Pasolini referenda este pensamento no capítulo oito:

Os dois rapazes, o jovem e o mais moço, vão juntos para o quarto, taciturnos e talvez um pouco cansados. Os dois entram no quarto. Talvez seja tarde, talvez estejam com sono, ou talvez o silêncio seja motivado - e esta hipótese é a mais provável - pelo pudor que, não sem um sentimento estranho e desagradável da parte de Pedro, ambos experimentam, ao entrarem juntos no quarto e ao se despirem para deitar.

De fato, enquanto o hóspede - talvez mais experiente e, certamente, mais adulto - se movimenta com alguma desenvoltura, o outro, ao contrário, parece embaraçado e tolhido nos movimentos por alguma coisa que o torna excessivamente concentrado, enfadado, tenso. O jovem hóspede despe-se, como é natural, diante do rapaz, até ficar completamente nu sem nenhum temor, sem nenhum sentimento de vergonha, como acontece, ou deveria acontecer, na maioria parte das vezes entre dois jovens do mesmo sexo e mais ou menos da mesma idade.

Pedro sente visivelmente um pudor profundo e antinatural, que poderia até ser explicável (sendo ele menor) e ser mesmo uma fonte de interesse na sua pessoa, se vivido com um pouco de humor e um pouco de raiva. Pedro, ao contrário, está de cara amarrada. Sua palidez torna-se mais esquelética, a seriedade dos seus olhos escuros torna-se mesquinha e ligeiramente miserável.

Para despir-se e vestir o pijama, estende-se sob os lençóis, realizando com muita dificuldade aquela tarefa tão simples.⁵⁷

⁵⁷ *Ibid.* p. 37e 38



Figura 3

Neste trecho do livro, o personagem Pedro, jovem primogênito da família, é descrito em uma cena no qual fica nítida a repressão do corpo e de sua sexualidade (figura 3). No filme, esta mesma cena é filmada com planos curtos e pouquíssimas variações de enquadramentos. Neste caso, a aparente rigidez narrativa revela um distanciamento tácito em relação ao personagem; o possível ato sexual (não fica explícito na cena) concerne à necessidade da *linguagem da ação*, que Pasolini irá mencionar em outro capítulo do romance, ainda sobre Pedro:

Por isso, há um obstáculo que o impede fatalmente de compreender e sobretudo de admitir o que lhe está acontecendo. Para poder exercitar, realmente ou realisticamente, a inteligência, ele deveria ser inteiramente recriado. Sua classe social vive nele a sua verdadeira vida. Não será, pois, compreendendo ou aceitando, e sim agindo, que ele poderá apoderar-se da realidade que lhe é sonhada por sua razão burguesa; só agindo, como num sonho; ou melhor, agindo antes de decidir.⁵⁸

A crise destes signos aqui colocados enuncia o teorema em si, ou seja, exige do espectador um engajamento no sentido de se posicionar em relação a esta aporia. O que

⁵⁸ *Ibid.* p. 43

em Pedro poderia representar uma mera descrição de narração psicológica pode ser apreendido como uma alegoria, que Pasolini cita no prólogo do romance:

Como o leitor já terá notado a nossa história mais do que uma simples história, é aquilo que nas ciências se chama de *relatório*: é, pois, muito informativa; por isso, tecnicamente, aparenta ser menos uma *mensagem* do que um *código*. Além disso, não é realista, mas ao contrário, alegórico... enigmático... de tal modo que qualquer informação preliminar sobre a identidade dos personagens tem um valor puramente indicativo: serve para dar concretude, não substância, às coisas.⁵⁹

Nesta passagem fica claro como Pasolini destaca a força poética das imagens, afeitas a uma tradução da subjetividade dos personagens que se desvia dos procedimentos narrativos clássicos, progressivamente reduzindo o interesse nesta maneira de expressar-se; vai à busca do essencial, pela via alegórica, subjetiva, enigmática, e porque não lírica da banal concretude destes fatos. Esta distinção de poesia se reflete na elaboração do projeto deste filme-romance. Dentro da distinção dos limites entre o filmico e o literário de Pasolini, Adalberto Müller acrescenta que:

Quando Pasolini fala em *cinema de poesia*, ele de maneira nenhuma quer dizer que se trata de um cinema *inspirado* na poesia, mas de um cinema que tome da poesia a sua característica mais íntima e essencial: o autoquestionamento, ou aquela *consciência lírica* que a poesia desenvolve, e a aproxima mais do pensamento conceitual do que das formas narrativas. Por isso, o cinema de poesia não é apenas um cinema de belas imagens (muito pelo contrário, Pasolini cultuava o feio e o pobre), mas um cinema em que as imagens *se pensam*. Para ele, o cinema de poesia era apenas uma etapa para a poetização da própria indústria (e não apenas a indústria cinematográfica), que se daria *pari passu* com a poetização da vida e das relações sociais.⁶⁰

Partindo desta concepção de leitura não linear, poética, é que se deve orientar o processo interpretativo de *Teorema*. Pasolini não oferece nenhum tipo de psicologia narrativa; seu olhar particular sobre estes personagens reverbera uma paródia cruel da

⁵⁹ *Ibid.* p. 20

⁶⁰ MÜLLER, Adalberto. *Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade*. In: Machado Jr, Rubens, Soares, Rosana de Lima, Corrêa de Araújo, Luciana (orgs.). *Estudos de Cinema, Socine*. São Paulo: Annablume, Socine, 2007, p.81.

classe burguesa. A densidade dos personagens vai em direção à indiferença e nulidade da textura social, restando apenas o desejo enquanto impulso negativo. Após a partida do visitante, e a conseqüente remoção das leis repressivas, todos os membros da família caem em um processo anti-sublimatório: “o hóspede não só parece ter as vidas dos que habitam a casa, como parece tê-los divididos entre si, deixando cada um sozinho com a dor da perda, e com um menos doloroso sentimento de espera.”⁶¹.

Ao término da primeira parte do romance, Pasolini escreve um apêndice, onde, na forma de versos, comenta o sentido do destino trágico de cada personagem. Esta maneira de estruturar o romance, ao fazer uma leitura distinta de cada personagem na primeira parte e posteriormente (no apêndice) dar voz em verso para a dor de cada um isoladamente, é sintomática de uma redução descritiva. Existe aqui uma operação no sentido de valorizar a representação autônoma e concreta de cada pessoa da casa, de forma que a influência realizadora (no caso, o próprio Pasolini) não esteja em primazia em relação ao texto do filme e do livro. É como se cada personagem fosse reduzido a um “caso”, onde se preserva a distância analítica do realizador. Assim, *Teorema* vai rigidamente buscar comprovar nesta estruturação narrativa os efeitos do cinema de poesia, apoiado em técnicas de discurso indireto livre.

A autonomia destas imagens, sua afirmação no sentido de “se pensar” converge no que aponta Michel Foucault (1966:59), ou seja, no desaparecimento da camada uniforme onde se entrecruzam o visto e lido, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O fenômeno (a imagem concreta, ótica e acústica) é indissociável da linguagem – só é traduzível através dela - e a linguagem ativamente implica que ele se faça ver por si próprio. Assim, o discurso irá afirmar o que é, mas não será efetivamente o que diz.

⁶¹ In: PASOLINI, P.P. *Teorema*. Tradução de Fernando Travassos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1968, p.129.

