

PIER PAOLO PASOLINI E O CINEMA COMO POESIA

Ana Paula Schlesener
Laureanda de Lingua e Letteratura Italiana
Università per Straneri di Siena, Italia

Resumo: O artigo visa a tecer algumas considerações acerca da noção de linguagem cinematográfica de Pasolini tomando como referência seu texto *Il cinema di poesia*. O objetivo é conhecer aspectos da percepção estética e política desse intelectual e refletir sobre o objetivo de Pasolini de mostrar que o cinema é a linguagem expressiva da realidade. A poesia está no modo de unificar as múltiplas formas de expressão humana.

Palavras-chave: linguagem; cinema; Pasolini

Abstract: This article aims at making some considerations about the notion of the cinematographic language of Pasolini, having as reference his text “Il cinema di poesia”. The objective is to be acquainted with aspects of his aesthetic and political perception and also to reflect upon Pasolini’s intention of showing that the cinema is the expressive language of reality. According to him, poetry is in the way of unifying multiple forms of human expression.

Key-words: language; cinema; Pasolini

Introdução

O cinema apresenta-se como a mais nova e cativante das artes modernas. Entre os temas que são tratados nos estudos sobre a história do cinema as questões da linguagem e do poder da imagem cinematográfica, da formação de uma nova percepção do mundo, da ilusão estética, do cinema como criador de novas significações culturais têm sido as mais constantes.

Pasolini faz parte de um grupo seletivo de pensadores que nos legou importantes reflexões sobre a nova experiência lingüística que proporciona o cinema enquanto expressão

da realidade que redimensiona a arte e cria novas significações de tempo e espaço. O interesse de Pasolini pela linguagem cinematográfica foi uma decorrência de seus estudos literários e do exercício da linguagem narrativa como tentativa de expressão de relações vitais ou seja, exprimir a realidade por meio da própria realidade, como se conclui no ensaio *La fine dell'avanguardia*, de 1966: “O cinema não evoca a realidade, como a língua literária; não copia a realidade, como a pintura; não mima a realidade, como o teatro. O cinema reproduz a realidade, imagem e som!” (PASOLINI, 1995, p. 135).

A sua atividade como diretor cinematográfico sempre esteve entrelaçada com a atividade poética e com a crítica, sendo que a decisão de dedicar-se ao cinema nasceu da necessidade de buscar novas formas expressivas e conhecer técnicas diferentes de criação artística.

Em sua ampla produção intelectual, que vai da poesia ao cinema, incluindo nesse percurso o teatro, a pintura, a reflexão lingüística e a narrativa, a crítica literária e política ocupa um lugar especial. O final da década de 60, marcado pelos eventos de 68, ressoou no trabalho de Pasolini como denúncia da inutilidade da crítica apenas teórica e como reflexão sobre novos caminhos possíveis ante o capitalismo mais agressivo e dominador cuja expansão produzia-se principalmente pela inserção de novas tecnologias. Sua crítica ao sistema capitalista demonstra também suas angústias pessoais na interrogação sobre o lugar do intelectual na sociedade (FERRETTI, 1979, p. 12). A atividade de diretor cinematográfico apresenta-se, no final da década de 60, como o caminho da ação política, tanto por ser o cinema um dos principais meios de comunicação de massa da modernidade, quanto por ser, na Itália, o instrumento de divulgação da cultura burguesa, cujos padrões éticos e políticos Pasolini se propôs questionar. Ao longo de seu trabalho, percebe-se, no rigor e na complexidade do discurso, o esforço de um intelectual que procura ser coerente e claro em suas posições teóricas e políticas que, por estarem permanentemente vinculadas à conjuntura, são geradoras de grandes polêmicas.

Os escritos, aqui selecionados, encontram-se publicados no livro *Empirismo Eretico*, que é uma coletânea de ensaios da década de 60 em torno de três temas fundamentais: a língua, a literatura e o cinema. A finalidade é tecer algumas considerações em torno do cinema como linguagem expressiva, tendo como base referencial o ensaio: *O cinema de poesia* (1965), relacionado com *La fine dell'avanguardia* (1966) e *Battute sul cinema* (1967) para, em seguida, buscar em alguns filmes de Pasolini criados na mesma época, a relação entre teoria e prática, ou seja, a tentativa de concretizar a linguagem expressiva do real. O objetivo que se pretende alcançar é conhecer aspectos da percepção estética e política desse intelectual que, ao refletir sobre as especificidades da linguagem do cinema, também contribuiu para a sua modificação.

O cinema como linguagem expressiva da realidade

A questão que Pasolini levanta em *O cinema de poesia* é: “como é teoricamente explicável e praticamente possível, no cinema, a ‘língua da poesia’?” e esta pergunta o

remete a uma reflexão sobre a relação entre cinema e literatura (PASOLINI, 1965, p.175). Parte-se, portanto, do seguinte problema: do ponto de vista da semiótica, enquanto as linguagens literárias fundam-se em um instrumental lingüístico institucionalizado, historicamente construído, codificado e de uso comum, a linguagem cinematográfica parece não ter fundamento, isto é, “não possui como base real nenhuma língua comunicativa”; “os homens comunicam-se com palavras e não com imagens”, de modo que “uma linguagem específica de imagens apresentar-se-ia como uma abstração pura e artificial”. Se esta compreensão do processo de comunicação fosse correta, o cinema não poderia existir e, se existisse, não teria significado. Porém, o cinema existe e comunica (PASOLINI, 1965, p. 167). O ensaio procura mostrar que a imagem ocupa um lugar importante na vida do homem moderno e que o cinema elabora sua linguagem a partir de um referencial próprio da comunicação oral, que é feita do entrelaçamento de signos lingüísticos com um sistema de signos mímicos, de racional e sensível, na criação de um novo universo de significações.

O ensaio *O cinema de poesia* insere-se no contexto mais amplo das reflexões de Pasolini sobre os usos da língua italiana e os limites criados pela sua aplicação literária, para mostrar que o cinema é a forma de expressão que preenche o espaço deixado vazio pela prática literária à medida que esta evoca e representa a realidade e afasta-se da expressão oral. É como se Pasolini, ante um conjunto de signos lingüísticos limitado, levantasse a pergunta sobre a possibilidade de narrar no contexto da sociedade capitalista e, dada essa possibilidade, se o cinema, como nova forma de expressão, poderia ocupar o lugar da narrativa literária. Narrar, como expressão da realidade em todas as suas dimensões significa, para Pasolini, aproximar-se das formas populares de expressão, no amor à vida implícito no dialeto friulano, na simplicidade e no mistério da vida camponesa que procurou mostrar em seus filmes.

Na tentativa de explicitar a língua de poesia, Pasolini mostra a riqueza e complexidade da percepção humana, capaz de expressar-se na linguagem mímica dos surdos-mudos, de ler a realidade circundante como imagem visual, de “manter um colóquio instrumental com a realidade enquanto ambiente de uma coletividade”, a qual se exprime em imagens, enfim, de trazer à tona o escondido na interioridade do sujeito, no recôndito inconsciente. “Há no homem um mundo que se exprime prevalentemente por meio de imagens significantes: trata-se do mundo da memória e dos sonhos”. Todo esse universo complexo de imagens, pré-gramatical e pré-morfológico, é o fundamento da comunicação cinematográfica, isto é, o cinema abarca uma realidade sensível e primordial que supera os limites do racional, o que “explica a sua profunda qualidade onírica e também a sua absoluta e imprescindível concretude objetual.” (PASOLINI, 1965, p. 168-9). Esta realidade faz com que, para tornar-se uma invenção estética, a produção cinematográfica tenha que ser, antes, uma invenção lingüística, isto é, ao contrário da narrativa, que se funda em um instrumental lingüístico cuja solidez é representada pela tradição estilística secular refletida nos dicionários, o cinema precisa consolidar seus signos expressivos que são, por sua vez, “objetos de um mundo cronologicamente a cada novo momento exaurido.” (PASOLINI, 1965, p. 170).