A ambivalência sígnica e discursiva   marca definitiva do discurso moderno. O excesso de signos, bem como sua pluralidade e multiplicidade constituem uma necessidade de investigar e refletir acerca das estruturas discursivas vigentes, já que o discurso cada vez mais se afasta da sua fun o primordial que   comunicar. A linguagem deveria ser o ponto de partida de um funcionalismo que permite qualquer fenômeno “ser reconhecido” no mundo. Ao refletir sobre a palavra escrita Foucault ainda afirma que nos séculos XVII e XVIII a solidez da coisa inscrita no mundo foi progressivamente sendo dissolvida no funcionamento da representa o e apenas hoje retoma sua fun o original:

Ao longo do século XIX e até nossos dias ainda – de H lderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud – a literatura s  existiu em sua autonomia, só se desprende de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que se constituiu em uma espécie de “contradiscurso” e remontou assim da fun o representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI.⁶²

Esta dimensão da linguagem se testifica no corpo crítico pasoliniano, já que para ele a linguagem, por estar em crise, cria um hiato entre os valores emblemáticos e os simbólicos. Sua visão neste sentido   muito particular, já que vislumbra a crença não racional e idealiza o de uma temporalidade oposta ao da acelerada civiliza o. A moral implícita desta postura assumida por ele   a de acusa o de uma crise social, onde a homogeneidade da linguagem na verdade prega uma falsa tolerância, que enaltece o modo de vida burguês e a redu o trágica do homem a um segmento de consumo estritamente mercadológico. Para ele, só as realidades periféricas, não ainda submetidas a esta lógica poderiam viabilizar um discurso singular.

Um exemplo disto encontra-se em Emília (figura 4), a empregada que simboliza o proletariado, por isso cumpre um papel chave na condu o da narrativa. Essa

⁶² In: FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 2002, p.60.

personagem mostra a atitude reverencial de Pasolini em relação às pessoas que vivem à margem, nos subúrbios e periferias e por isso ainda trazem consigo esta dimensão mística, sagrada e ainda não plenamente codificada. No poema escrito no apêndice à primeira parte de *Teorema*, intitulado “Cumplicidade entre o sub-proletariado e Deus”, Pasolini escreve:

Entretanto, é claro, tu também,
ó pobre Emília, moça de baixo preço,
excluída, deserdada do mundo,
tu também tens uma consciência.
Uma consciência sem palavras.
E, por isso, sem palavras vãs.
Não tens uma alma bela. Por tudo isso
a rapidez e a falta de solenidade
desta nossa despedida são apenas o índice
de uma misteriosa cumplicidade entre nós dois.⁶³



Figura 4

O emblemático título do poema posiciona o autor na busca de uma redenção, ao retratar Emília como uma “consciência sem palavras”, que irradia um sentido novo, fundado na urgência do tempo presente e ao mesmo tempo ancestral. Esta forma de

⁶³ In: PASOLINI, P.P. *Teorema*. Tradução de Fernando Travassos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1968, p.129.

discurso indireto livre na percepção de cinema de poesia engendrada por Pasolini não é isento da contaminação estilística, que inexoravelmente perpassa o olhar do diretor/escritor. No prólogo do romance, ele afirma que;

O “livre discurso indireto burguês”, que, querendo ou não, tive que tecer sob a urdidura da prosa poetizante, acabou contaminando a mim mesmo, até me dotar de um leve senso de humor, da distância, da medida (e tornando-me talvez, para minha grande raiva, menos escandaloso do que o tema teria exigido): tudo, entretanto, creio, fica substancialmente observado e descrito de um ângulo visual extremista, talvez um pouco doce (eu o percebo), mas, em compensação, sem alternativas.⁶⁴

A técnica de subjetivação indireta livre no filme/livro não se dissocia plenamente da questão da autoria. Esta relação dialética sempre será tensionada em qualquer forma textual e narrativa. Nesta citação ele menciona, ironicamente, sua dificuldade em lidar com a “prosa poetizante”, como se ainda não tivesse encontrado sua forma ideal de expressão. Já o que Pasolini situa enquanto uma necessidade de descrição a partir de “ângulo visual extremista” ele realiza alegoricamente na personagem de Emília. Emília representa o que para Pasolini seria a única força social capaz de intervir no *establishment*. Não através da luta de classe (já que a fábrica está sendo transferida aos operários), mas pela resistência poética, proposta imagetivamente como uma forma de embate que se realiza cosmogonicamente pela instauração de um ato existencial. Sua força reside no significado de sua construção teórica, e como a vida do Cristo, na ascensão (santificação) e no tombamento de Emília. No início do filme, ela é a primeira personagem a manter contato com o visitante e nunca fala diretamente com ele. Na cena que retrata a tentativa de suicídio de Emília é também a mesma que mostra seu encontro sexual. O seu silêncio demonstra o que as palavras não atingem: a dimensão sagrada de deus, que se manifesta pelo sexo, sendo por isso um deus herético.

⁶⁴ *Ibid.* p. 01.

Emília será representada por uma atitude reverencial de Pasolini ao universo camponês, periférico, à parte da civilização industrial. Ela é a personagem mais complexa por ser iluminada, como o Cristo, dotada de poderes de cura e de levitação (figura 5). Esta dramatização de Emília reafirma um olhar distanciado, que alegoricamente simboliza a possibilidade de uma alteridade, redescobrir antigos valores renegados e recusados; mas que, no entanto sobrevivem. Pasolini acredita que seria um erro ignorar a existência destes valores ao afirmar que:

Eu, pessoalmente, sou anticlerical (não tenho medo de afirmá-lo), mas sei que sobre mim pesam 2 mil anos de cristianismo: eu construí com meus antepassados as igrejas românicas, e depois as góticas e as barrocas; elas são meu patrimônio, no conteúdo e no estilo ... Seria um louco se negasse essa força poderosa que existe em mim; se deixasse para os padres o monopólio do Bem.⁶⁵

A santificação de Emília implica que Pasolini deixa um enigma em aberto, já que para os outros o teorema se verifica, sua significação é precisa. No filme, os planos são compostos com rigor, sem grandes variações de enquadramento, buscando na estilização dos personagens e na montagem sua maior força expressiva.



Figura 5

⁶⁵ In: LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*, p.81-82.

É válido notar que esta operação entre o texto literário e o regime das imagens projeta uma atualização da função poética, exigindo uma participação mais problemática do espectador (CAÑIZAL, 2007:189). No caso do personagem do visitante, é indicativo que ele acarreta em si mesmo a marca da ambigüidade. Cada leitura ou tentativa de desvendar este personagem revela menos sobre ele do que à percepção do espectador. Não sabemos nada sobre este visitante, na verdade o que interessa são os efeitos de sua presença. Ele serve como um “agente” que irá causar perturbações de ordem diversa nos outros personagens da narrativa, ao desvelar o drama de cada um. Está evidente que neste caso, a intenção do autor é deslocar o foco do visitante, apesar dele atuar como protagonista clássico. Estas sucessivas auto-revelações vão exigir processos de significação mais densos e poéticos e aumentam seu potencial semântico quando se juntam com significados que têm origem na narrativa literária (CAÑIZAL, 2007:191). Dentro desta perspectiva, é válido acrescentar que estes personagens, enquanto entificações que viabilizam as imagens hermenêuticas dos textos em questão (literário e fílmico) são muitas vezes submetidas às leituras que não contemplam todo seu potencial significativo. Cada leitura do personagem resiste à unificação interpretativa, já que o trânsito entre os diferentes meios expressivos estende e amplia as variantes interpretativas. É usual nas transposições a exaltação de recursos típicos de cada tipo de suporte, já que algumas enfatizam a visualidade, enquanto outras tendem ao registro verbal. Robert Stam (2005:05) defende uma “função unificada” da imagem que trabalharia em prol de uma unificação simultânea entre o romance e o filme. Apesar de direcionar sua reflexão teórica em torno do cinema, Pasolini se utiliza simultaneamente de ambos os suportes, não estabelecendo uma hierarquização entre o livro e o filme. No prólogo de seu romance, ele afirma que escreveu e filmou simultaneamente e não sabe qual suporte prevalece: o literário ou o fílmico. Vale

ressaltar que neste sentido, o termo “adaptação”, cede espaço para “tradução” do filme, ou da linguagem cinematográfica para o livro e vice-versa. Neste sentido, é importante pensar a tradução entre os diferentes suportes como crítica, evitando assim a mero reducionismo valorativo entre um suporte e outro. Esta forma de pensar se integra ao comentário de Robert Stam:

As noções de dialogismo e intertextualidade nos ajudam a transcender as aporias da “fidelidade” e a dicotomia sistemática do modelo fonte/adaptação, que exclui não apenas todos os textos suplementares, mas também a consciência dialógica entre leitor/espectador. Todo o texto, toda a adaptação, “aponta” para várias leituras, em vários sentidos distintos. (trad. minha)⁶⁶