O cinema integra-se num processo vertiginoso de mudanças próprias da sociedade industrial e tecnológica e trabalha com um referencial onírico e imagético que não pode ser sistematizado, isto é, não possui uma gramática, um conjunto de signos historicamente consolidados, mas recorre a signos de domínio comum e passíveis de serem permanentemente re-significados. À multiplicidade e mobilidade das significações da linguagem visual, agrega-se outro elemento que se constitui como a diferença principal entre o cinema e a narrativa literária: no cinema não existem termos abstratos, “as imagens são sempre concretas”, ou seja, a “linguagem é artística e não filosófica. Pode ser parábola, jamais expressão conceitual direta.” (PASOLINI, 1965, p. 172).

Estas características geram possibilidades imensas de criação artística mas, ao mesmo tempo, podem funcionar como mecanismos de mistificação da realidade: o cinema, “no próprio momento em que é posto como ‘técnica’ ou ‘gênero’ novo de expressão, põe-se também como nova técnica ou gênero de espetáculo de evasão, com uma quantidade inimaginável de consumidores” que são hipnotizados por elementos irracionais e oníricos que possuem uma grande força persuasiva. Esse poder reforça-se à medida que a linguagem do cinema deixa aos poucos de ser uma língua de poesia para tornar-se uma língua de prosa narrativa (PASOLINI, 1965, p. 172). Esse processo identifica-se com o momento em que os filmes de arte dão lugar aos filmes comerciais. O que se quer mostrar é que, embora também alguns filmes de arte tenham adotado a “língua da prosa”, essa forma narrativa diminui as possibilidades de expressão dadas pela linguagem cinematográfica.

Esse assunto retorna no ensaio *La fine dell'avanguardia*, na crítica a Goldmann e suas opiniões sobre o interesse de um certo público em romances secundários (folhetins), Pasolini salienta outro aspecto próprio da linguagem cinematográfica: sua estrutura reproduz a realidade e, “pela sua própria natureza, é uma língua internacional e interclassista”, visto que a inserção da palavra (nacional) não limita a comunicabilidade da imagem visual e da composição sonora. Esse elemento, do ponto de vista político, pode ser entendido de modo positivo, prefigurando a possibilidade de uma unidade lingüística como tendência unitária a partir do processo de industrialização (e, pode-se dizer, de globalização) (PASOLINI, 1966, p. 125), sem relevar-se as possibilidades que o cinema apresenta, enquanto linguagem irracional e onírica, de persuasão e de nivelamento das massas, isto é, o cinema continuará a produzir “filmes de arte e filmes de evasão.” (PASOLINI, 1965, p. 175).

Mas como se produz, no cinema, uma língua de poesia? Esta, além de ser uma pergunta pelo sentido da arte cinematográfica e pelo ato criativo, que faz diferir uma obra de arte de um filme comercial, é também uma pergunta sobre as diferenças entre a linguagem do cinema e o discurso literário enquanto exercício narrativo.

A linguagem cinematográfica resulta de uma interação entre autor e personagem e de uma imersão na realidade que é diversa daquela efetuada pelo escritor; e tal diversidade resulta de um estilo, de uma abordagem social e histórica que, no fundo, modificam também o sentido que se atribui ao próprio termo poesia: “o advento das

técnicas audiovisuais, como linguagens expressivas ou de arte, colocam em crise a idéia que temos, por hábito, de uma identificação entre poesia e língua.” Toda “poesia é translingüística” e, no cinema, apresenta-se como ação que gera ações no destinatário e que tem a realidade como ponto de mediação geradora de toda significação. (PASOLINI, 1966b, p. 199).

O cinema inova em relação à escrita, porque traduz a linguagem do real, ou seja, o cinema realiza concretamente as tentativas de expressão que o homem efetuou ao longo de sua história, unindo as características da mímica, da oralidade, das emoções e afetos, dos sonhos e recordações, isto é, o cinema traz à tona elementos primordiais da cultura, com as técnicas mais modernas de percepção. Enquanto alia o mais originário e o mais moderno das linguagens humanas, o cinema é expressão da própria realidade, isto é, da própria ação enquanto relação recíproca entre os homens e o mundo.

No cinema, essa forma de expressão implica “uma possibilidade estilística muito articulada”, liberando “as possibilidades expressivas compreendidas na tradicional convenção narrativa, em uma espécie de retorno às origens, até reencontrar nos meios técnicos do cinema a originária qualidade onírica, bárbara, irregular, agressiva, visionária”, enfim, uma “língua de poesia” (PASOLINI, 1965, p. 179). O alcance dessa descoberta levou Pasolini a afirmar, em 1966:

O título do livro no qual reunirei meus ensaios sobre cinema talvez seja *O cinema como semiologia da realidade*. Aconteceu-me o que sucederia a alguém que fizesse pesquisa sobre o funcionamento do espelho. Ele fica diante do espelho, observa-o, examina-o, faz anotações e, enfim, o que vê? A si mesmo. Do que se dá conta? De sua presença material e física. (PASOLINI, 1967, p. 231-2).

Entender o cinema como semiologia da realidade é descobri-lo como o meio de expressão (e de conhecimento) da realidade como espaço de realização da vida.

O cinema de poesia funda-se profundamente no exercício de estilos que nascem da inspiração sinceramente poética, a ponto de eliminar toda suspeita de mistificação. Cria-se, no cinema, uma série de referenciais vinculados à ação, ao olhar, ao movimento, ao encadeamento das imagens, que podem ser identificadas como elementos de uma língua de poesia (PASOLINI, 1965, p. 183-4). Trata-se de um exercício de expressão da realidade com a realidade, que é “cinema in natura” (PASOLINI, 1966, p. 135), isto é, o cinema é a vida e o relacionamento interpessoal, o processo permanente de apresentação de si e do mundo pelo qual se é observador e observado, na sempre renovada troca de informações que produzem sempre novos significados culturais. Toda a realidade é linguagem e a poesia está na sua apresentação sem a mediação do conceito, na sua forma originária, sensível, onírica, que não exclui a crítica às formas sociais de sua mistificação. O que refletiu nos ensaios, Pasolini tentou realizar na sua produção cinematográfica.

A “língua di poesia” na produção cinematográfica de Pasolini

Da extensa obra cinematográfica de Pasolini, tomamos alguns exemplos da época de 1961-66, basicamente *Accattone*, *Mamma Roma*, *Il Vangelo secondo Matteo* e *Uccellacci e uccellini*, para identificar traços da referida linguagem de poesia. Uma das práticas recorrentes do diretor era recrutar atores não profissionais no próprio lugar da produção, atores que acabam vivendo sua própria história. A obra estética de Pasolini vincula-se profundamente à sua atividade de crítico, que se manifesta em suas obras no profundo sentido ético e político que elas apresentam. É o que revela o seu primeiro filme, *Accattone*. Trata-se de uma reflexão baseada em cenas gestuais que lembram muito a proposta de Eisenstein e valorizam demasiadamente a atuação dos personagens silenciosos; Fellini, que inicialmente dispôs-se a avaliar a possibilidade de produção, retirou-se do projeto, que foi financiado, mais tarde, por Cino Del Duca. (MURRI, s/d., p. 19-20). Apresentado no Festival de Veneza de agosto de 1961, o filme gerou ásperas polêmicas que se estenderam por cerca de dois meses. Pasolini mostrava à sociedade burguesa aquela parte esquecida, homens miseráveis “condenados a sobreviverem às margens mais remotas das instituições vigentes na sociedade”, que vivem à margem “do poder dos códigos morais”, não tanto “porque lançados fora com violência pelo corpo social da classe dominante”, mas porque contradizem a “inexorabilidade de tais códigos e colocam em discussão a universalidade dos próprios axiomas de convivência ‘ética’.” (MURRI, s/d., p. 21-22).

Na leitura de Serafino Murri, Pasolini procura mostrar que a transgressão não é uma escolha, mas uma imposição de uma sociedade cuja ética de aparência serve aos interesses da dominação. A ausência de códigos morais ou a desobediência às normas vigentes esconde um problema político, o qual sustenta a questão ética: “uma sociedade violentamente excludente, cuja aparente tolerância, na realidade, é usada como arma de chantagem para impor a justificação das tendências mais regressivas e antidemocráticas”; para os marginalizados, que desconhecem direitos e deveres, trata-se de um poder desconhecido que não lhes deixa alternativa. O desencanto ante o mundo, o abandono, a solidão, o dilaceramento da vida, que faz desejar a morte, levam a crítica política ao ápice. (MURRI, s/d., p. 23-25).