A tradução dentro de um processo de derivação é entendida aqui como a recriação de um texto, especialmente no caso de Pasolini, onde ao tentar traduzir “o estilo”, avança-se além da mera fixação de uma imagem correspondente. Esta proposição também aponta para a questão da integridade da obra, exigindo um posicionamento ético na questão da tradução/adaptação para que este gesto crítico não seja deletério em relação à essência do texto de origem. Este trânsito exegético e hermenêutico não deve se dispersar dentro dos diferentes universos culturais que regulamentam a significação, mas deve manter a relação vital entre os textos, reverberando entre eles, de maneira não ancilar. As palavras de André Bazin são atentas à questão da importância dos textos colocados em jogo pela tradução:

Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo. Considerar a adaptação de romances como um exercício preguiçoso no qual o verdadeiro

⁶⁶ “Notions of dialogism and intertextuality, then, help us transcend the aporias of *fidelity* and of a dyadic source/adaption model which excludes not only all sorts of supplementary texts but also the dialogical response of the reader/spectator. Every text, and every adaption, *points* in many directions, back, forward, and sideways.” In: STAM, Robert. “Introduction: the theory and practice of Adaptation”. In: Stam, Robert. *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing Ltd, 2005, p. 27.

cinema, o “cinema puro”, não teria nada a ganhar, é, portanto, um contra-senso crítico desmentido por todas as adaptações de valor. São aqueles que menos se preocupam com a fidelidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema.⁶⁷

Em *Teorema*, Pasolini dialoga entre a arte cinematográfica e a expressão literária de forma relevante e substancial, preservando a força poética nestes textos, o que significa não ceder em relação à crítica radical do seu tempo contida nos seus ensaios e reflexões. Interessa observar este movimento crítico de perto e perceber que Pasolini não buscava estabelecer um juízo de valor axiomático nos seus escritos, sua crítica de fato se aproximava mais da idéia de *descrição*. O próprio Pasolini interroga-se sobre o sentido da crítica e sua realização:

Fiz descrições. Isso é tudo que sei sobre a minha crítica enquanto crítica. Mas *descrições* do quê? De outras descrições, porque os livros não são nada além disso. A antropologia ensina: existe o *drómenon*, o fato, a coisa ocorrida, o mito e o *legómenon*, sua descrição falada. Na vida ocorrem fatos; os livros os descrevem, mas enquanto livros eles também são fatos e podem, portanto, ser também descritos: pela crítica. Que é *legómenon*, portanto, de segundo grau. Entende-se que quem descreve, descreve do seu ponto de vista. O que não quer dizer sempre rigidamente subjetivo: é o ponto de encontro de uma infinidade vertiginosa de elementos que, na realidade, pertencem a universos distintos (existência e cultura, pré-história e história, profissionalismo e diletantismo, fenomenologia e psicologia, e outras oposições semelhantes mais ou menos antitéticas ao infinito) é por isso que a crítica não é definível, nem, quase, dizível (PASOLINI, 1959:457).⁶⁸

Neste trecho, Pasolini referencia os suportes conceituais abordados na análise deste capítulo, como a linguagem escrita da realidade, quando menciona *os fatos*, que podem ser descritos pela crítica. Além disso, ao afirmar que o ponto de vista nem sempre é rigidamente subjetivo, ele faz uma menção direta ao conceito de subjetiva indireta livre.

⁶³In: BAZIN, André. “Por um cinema impuro – defesa da adaptação” In: *O Cinema – Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.96

⁶⁸In: AMOROSO, Maria Betânia. *A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 39.

Ao perceber que a Itália estava em direção irrefreável a uma nova forma de capitalismo e por estar em contato com os movimentos de vanguarda nos anos 60, especialmente a geração de 68, Pasolini empenha-se em designar as contradições internas destes movimentos. A partir do polêmico poema *O PCI para os jovens! - Notas em verso para um poema em prosa* (1968)⁶⁹, é retratado o equívoco da revolução esboçada pelos jovens estudantes italianos contra o poder burguês vigente, o que define um acirramento das posições críticas de Pasolini. Questões como a mercantilização da arte, sexualidade e identidade também vão intensificar seu radicalismo crítico. O viés realista de Pasolini é transcendente, múltiplo, complexo e não se afasta de uma consciência histórica. Como em *Teorema*, ele busca a visão do poético que seja capaz de transcender a realidade, vislumbrando estratos ideológicos. O ficcional integra-se à realidade através da leitura crítica.

Pasolini critica a postura da geração do maio de 68 e, inicialmente, aponta seu desapontamento com juventude militante do Partido Comunista Italiano (PCI), que representavam a nova geração em ascensão. É interessante notar que suas convicções marxistas sempre tiveram um cunho intuitivo e ideológico, nunca sendo entendidas como uma postura conveniente de Pasolini, visto que ele sempre relutou em uma adesão unilateral e acrítica de qualquer tendência política. Em 1949 foi expulso dos quadros do Partido Comunista, por ser acusado de desvio ideológico, em virtude de ser homossexual. Só que este fato por si não conduz a plena compreensão deste poema. Para Pasolini, mais do que uma experiência pessoal negativa ou um tipo de antagonismo cultural, o marxismo representava a tradição. E uma tradição ideológica que lhe permitia um instrumental para refletir sobre a opressão. Talvez sonhasse com uma fusão entre os seus ideais humanistas e um socialismo atuante. Em uma viagem aos Estados

⁶⁹ Em anexo, vide o poema na íntegra.

Unidos, relata sua impressão e pessimismo em relação à Europa: “Nos Estados Unidos, por ocasião da minha estadia muito breve, vivi várias horas no clima clandestino, de luta, de urgência revolucionária, de esperança, que foi o da Europa de 1944-1945. Na Europa, tudo acabou. Nos Estados Unidos, tem-se a impressão de que tudo vai começar.”⁷⁰ Para ele, o partido continha um velho moralismo e provincianismo incompatíveis com as demandas sociais daquele momento. Apesar disso, não hesita em apontar as contradições internas do proletariado norte-americano, como a ausência de uma consciência de classe. Por ser um tema urgente nesta sociedade, Pasolini esboça uma indagação à permanente tensão racial na América ao comentar no texto *Guerra Civil* (1972), que:

O ódio racista é a face exterior de toda a conservação do fascismo... um ódio que não tem qualquer razão para existir, ou melhor: não existe. Como e por que um branco pobre poderia odiar um negro? São os brancos pobres do sul que vivem este ódio, que nasce de uma falsa idéia de si próprios e, portanto da *realidade*: realidade que, por isso, se torna falsa ela própria.⁷¹

Esta passagem é importante para compreender o poema *O PCI para os jovens!* - *Notas em verso para um poema em prosa* (1968), já que aponta mais uma vez para o desdobramento da abordagem crítica e teórica da realidade descrita por Pasolini. Existe aqui um posicionamento subjacente que dimensiona a tensão social nos Estados Unidos, por exemplo, para além das políticas de reparação, como as *ações afirmativas*.⁷² Ele afirma que “o problema dos negros, misturado de maneira tão tortuosa e inextricável ao dos “brancos pobres” (em número enorme, superior ao que parece possível acreditar), é um problema do Terceiro Mundo.”⁷³ O que se pode deduzir é que seu interesse na verdade não reside exclusivamente no segmento proletário esclarecido, consciente e

⁷⁰ In: PASOLINI. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 116

⁷¹ *Ibid.* p. 117

⁷² As ações afirmativas nasceram na década de 60, nos Estados Unidos, com o presidente Kennedy, como forma de promover a igualdade entre negros e brancos norte americanos.