O cinema é a vida e suas contradições: os filmes de Pasolini geram escândalo porque destróem as máscaras e revelam a hipocrisia de uma moral de aparência. *Mamma Roma* é a prostituta que, ao longo dos anos, percorre as ruas de Roma nas noites escuras e perigosas, esperando um dia deixar a profissão e tornar-se uma mulher de bem, isto é, sonha fazer parte da sociedade que a exclui. Tem-se a tristeza, o abandono, a crueldade da exclusão social e o encantamento mistificador do sonho de fazer parte do mundo que relega à marginalidade, com cenas marcadas por poemas da Divina Comédia de Dante.

Já *Il Vangelo secondo Matteo* apresenta-se como uma reflexão sobre o sentimento religioso e o sentido do sagrado na vida do homem e, como intelectual marxista, Pasolini pretendia realizar um trabalho de desminstificação da noção moderna de sagrado

gerada com a mediação do romantismo, do catolicismo, da contra-reforma. Porém, como ele próprio acentua, encontrou-se diante de um dilema: “como desmistificar o problema da morte? O problema que não posso desmistificar é o que de profundamente irracional e, de qualquer modo, religioso, que existe no mistério do mundo, aquilo que não é desmistificável”. Do trabalho, resulta que a tragédia de Cristo é a tragédia do homem porque se trata efetivamente da figura do homem e do mistério da vida. Pasolini procura desmistificar “a solução ‘divina’ do mistério do mundo e da morte”, questionando também a idéia de um redentor pacífico. (MURRI, s/d., p. 49). O Cristo de Pasolini é um revolucionário que questiona a ordem instituída (a contemporânea, a partir de seu tempo), defende a simplicidade e a pureza, mas também convida para a revolta e a luta.

A grande ironia é que o filme despertou grande debate e foi defendido pelos católicos que, em 1964, quando o filme foi apresentado em Veneza, concederam-lhe o prêmio Office Catholique International du Cinéma (O.C.I.C.). Ao mesmo tempo, Pasolini foi violentamente criticado pela esquerda, que viu a obra como uma grande contradição em relação à sua militância política. Pasolini respondia dizendo que havia conseguido realizar tal filme precisamente por ser ateu e não sofrer qualquer forma de condicionamento, consciente ou inconsciente

Uccellacci e uccellini foi produzido em momento de questionamento de um certo marxismo que Pasolini identifica na prática dos partidos políticos, isto é, ocupa um lugar importante na própria interrogação e na reformulação de sua atividade intelectual. Trata-se de uma obra que expressa a desilusão política do autor, na distância entre o discurso político da esquerda e a experiência das classes populares em sua simplicidade e pureza de sentimentos. A crise da praxis marxista ocorre pela cristalização da teoria e pela necessidade de “reformular conceitos e análises criando uma ‘outra’ linguagem, estranha à lógica burguesa.” (MURRI, s/d., p. 67).

A passagem de um cinema que mostra ao mundo a vida da aldeia para um cinema que põe em discussão a ideologia (MICCICHÈ, 1999) tem sua expressão em *Uccellacci e uccellini*, filme que também demonstra o empenho de Pasolini em realizar um cinema de poesia: como linguagem da realidade; enquanto desperta para a crítica ética e política, Pasolini procura também exprimir uma poética que seja universal, uma linguagem da ação que libere a força comunicativa das imagens; uma língua de poesia que concretize a característica própria do cinema enquanto expressão internacionalmente compreensível.

Conclusão

Para Pasolini, a história é feita de homens de carne e osso, que “decifram a linguagem da ação humana ou da realidade como representação” e, com isso, restringem a compreensão da realidade (PASOLINI, 1965, p. 200). A escrita da realidade é imagética e a língua visual do cinema é a sua expressão mais fiel. A descoberta dessa verdade se fez por caminhos tortuosos e com muito sofrimento porque envolveu sempre escolhas existenciais. A crítica política permeia-se de uma reflexão às vezes irônica, outras

desesperada, sobre o próprio lugar e papel do intelectual de esquerda, tema que é recorrente em seus ensaios. O cinema torna-se, na vida de Pasolini, um modo de concretizar um diálogo permanente com o mundo que é também um diálogo constante consigo próprio.