⁷³ In: PASOLINI. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p.118.

reivindicante de seus direitos. Sua posição está à esquerda da Esquerda: a grande massa social, o subproletariado, o terceiro mundo são de fato o grande escândalo por vir nas consciências dos dirigentes partidários. As populações do Terceiro Mundo (subproletários, ex-escravos, agrícolas) iriam se direcionar a uma *síntese* originada da relação dialética entre a racionalidade dos países industrializados e o marxismo, ou seja, entre o irracionalismo camponês pequeno-burguês do Terceiro Mundo (aí incluído o Sul italiano), e o racionalismo capitalista liberal (PASOLINI, 1982:90). Para ele, a contradição fundamental expressa no poema funda-se na não percepção deste momento particular do mundo, de transição, resultando na eliminação do *classicismo agrário*, por um *classicismo fascista pequeno-burguês* (PASOLINI, 1982:87). Do ponto de vista literário, Pasolini argumenta como compreendia esta transição:

A interpretação literária consistiu em uma descoberta da Itália real e periférica, popular e dialetal. Sobre isso se realizou concretamente o esforço de pós-guerra – como já repeti outras vezes: isso, do ponto de vista lingüístico praticamente consistiu em uma série de inserções, nas obras literárias, de discursos diretos (todo o neo-realismo, com os seus registros) e em uma série de discursos livres indiretos (todo o naturalismo expressionista), com o que o autor acabava sempre falando, completamente ou em parte, através da língua do seu personagem popular e dialetal. Era o único caminho concreto e possível – sob um certo clima épico, que a objetividade implícita na ideologia marxista garantia – de aplicar à literatura a noção de Gramsci do nacional-popular: a concomitância de dois pontos de vista no olhar o mundo, o do intelectual marxista e do homem simples, unidos numa *contaminatio de estilo sublime e humilde*.⁷⁴

O que move sua consciência está inexoravelmente relacionado com uma perspectiva múltipla, que concilia categorias lingüísticas, estéticas, políticas e religiosas. Sua atitude marxista, por exemplo, possui pontos de intersecção com as questões da língua. Roland Barthes comenta sobre a influência do marxismo no seu estilo de escrever: “A escrita marxista é outra. Nesta, o fechamento da forma não provém de uma

⁷⁴ In: PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogo com Pasolini: Escritos (1957 – 1984)*. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986, p. 87e 88.

amplificação retórica nem de uma ênfase do fluxo, mas de um léxico tão particular, tão funcional quanto um vocabulário técnico; as próprias metáforas são severamente codificadas.”⁷⁵ Além disso, seu discurso está sempre evidenciando o progressivo desconhecimento da história, do mítico e do sagrado pelas novas gerações. No estrutura do poema, ele particulariza algumas destas posições, em imagens claras e diretas, mas resguardado por uma suave ironia, especialmente nos versos finais.

No início do poema, Pasolini além da descrição dos jovens estudantes que estão nas ruas, afirma sua simpatia não pela instituição da polícia, mas aos jovens pobres que se submetem aos baixos salários para defender os mesmos que o oprimem. Em seguida observa que a nova burguesia representada pelo movimento estudantil é estéril em seus propósitos revolucionários, apenas aguarda o momento de ascender ao poder. Até mesmo sua linguagem coincide com os ideais burgueses e a inevitável adesão ao neocapitalismo. A ele interessava esta realidade no plano lingüístico, já que a adesão ao neocapitalismo unificador implica na criação de uma *língua da industrialização total* (PASOLINI, 1965:81). Para Pasolini, estes jovens estudantes estavam do lado da nova burguesia inimiga da memória, do passado, das contradições – tanto na cultura como na vida – e defensora do pragmatismo a qualquer custo. A consequência direta desta conjuntura seria o aniquilamento de toda lembrança e de todos os mitos que atrapalham o projeto neocapitalista (NAZÁRIO, 2007:68). Isto indica o caráter intrinsecamente burguês da própria intenção cuja forma é revolucionária.

Nos versos “você / portam-se como mulheres que sem estarem apaixonadas / ignoram e maltratam / um pretendente rico” fica claro que seus ideais são prostituídos e levianos, bem a como “as gírias mais baixas / dos sociólogos sem ideologia”, espelha sua autocrítica, a partir do meio intelectual no qual o próprio Pasolini se insere. O teor

⁷⁵ In: BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 21.

provocativo e por vezes irônico de seu poema de certa maneira prevê a desilusão com a suposta emancipação social e intelectual promovida pelo movimento estudantil. Tanto que no texto *Apologia* (1972), ao comentar sobre este poema, ele afirma que o escreveu em “maus versos” já que eles não conseguiriam a expressão desejada pelo autor. Ainda sobre a poesia ele diz que:

Apesar dos “maus versos” por mim empreendidos, sabe-se, por outro lado, que a poesia colhe signos de campos semânticos diferentes, combinando-os em seguida, muitas vezes arbitrariamente; faz assim de cada signo uma espécie de estratificação, a cada estrato a qual corresponde uma acepção do signo resultante, de um campo semântico diferente, mas provisoriamente (graças a um demônio) de acordo com os outros.⁷⁶

Em seguida relata sua experiência na antiga Resistência, onde era possível ser anti-burguês de um ponto de vista exterior da própria burguesia, através de uma ótica proporcionada pelas outras classes sociais (revolucionárias ou em revolta) (PASOLINI, 1982:127). De acordo com ele, a falha primordial do movimento estudantil de 68 era que estes jovens refletiam em si a ausência dos campos semânticos que não pertencem à comunicação não-lingüística: presença física e ação. Assim continua seu pensamento:

Portanto, os jovens estudantes de hoje pertencem a uma “totalidade” (os “campos semânticos” a partir dos quais, tanto através da comunicação lingüística como da não lingüística, se expressam), acham-se estreitamente unidos e definidos: não estão em condições, segundo julgo, de compreender que, quando se definem como “pequeno-burgueses” nas suas autocríticas, cometem um erro tão elementar quanto inconsciente: o “pequeno burguês” não viveu uma experiência antiburguesa revolucionária (operária) pragmaticamente; pelo contrário, fez a experiência do primeiro tipo de uma qualidade de vida globalmente neocapitalista, com problemas ligados à industrialização total.⁷⁷

Este discurso de Pasolini encontra os versos finais do poema, onde Pasolini em tom panfletário proclama uma redenção paradoxal: “PCI aos jovens!” Este ato indica

⁷⁶ In: PASOLINI. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p.126.

⁷⁷ *Ibid.* p. 128.

que não há retorno, talvez uma subjacente crença no fim da utopia ancorada nas antigas retóricas de revolução e a perspectiva de mudança em aberto frente a um novo mundo. Pasolini entendia que estas potências inovadoras só poderiam incorporar uma real mudança de paradigma da crítica radical à sociedade, a partir de uma poética que se ligasse à ideologia que a implica. O que Pasolini propõe é uma poética que almeje a superação de uma sintagmática reducionista, buscando na ação artística uma melhor compreensão dos planos do conteúdo e da expressão.

CAPÍTULO V

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste percurso é importante recuperar a questão fundamental da obra legada por Pasolini que é a busca do dimensionamento de uma possível poética do real. A formação desta poética implica em um debate sobre questões de linguagem e a realidade. Sua preocupação era compreender como a linguagem se manifesta na realidade. Essencialmente, Pasolini afirma que a realidade é a linguagem e esta instância de percepção semiótica do mundo deveria intervir no tecido crítico social.

Nos seus ensaios teóricos Pasolini sustenta que a linguagem é o sistema estruturante do real. A influência estruturalista é marcante na sua escrita, mas não deve ser tomada como uma atribuição reducionista de seu pensamento, já que Pasolini investe sua argumentação em favor da imagem como componente de uma intervenção social. O conjunto de sua obra, suas opiniões e pensamentos radicais, controversos e extremistas, que refletem inclusive na dimensão do corpo (vivência corporeamente as etapas de suas reflexões) podem ser entendidos como uma peça de resistência à barbárie cultural e ideológica de seu tempo. Para isso, ele vislumbra no cerne do que é a poesia e no aparato cinematográfico uma forma de síntese prática de suas inquietações estéticas e lingüísticas. Como conjugar a poesia, uma categoria estética antiga, usualmente restrita ao meio literário, e, por isso mesmo considerada o alicerce de várias formas de arte, com uma jovem forma de expressão? O que se percebe é que para Pasolini, ambas as formas de expressão encontravam-se anacrônicas naquele momento específico da história social e cultural italiana e necessitavam ser repensadas.