A tentativa de encontrar na linguagem cinematográfica uma nova forma de expressão poética condiz com o esforço despendido por uma poesia que deseja ser, acima de tudo, consciência de si no mundo e, para tanto, procura na herança cultural clássica motivo de reflexão sobre os problemas do nosso tempo.

A passagem da literatura para o cinema deu-se como uma quebra de continuidade, no abandono de teorias que ele próprio denomina conteudistas para buscar novas formas de expressão que, inicialmente apreendidas como meras técnicas, revelam-se como uma nova língua que, por sua vez, abre novos horizontes: a passagem da linguagem escrita para expressão visual significou inicialmente o abandono de uma Itália nacional e a descoberta de uma Itália transnacional, abriu também novos horizontes de compreensão da realidade social e política. (PASOLINI, 1966, p. 134). Mas o que é a realidade? É o vivido e sonhado, o sentimento e a paixão, isto é, racional e irracional que se entrelaçam e tornam a vida um mistério a ser decifrado. Trata-se de uma realidade que a palavra escrita não consegue exprimir tão amplamente quanto a imagem e a sonoridade unidas nas novas técnicas audiovisuais que, como linguagem e arte, mostram os limites da palavra e geram a idéia de sua exaustão. (PASOLINI, 1966b, p. 199). Esta nova arte consegue exprimir a linguagem originária dos homens enquanto ação e movimento.

O cinema vai além do espelho que reflete a realidade: é ele a própria realidade enquanto movimento, percepção e envolvimento com o mundo. O cinema é a vida fazendo-se, é a ação cotidiana da sociedade e, principalmente, daqueles que vivem mais intensamente as contradições, aos quais Pasolini deu voz e mostrou ao mundo: os marginalizados e excluídos do sistema capitalista.

Neste contexto, pode-se entender que, como um intelectual preocupado com o sentido de sua ação e empenhado na crítica social e política, Pasolini sugere um caminho expressivo inovador: enquanto estrutura lingüística, a linguagem do cinema “apresenta uma característica transnacional e *prefigura uma possível situação sócio-lingüística de um mundo tendencialmente unitário da completa industrialização e do conseqüente nivelamento*” e desaparecimento das diferenças nacionais (PASOLINI, 1966, p. 125 - grifo do autor). Ora, esta situação torna-se um meio privilegiado de formação de uma cultura de evasão, mas pode gerar também o reverso: a expressão visual, enquanto possibilidade de interlocução que rompe os limites nacionais que a palavra apresenta, pode tornar-se um meio sempre renovado de expressão de novos significados culturais e, desse modo, tornar-se um campo fértil de colocação dos problemas que são próprios da vida das classes populares e de todos os excluídos da sociedade.

Referências

- FERRETTI, G. C. Introduzione. In: PASOLINI, P. P., **Il Caos**. Roma : Riuniti, 1979.
- _____. **Letteratura e Ideologia**. Roma : Riuniti, 1964.
- GRASSO, M. **Pasolini e il Sud: poesia, cinema, società**. Ed. dal Sud, 2004.
- MANZOLI, G. **La voce e il silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini**. Pendragon, 2001.
- MICCICHÈ, L. **Pasolini nella città del cinema**. Marsilio, 1999.
- MURRI, S. **Pier Paolo Pasolini**. Milano : L'Unità/Il Castoro, s/d.
- PASOLINI, P.-P. **Empirismo eretico**. Milano :Garzanti, 1995.
- _____. **Passione e Ideologia**. Milano : Garzanti, 1994.
- _____. Il cinema di poesia (1965). In: **Empirismo eretico**. Milano :Garzanti, 1995.
- _____. La fine dell'avanguardia (1966). In: **Empirismo eretico**. Milano :Garzanti, 1995.
- _____. Battute sul cinema (1967). In: **Empirismo eretico**. Milano :Garzanti, 1995.
- _____. La lingua scritta della realtà (1966b). In: **Empirismo eretico**. Garzanti, 1995.