Na elaboração do seu pensamento teórico, ele entendia que a relação entre realidade e cinema é muito mais complexa do que uma aproximação aparente. A noção

de realidade não pode ser compreendida por um prisma unitário e redutor, nem como uma ontologia circunscrita. É importante detectar que o termo real ou realidade, por vezes resulta em uma aporia. O real sempre está a serviço de uma representação, que pode ser significativa ou não. Para Pasolini, a realidade da maneira que se apresenta ao olho humano era um modo de comunicação, da mesma forma que o cinema. No decorrer de sua investigação intelectual ele propôs como estas duas instâncias poderiam interagir, resultando em uma forma inédita de olhar e perceber a realidade. Sua contribuição decisiva seria orientar este discurso no sentido de originar uma práxis cultural. Seu conceito distinto de realidade se configura na prática social, especialmente no que se refere às realidades que não estão ajustadas aos padrões de consumo emergentes daquela da época.

Pasolini não se interessou em mapear ou tentar conceituar o cinema realista enquanto gênero ou como reprodução direta da realidade. Sua discussão não busca questionar as noções canônicas do realismo clássico. Ele concebe a realidade como um discurso das coisas em si, onde o cinema poderia representar este discurso, desde que o trabalho de elaboração do seu registro e sua forma de organização narrativa não seguisse o relato linear dos acontecimentos. Esta forma de entender a montagem das imagens captadas⁷⁸ vai contra a idéia de convenção narrativa que o cinema foi adquirindo lentamente desde a sua invenção.

A idéia que Pasolini guarda sobre o cinema deve ser diferenciada de vertentes do cinema experimental, como por exemplo, a vanguarda francesa da década de 30 ou o “cine-olho” de Vertov. Neste sentido nota-se a originalidade de Pasolini ao tentar conceber uma semiótica do cinema sob o signo da poesia. Ao mesmo tempo, se verifica uma lacuna de ordem teórica desta sistematização semiológica da realidade, já que ele

⁷⁸ “O plano e a montagem interagem segundo processos de diferenciação (imagem privilegiada) e de integração (síntese ou todo).” In: PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: Os cinemas não narrativos do pós-guerra*. (Coleção Campo Imagético). São Paulo: Papyrus, 2000, p.46.

defende o uso do *estilema*, ou seja, o estilo como forma de apreensão e marca inexorável da criação. Roland Barthes (2000:12) considera que as figuras de estilo são os fragmentos de uma realidade absolutamente estranha à linguagem, fazendo do estilo uma espécie de operação supra literária, que carrega o homem ao limiar do poder e da magia. A partir desta possibilidade também é importante apontar para o recurso da sinonímia, que não necessariamente interfere no conteúdo da obra, mas vai atingir diretamente a sua forma, na originalidade de descrever um evento *real*, postado a partir da realidade descrita. Em suma, não é possível, a partir da apreensão estilística desenvolver um método criativo, em moldes normativos e estruturais, dada a singularidade das obras artísticas.

Vale lembrar a distinção de Christian Metz (1972:26) a respeito da questão dos índices de materialidade que distingue a *impressão* da realidade da *percepção* da realidade. A impressão de realidade é provocada pela diegese, enquanto de outro lado temos a realidade dos materiais usados para a representação. A posição de Pasolini é clara quando ele afirma que: “O que faz o *signo* com o *significado*: *Significa-o?* É uma tautologia. Na realidade, não há *significado*: porque o significado ainda é um signo.”⁷⁹ Desta maneira, temos que a realidade para Pasolini está intrinsecamente associada ao processo de formação e compreensão da imagem. O real pasoliniano é o seu signo. O cinema do autor-cineasta escreve a realidade, é escritura (MÜLLER, 2006:103).

Considerando esta distinção privilegiada dos signos, Pasolini centra sua argumentação menos na construção de códigos e categorias de linguagem e se interessa pela maneira de pensar a imagem como escritura. Jacques Aumont argumenta que cinema vai operar em uma camada intertextual entre o icônico e a metáfora neste contexto. E como a poesia também é essencial na busca da realização da escritura:

⁷⁹ In: PASOLINI. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 218.

Escrever em imagens, o velho sonho recorrente de todo o século XX, começando pelas suas “vanguardas históricas”, deve adquirir, assim, sempre, formas complexas, a partir do momento em que se pretende igualar e até imitar a escrita em suas possibilidades de linguagem – racionais, lógicas, conceituais -, mas a equivalência jamais é realizada até o fim: na “cine-escrita”, sempre entra uma grande parcela de metáfora. Por isso, a relação entre linguagem e imagem que se mexe pareceu mais imediata – e talvez tenha sido buscada mais imediatamente e mais cedo – no campo não lógico, mas poético. Ali onde a própria linguagem se faz imagem, a imagem deveria ter mais possibilidades de tornar-se o equivalente da linguagem – imitando-a ou não.⁸⁰

A *imagem-signo* de Pasolini de certa forma é emblemática para a compreensão do cinema de poesia, já que ajuda a fixar a inscrição desta escrita no plano cinemático. A imagem decorrente desta escrita será vista como uma possibilidade dupla: como uma categoria interpretativa da história e da tradição, inserindo-a na modernidade e como uma imagem crítica, e a imagem dialética, formada pela reverberação e tensão destas imagens (DIDI-HUBERMAN, 1998:169). Este estatuto imagético será respaldado na retórica benjaminiana que confere autenticidade para uma imagem que se encontra permanentemente em crise, já que olha para si e critica sua própria maneira de vê-la. Este fluxo e contra fluxo incessante de imagens que *se pensam*, irá desembocar na escrita deste olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para constituí-lo (DIDI-HUBERMAN, 1998:172). Esta constituição da imagem, entendida como escrita irá convergir para a formação de uma imagem crítica, que abrange uma leitura do seu próprio presente e gera (como postulava Benjamin), um “efeito de choque”, indo além de sua fonte temporal ou esfera de influência histórica.

O tempo histórico no qual Pasolini viveu e atingiu sua maturidade teórica passava por transformações rápidas e decisivas, exigindo um novo modo de perceber as realidades sócio-culturais. Pasolini enxergava uma real ameaça na unificação da língua,

⁸⁰ In: AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004, p.90.

por exemplo, o que iria formar uma sociedade com alto índice de aculturação e desinteresse na tradição. Em relação aos processos pedagógicos, George Steiner (1988:152) afirma que a educação de massa e o dogma liberal de acesso à cultura solaparam amplamente o consenso estabelecido pela instrução tradicional. Ao perceber a configuração do mundo, mais de 30 anos após sua morte, vemos que muito do que Pasolini previa, se concretizou de forma irrevogável em todos os campos (social, econômico, lingüístico e cultural). Os efeitos globais da presença massiva do capital e a acentuação das diferenças econômicas entre as classes sociais, o fortalecimento das elites, enfim, a unificação ideológica através da cultura do consumo, que Pasolini tanto temia, se faz presente de maneira definitiva na vida social.

Neste sentido, as imagens também estariam perdendo sua essência de representação e significação. A força do percurso imagético pasoliniano, ou seja, o legado dos seus filmes sempre encontrou, por exemplo, referências na tradição literária clássica de Chaucer e Boccaccio (sua conhecida *Trilogia da Vida*), mas nunca apenas vista como ilustração documental de época ou mera transposição do texto para o filme. Nestes filmes há uma crítica sub-reptícia aos estatutos sociais hoje vigentes, que de fato não se modificaram ao longo da história, como a repressão sexual, tema recorrente da *Trilogia da Vida*. Para isso, ele se valia de uma polifonia enunciativa implicada na composição do filme para questionar estatutos de conceitos e nominalismos. Seu olhar poético e fatalista, sua radicalização crítica quase sempre gerou muitas incompreensões e acusações, e conseqüentemente seu defenestramento cultural. Ao atacar o homem no que é mais humano – isto é, o dom da linguagem - a barbárie com freqüência buscou o poeta (STEINER, 1988:147).

A violência da sua morte expõe sua *hamartia*, a historização da condição de um sujeito submetido à temporalidade, que legitima uma visão de realidade pelo viés

poético, anunciando uma angústia existencial em relação à imagem significativa (*imagem-signo*): trata-se do mundo da memória e dos sonhos (PASOLINI, 1982:138). Nos versos finais do romance *Teorema*, Pasolini reafirma seu modo singular de notação do real:

É verdade: o símbolo da realidade
possui alguma coisa que a realidade não possui:
ele não representa todo o significado,
entretanto lhe acrescenta – por sua própria
natureza representativa – um significado novo.⁸¹

Neste trecho do poema, a estatura do real é colocada como uma experiência aberta, em formação, o “símbolo da realidade” no poema é o agente de novos significados. A lírica vai em direção a uma mensagem não linear e recorre a um adensamento rítmico e associativo da mensagem. É argumento e forma. Por outro lado, o cinema quando em contato com o discurso poético também tende a romper com a linearidade, buscando novos significados em imagens formadas fora do quadro. Esta intenção nem sempre é realizada de maneira plena nas possibilidades lexicais e nas instrumentalidades da língua. Pasolini ao reverberar ambas as possibilidades (o quadro análogo da realidade e o texto poético, alegórico), concebe uma reflexão acerca da estrutura poética na construção de sentido dos filmes. Bem como promove o desenvolvimento de uma sensibilidade à tessitura e às nuances do texto poético literário. Só que esta sensibilidade nem sempre certifica um princípio sintagmático pleno que opera de maneira unívoca com a dicção e o ritmo da mensagem poética.

O cineasta Robert Bresson ao comentar sobre a musicalidade do silêncio, afirma aforisticamente: “Silêncio musical, por um efeito de ressonância. A última sílaba, da

⁸¹ In: PASOLINI, P.P. *Teorema*. Tradução de Fernando Travassos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1968, p.220.

última palavra, ou o último ruído, como uma nota sustentada.”⁸² Estas palavras nos revelam que qualquer obra de arte verdadeiramente criadora sugere o distanciamento para perfazer um sentido. Esta retórica do silêncio, como uma *decisão*, também é uma forma de recusa ao excesso, repetição e saturação imperativa a todas as formas de linguagem (SONTAG, 1967:23).

Em uma seqüência de seu filme, *Decameron (Il Decamerone, 1971)*, o próprio Pasolini representa o personagem do pintor pré-renascentista Giotto, que deve finalizar a pintura de um afresco. Um sonho revela ao pintor a necessidade de concluir o seu trabalho. No último plano do filme, Giotto (Pasolini) indaga-se após concluir seu afresco: “Por que realizar uma obra se posso apenas sonhá-la?” Esta dúvida insere Pasolini em um ato de iniciação ao Sagrado, ao mítico irracional que tanto o fascinava. Sonha com a ascese para uma imagem pura, mas é consciente do seu drama de concretizar o poema não-escrito.

⁸² In: BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. Tradução Evaldo Mocarzel. São Paulo: Iluminuras, 2005, p.78.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____. *Textos Escolhidos (Coleção Pensadores)*. São Paulo: Editora Nova cultural, 1999.
- AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- _____. *A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária*. São Paulo: Edusp, 1997.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais Teorias do Cinema – uma introdução*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1975.
- ARISTARCO, Guido. *Pasolini: Lê cinema comme “Langue”*. In: *Études Cinématographiques*. Paris: Lettres Modernes, números 112-114, jan/jun 1977.
- _____. *História das Teorias do Cinema*. Lisboa: Editora Arcádia, 1963.
- AUGUSTO, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo: Annablume, 2004.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. *As Teorias dos Cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.
- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- BAZIN, André. “Por um cinema impuro – defesa da adaptação” In: *O Cinema – Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIM, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRESSANE, Júlio. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. Tradução Evaldo Mocarzel. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BUSCOMBE, Edward. “*Idéias de autoria*.” Tradução de Tomás Rosa Bueno. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema, volume I*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 281-294.

CASSETTI, Francesco. *Teorías del Cine (1945-1990)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

COELHO, Teixeira. *Moderno Pós-Moderno*. S. Paulo: Iluminuras, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CROCE, Benedetto. *Aesthetic*. New York: The Noonday Press, 06. ed., 1960.

_____. *Breviário de Estética – Aesthetica in nuce*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

DE MAN, Paul. *Blindness and Insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

DIDI- HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

FOCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

GARCIA, Wilton. “*A Abjuração de Pier Paolo Pasolini*”. In: Socine. Encontro Anual (2. 1998). Texto das Comunicações apresentadas no II Encontro Anual, realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1998. São Paulo: Annablume, 2000.

- GERBAUER, Gunter. *Mimesis*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- GOMES, J. Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória – entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.
- HALL, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: 4ª. ed., DP&A, 2000.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix: 2001.
- JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- JOHNSON, Randal. "Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*" In: Pellegrini, Tânia [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo, Editora Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003.
- KEARNEY, Richard. *The Wake of Imagination: Ideas of creativity in Western culture*. London: Century Hutchinson, 1988.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler – uma história psicológica do cinema alemão*. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LOPES, Anchyses Jobim. *Estética e poesia: imagem, metamorfose e tempo trágico*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- MAGALHÃES, Rui (org.). *Textos de Hermenêutica*. Porto: Rés-Editora, 1984.

MARCUSE, Hebert. *Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnicos e Científicos Editora, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

_____. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

MÜLLER, Adalberto. *A semiologia selvagem de Pasolini*. In: *Devires – Cinema e Humanidades, volume 3, nº 1, Janeiro/Dezembro 2006*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) – UFMG, 2006.

NAZÁRIO, Luiz. *Pasolini: Orfeu na Sociedade Industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *À Margem do Cinema*. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986.

_____. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: Os cinemas não narrativos do pós-guerra*. (Coleção Campo Imagético). São Paulo: Papyrus, 2000.

PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogo com Pasolini: Escritos (1957 – 1984)*. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986.

_____. *Empirismo Hereje*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, [1972] 1982.

_____. *Las Cenizas de Gramsci*. Traducción y prólogo de Antonio Colinas. Madrid: Visor Libros, 1985.

_____. *Roman Poems*. Translated by Lawrence Ferlinghetti & Francesca Valente. San Francisco: City Light Books, 1986.

PAZ, Octavio. *O Arco e Lira*. Rio de Janeiro: 2ª ed., Nova Fronteira, 1982.

PELLEGRINI, Tania. "*Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*". In: Pellegrini, Tânia [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo, Editora Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003.

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. "*As manifestações de recursos poéticos em dois filmes do Cinema Novo*". In: Machado Jr, Rubens, Soares, Rosana de Lima, Corrêa de Araújo, Luciana (orgs.). *Estudos de Cinema, Socine*. São Paulo: Annablume ; Socine, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema, volume I*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

RUMBLE, Patrick. *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*. Toronto: University of Toronto Press, 1994.

SAVERNINI, Erika. *Índices de um Cinema de Poesia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e Diferença – A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

SONTAG, Susan. *A vontade radical – estilos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STAM, Robert. "*Introduction: the theory and practice of Adaptation*". In: Stam, Robert. *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing Ltd, 2005.

STEINER, George. *Extraterritorial – A literatura e a revolução da linguagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Linguagem e Silêncio: Ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TUDOR, Andrew. *Teorias do Cinema*. São Paulo, Martins Fontes, 1970.

VIANO, Maurizio. *A Certain Realism: making use of Pasolini's film theory and practice*. Berkeley: University of California Press, 1993.

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

_____. "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema". In: Pellegrini, Tânia [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo, Editora Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003.

_____. *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

YLLERA, Alicia. *Estilística, Poética e Semiótica Literária*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker and Warburg, 1987.

FILMOGRAFIA

ACCATTONE: DESAJUSTE SOCIAL (1961). Direção de Pier Paolo Pasolini. DVD zona 0 em cópia remasterizada e restaurada. Extras: 1. *Trailer* original. 2. Galeria de fotos e pôsteres. 3. Vida e obra de Pasolini. 4. Biografia de Franco Citti. Idiomas: Italiano, com legendas em português. Formato: Fullscreen 1.33:1. Som: Dolby Digital 2.0. Fotografia: p&b. Duração: 120 minutos. Editora: Versátil Home Vídeo, 2004.

TEOREMA (1968). Direção de Pier Paolo Pasolini. DVD zona 0 em cópia restaurada. Extras: 1. Filmografia ilustrada. 2. Galeria de fotos e pôsteres de todos os filmes de Pasolini. 3. Apresentação do roteiro. 4. Biografias. 5. Prêmios de Pasolini. 6. Biografia e obra. Idiomas: Italiano, com legendas em português. Formato: Widescreen 1.66:1. Som: Dolby Digital 2.0. Fotografia: p&b e cor. Duração: 100 minutos. Editora: Versátil Home Vídeo, 2004.

ANEXO I

O PCI para os jovens! - Notas em verso para um poema em prosa (1968)

É uma pena. A polêmica contra
O PCI fazia falta na primeira metade
Da última década. Vocês, filhos, chegam tarde.
E não adianta nada que nessa altura vocês não tivessem ainda nascido...
Para mais os jornalistas de todo o mundo (incluídos
os da televisão)
andam a lamber-vos (penso que ainda se diz isto na linguagem da Universidade)
o cú. Eu não, amigos.
As vossas caras são de filhos do papá.
Quem sai aos seus não degenera.
Os vossos olhos são os mesmos olhos maus.
Vocês têm medo, incerteza, desespero
(e é excelente tudo isso) mas sabem ser já
Também prepotentes, regateadores e convencidos:
prerrogativas da pequena burguesia, meus amigos.
Quando ontem em Valle Giulia vocês se batiam
com os polícias,
eu simpatizava mais com os polícias!
Porque os polícias são filhos de pobres.
Vêm das periferias, do campo ou da cidade, tanto dá.
Quanto a mim, conheço muito bem
o seu modo de terem sido crianças e rapazes,
o tesouro de mil liras, o pai que ficou também rapaz até agora,
por causa da miséria, que não confere autoridade.
A mãe calejada como uma calejadora, ou frágil,
porque teve uma doença qualquer, como um parda;
os irmãos todos, e depois a barraca
no meio da horta com o vermelho da salva
(em terra de outros, arrendada); o piso térreo
Por cima dos esgotos descobertos, ou os andares
dos grandes prédios populares, etc., etc.
E depois, é ver como os vestem: de palhaços

com esse pano áspero que cheira a rancho
a caserna e povo. O pior é naturalmente
o estado psicológico a que se encontram reduzidos
(por quarenta mil liras ao mês):
sem um sorriso ao menos, sem a mais pequena amizade frente ao mundo,
separados,
excluídos (por uma exclusão como não há outra);
humilhados pela perda da qualidade humana
pela condição de chuis (ser odiado faz com que se odeie).
Tem vinte anos, a vossa idade, amigos e amigas.
Estamos certamente de acordo com a instituição da polícia.
Mas atirem-se antes à Magistratura, e logo vêem!
Os rapazes da polícia
Que vocês com a vossa turbulência (da mais pura tradição
herdada do *Risorgimento*)
de filhos do papá, atacaram ontem,
pertencem à outra classe social.
Em Valle Giulia, houve assim uma amostra
de luta de classes: e vocês, amigos (embora
do lado errado) eram os pobres. Linda vitória, essa,
a vossa! Nestes casos,
devem dar-se flores aos polícias, meus amigos.
O Popolo e o *Corriere della Sera*, a *Newsweek* e *Le Monde*
lambem-vos o cú. Vocês são os filhos deles,
a sua esperança, o seu futuro: quando vos censuram
não se preparam para uma luta de classe
contra vocês! Quando muito
trata-se da velha luta interna
Para quem, intelectual ou operário,
está fora da vossa luta, é divertidíssima a idéia
de um jovem burguês sovar um velho
burguês e de um velho burguês mandar para as galés
um burguês mais jovem. A pouco e pouco
regressam os tempos de Hitler: a burguesia
gosta de se punir pelas próprias mãos.
Peço desculpa aos mil ou dois mil jovens meus irmãos
que atuam em Trento e em Turim,

em Pavia ou em Pisa,
em Florença e também um pouco em Roma,
mas devo dizê-lo: o movimento estudantil
não freqüenta os evangelhos cuja leitura
lhe atribuem os seus adutores de meia-idade
a fim de se sentirem jovens e refazerem uma virgindade de chantagistas:
os estudantes realmente apenas conhecem uma coisa:
o moralismo do pai magistrado ou de profissão liberal,
a violência conformista do irmão mais velho
(naturalmente a seguir pelo mesmo caminho que o pai),
o ódio pela cultura própria da mãe, de origem
camponesa, em embora já longínqua.
Vocês sabem-no, meus filhos.
E aplicam-no através de duas convicções entranhadas:
a consciência dos vossos direitos (é bem sabido,
a democracia pertence-vos em exclusivo) e a aspiração
ao poder.
Sim, as vossas palavras de ordem
versam sempre a tomada do poder.
Eu leio nas vossas barbas ambições impotentes
na vossa palidez esnobismos sem esperança,
nos vossos olhos dissociações sexuais dissimuladas,
na prepotência demasiado saudável, no pouco saudável desprezo
(só para os poucos de entre vocês que vêm da burguesia
mais pobre ou de certas famílias operárias
estes defeitos podem ter alguma nobreza:
conhece-te a ti próprio e à escola de Barbiana!)
Vocês ocupam as universidades
mas imaginem que os jovens operários
tinham a mesma idéia.
E então
O Corriere della Sera e o *Popolo*, a *Newsweek* e *Le Monde*
teriam tanta solitudine
tentando compreender os seus problemas?
A polícia militar limitar-se-ia a encaixar algumas pancadas
no interior de uma fábrica ocupada?
Trata-se de uma observação banal;

e de chantagem. Mas principalmente inútil: porque vocês são burgueses e portanto anticomunistas. Os operários, esses, ficaram por 1950 e mesmo mais atrás. Uma idéia antiga de como a Resistência (que era de contestar há vinte anos, e pior para vocês que não tinham nascido ainda) floresce ainda no coração popular, nas periferias. Deve ser porque os operários não falam nem francês nem inglês, e só um ou outro, pobre dele, à noite, na sua célula, se esforçou por aprender um pouco de russo. Deixem de pensar nos vossos direitos, deixem de reclamar o poder. Um burguês que se redime tem que renunciar a todos os seus direitos, e banir da alma, de uma vez para sempre, a idéia do poder. Tudo isso é liberalismo: deixem-no para Bob Kennedy. Os Senhores fazem-se ocupando as fábricas e não as universidades: os vossos aduladores (mesmo comunistas) não vos dizem a verdade banal: que vocês são uma nova espécie idealista de pequeno-burgueses como os vossos pais, uma vez mais, meus filhos, como eles. Mas olhem, vejam os americanos, vossos contemporâneos adoráveis que com suas flores disparatas, eles sim estão a inventar uma linguagem revolucionária “nova!” Inventam-na dia a dia! Vocês não podem inventá-la porque já há uma na Europa: será possível que vocês a queiram ignorar? Sim, vocês querem ignorá-la (para gaúdio do *Times* e do *Tempo*). Vocês ignoram-na, com o moralismo provinciano mais espesso, “à esquerda.” É estranho, vocês abandonam a linguagem revolucionária do pobre, velho e toglattiano Partido Comunista oficial, mas Adotando uma variante herética na base da gíria mais baixa

dos sociólogos sem ideologias (ou dos papás burocratas)
E falando assim, vocês
exigem tudo em palavras,
enquanto em atos só exigem
os vossos direitos apenas (burgueses filhos como deve ser):
uma série de reformas inadiáveis,
a aplicação de novos métodos pedagógicos,
e a renovação de um organismo estatal.
Bravo! Belos ideais!
Que a boa estrela da burguesia vos proteja!
Embragados pela vitória sobre os rapazinhos
da polícia que a pobreza força à servidão
(e bêbados do interesse da opinião pública
burguesa a vosso respeito, vocês
portam-se como mulheres que sem estarem apaixonadas
ignoram e maltratam
um pretendente rico).
Vocês deixam de lado o único instrumento perigoso deveras
de combate contra os vossos pais
ou seja, o comunismo.
Espero que acabem por compreender
que o puritanismo
é uma maneira de impedir
uma verdadeira intervenção revolucionária.
Mas, meus filhos, assaltem antes as Federações!
Invadam as Células!
Ocupem as instalações
do Comité Central! Vamos, vamos
acampem na Via delle Botteghe Oscure!
Se querem o poder, tomem pelo menos o poder
no interior de um partido que ainda é oposição
(embora reduzido a um estado lamentável pela autoridade
de senhores de fato completo, vegetativos, amantes da litote,
burgueses da mesma idade que os vossos estúpidos pais)
e que tem como objetivo teórico a destruição do poder.
Que ele se decida, no entanto, a destruir
o que nele há de burguês,

tenho as maiores dúvidas, mesmo levando-os em conta,
porque, como disse há pouco, quem
sai aos seus não degenera...
De qualquer maneira: O PCI para os jovens!

Mas, ai, que estou a sugerir-vos agora? Que
estou a aconselhar-vos? A que
a estrada do mal menor, que Deus me castigue.
Não me escutem. Ai, ai,
ai, provocador provocado e vítima
da provocação.
Estava a soprar a trompa
do bom senso! E dei por isso mesmo a tempo,
salvando em simultâneo
mas por pouco
o dualismo fanático e a ambivalência...
Cá estou agora a um passo da vos incito?
Perdão, perdão! Escolhi
vergonha...
(Meu Deus! terei de considerar
a hipótese de fazer ao vosso lado a Guerra Civil
descartando a minha idéia de Revolução?)⁸³

⁸³ In: PASOLINI. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p.122-126.

ANEXO II

Filmografia

- 1975 - Salò o le 120 giornate di Sodoma
- 1974 - Il fiore delle mille e una notte
- 1974 - Pasolini e... la forma della città (curta-metragem)
- 1972 - I Racconti di Canterbury
- 1971 - Il Decameron
- 1970 - Appunti per un'Orestide africana
- 1970 - Appunti per un romanzo dell'immondezza
- 1969 - Medea (filme)
- 1969 - Porcile
- 1969 - Amore e rabbia
- 1968 - Teorema (filme)
- 1968 - Appunti per un film sull'India (curta-metragem)
- 1968 - Capriccio all'italiana
- 1967 - Edipo re
- 1967 - Le streghe
- 1966 - Uccellacci e uccellini
- 1965 - Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo
- 1965 - Comizi d'amore
- 1965 - Il padre selvaggio (curta-metragem)
- 1964 - Il vangelo secondo Matteo
- 1964 - Le mura di Sana (curta-metragem)
- 1963 - La rabbia
- 1963 - Ro.Go.Pa.G
- 1962 - Mamma Roma
- 1961 - Accattone
- 1958 - Giovani Mariti

Poesia

- Poesie a Casarsa*. Bologna: Libreria Antiquaria, 1942
- Poesie*. Primon: San Vito AL Tagilamento, 1945
- Diarii*. Casarsa: Academiuta de Lenga Furlana, 1945
- I pianti*. Casarsa: Academiuta de Lenga Furlana, 1946
- Dov è La mia patria*. Casarsa: Academiuta de Lenga Furlana, 1949
- Tal còur di um frut*. Tricesimo-Udine: Edizione di Lingua Friulana, 1953
- La meglio gioventù*. Florence: Sansoni, 1954
- Dal diario*. Caltanissetta: Sciasia, 1954
- Le ceneri di Gramsci*. Milan: Garzanti, 1957
- L'usignolo della Chiesa cattolica*. Milan: Longanesi, 1958
- Roma 1950. Diario*. Milan: Scheiwiller, 1960
- Sonetto primaverile*. Milan: Scheiwiller, 1960
- La religione del mio tempo*. Milan: Garzanti, 1961
- Poesia in forma di rosa*. Milan: Garzanti, 1964
- Poesie dimenticate*. Udine: Società Filológica Friulana, 1965
- Trasumanar e organizzar*. Milan: Garzanti, 1971
- La nuova gioventù*. Turin: Einaudi, 1975
- Poesie*. Milan: Garzanti, 1970
- Le poesie*. Milan: Garzanti, 1975

Romances, Contos e Correspondências

- Ragazzi di vita*. Milan: Garzanti, 1955
- Una vita violenta*. Milan: Garzanti, 1959
- Donna di Roma*. Sette storie. Milan: Il Saggiatore, 1960
- Il sogro di una cosa*. Milan: Garzanti, 1962
- L'odore de 'll India*. Milan: Longanesi, 1958
- Il vantone*. Milan: Garzanti, 1963
- Alì dagli occhi azzurri*. Milan: Garzanti, 1965
- Teorema*. Milan: Garzanti, 1968
- La Divina Mimesis*. Turin: Einaudi, 1975
- Lettere agli amici (1941-1945)*. Parma: Guanda, 1975
- Amado mio-Atti impuri*. Milan: Garzanti, 1982 [1943-1948]

Lettere 1940-1954. Ed. Nico Naldini. Turin: Einaudi, 1986

Lettere 1955-1975 Ed. Nico Naldini. Turin: Einaudi, 1988

Petrolio. Turin: Einaudi, 1992

Un paese di temporalis e di primule. Ed. Nico Naldini. Parma: Guanda, 1993

Teatro

Calderón. Milan: Garzanti, 1973

I Turcs tal Friúl. Udine: Rivista fórum Julii, 1976

Affabulazione, Pilade. Milan: Garzanti, 1977

Porcile, Orgia, Bestia da stile. Milan: Garzanti, 1979

Teatro. Milan: Garzanti, 1988

Ensaiois

Poesia dialettale del novecento. Parma: Guanda, 1952

Il canto popolare. Milan, Meridiana, 1954

Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare. Parma: Guanda, 1952

Passione e ideologia. Milan: Garzanti, 1979

La poesia popolare italiana. Milan: Garzanti, 1960

Scrittori della realtà dall'VIII al XIX secolo. Milan: Garzanti, 1961

Empirismo eretico. Milan: Garzanti, 1972

Scritti corsari. Milan: Garzanti, 1975

Lettere luterane. Turin: Einaudi, 1976

Le belle bandiere. Rome: Editori Riunit, 1977

Il portico della morte. Ed. Cesare Segre. Rome: Associazione 'Fondo Pier Paolo Pasolini', 1988

Roteiros

La notte brava. *Filmcritica* 10, nos. 91-92 (Novembro – Dezembro 1959)

Accattone. Rome: Fm, 1961

Mamma Roma. Milan: Rizzoli, 1962

La commare secca. Milan: Zibetti, 1962; reimpresso em *Filmcritica* 16, nº 161 (Outubro 1965)

La ricotta. In *Ali dagli occhi azzurri*. Milan: Garzanti, 1972

Il vangelo secondo Mateo. Milan: Garzanti, 1965

Uccellacci e uccellini. Milan: Garzanti, 1966

Edipo re. Milan: Garzanti, 1967

Che cosa sono le nuvole? Cinema e cinema 3, n° 7-8

Medea. Milan: Garzanti, 1970

Ostia (em parceria com Sergio Citti). Milan: Garzanti, 1970

Trilogia della vita. Bologna: Cappelli, 1975; reimpresso por Mondadori, 1987

Il padre selvaggio. Turin: Einaudi, 1975

Appunti per un'Orestiade africana. Turin: Einaudi, 1975

San Paolo. Turin: Einaudi, 1977

Sant'Infame (em parceria com Sergio Citti). *Cinecritica* 13 (Abril – Junho 1989)

Porno-Teo-Kolossal. *Cinecritica* 13 (Abril – Junho 1989)