

DA POTÊNCIA DE UM CORPO EM CENA THE POWER OF A BODY ON THE SCREEN

Leonardo Munk

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)

Resumo: Em um contexto de desesperança que marcaria cada vez mais suas obras, Pasolini, ao se reportar às alegrias de um corpo sexualizado, confirma sua crença na potência do corpo como o principal baluarte da vida frente à irrealdade da subcultura da sociedade de consumo.

Palavras-chave: Pasolini; corpo; cinema.

Abstract: In a hopeless context that increasingly marks his works, Pasolini's cinema seem to validates his beliefs in the power of a sexualized body understood as the main bulwark to the real life against the consumer society.

Keywords: Pasolini; body; cinema.

64

Gostaria de começar minha intervenção já com uma disparidade com relação ao tema do seminário 'Pasolini: convergências, disparidades'. Início, portanto, com uma referência não a Pasolini, mas sim a outro importante autor do cinema europeu ocidental, e que também surge dentro do contexto dos chamados cinemas novos. Refiro-me ao alemão Werner Herzog. Este, ao contrário de Pier Paolo – que, como é bem sabido, chega ao cinema como roteirista, ou seja, por intermédio da palavra –, passou de modo bastante abrupto da solidão das montanhas e sua consequente ignorância das técnicas de reprodução às suas primeiras experiências com o audiovisual. Talvez por isso possa se enxergar, em seu caso, a importância dada aos elementos materiais do cinema (imagem + som). Dito de outra forma, como observa Lúcia Nagib (1991) em seu livro sobre Herzog, ele irá desprezar a palavra e qualquer tipo de teoria cinematográfica em detrimento de um contato físico e sensorial com a realidade transposta à tela. Tal posicionamento pode ser compreensível em alguém que se coloca contra a tradição cinematográfica e se vê começando do zero. É nesse contexto que se deve entender a frase dita por ele por ocasião de uma visita ao Museu

da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo na década de 1970: ‘o cinema é uma arte de analfabetos’ (NAGIB, 1991, p. 20). Logo, em que medida é possível aproximar Herzog de Pasolini, poeta e intelectual que se torna autor de filmes apenas após a consagração literária? Em que medida a ‘arte de analfabetos’ também vale para Pasolini, implacável defensor das palavras?

Primeiramente, é preciso aceitar que, menos do que um equivocado elogio da ignorância formal, o valor dado aqui ao ‘analfabetismo’ se aproxima daquele efetuado por um conterrâneo de Herzog, o poeta Hans Magnus Enzensberger em um discurso intitulado precisamente ‘Elogio ao analfabetismo’, de 1985, no qual ele defende que sem os analfabetos não haveria literatura. Cito-o:

Talvez os senhores se perguntem que motivos teria justamente um escritor de defender a causa dos que não sabem ler... Mas a resposta é bastante óbvia: foi o analfabeto que inventou a literatura. Suas formas elementares, do mito à canção de ninar, do conto de fadas ao canto, da oração à charada, são todas mais antigas que a escrita. Sem a transmissão oral não existiria a poesia, e sem os analfabetos não haveria livros (ENZENSBERGER, 1995, p. 44).

Ou seja, de certo modo emulando o Walter Benjamin de *O narrador*, o analfabetismo para Herzog – em se admitindo, é claro, uma afinidade com o pensamento de Enzensberger – consistiria idealisticamente em uma forma de experiência e de inteligência que em nossa civilização ocidental forçosamente se perdeu em decorrência dos estudos formais. Dessa constatação nasce seu desejo pelos mitos da infância do mundo e do homem, temas recorrentes em seus filmes, dos primeiros aos últimos, sendo *Fata Morgana* (1971) e *A caverna dos sonhos esquecidos* (2010) bons exemplos dessa trajetória. Seu ‘elogio ao analfabetismo’, portanto, se assemelharia muito mais à tentativa de recriação de uma natureza mítica, cuja pureza é constantemente posta em xeque pelos avanços da sociedade industrial. Aqui é inevitável não pensar também na contínua crítica de Pasolini ao processo de industrialização italiano, principal responsável pela homogeneização de uma cultura rica em seus distintos aspectos regionais e dialetais. Para ele, o recurso ao mito se configurou como uma tentativa de combater a implacável ideologia de uma burguesia neocapitalista e tecnocrática cuja principal instituição, a empresa, passaria a desempenhar o papel que no passado coubera ora ao mosteiro, ora à corte.

É nesse sentido que o primitivismo e os mistérios da vida encontráveis em distintos momentos da obra de Pasolini¹, e que, desde o princípio – e mesmo *Accattone*, seu primeiro filme, já é um bom exemplo disso – marcariam uma problematização da conhecida representação naturalista do neo-realismo italiano, movimento ao qual seu nome foi de início prontamente vinculado. A esse respeito, Millicent Marcus, da Universidade de Yale, observa, a propósito de *O Evangelho Segundo Mateus*, o seguinte:

Localizando seu filme em um lugar que é a Palestina apenas por analogia, e povoando-o com o subproletariado de sua imaginação romântica, Pasolini desistoriciza a tradição neo-realista cujo olhar ele tão conscientemente cultiva nos conjuntos exteriores não reestruturados e no estilo anti-espetacular de sua apresentação. (MARCUS, 1993, p. 115)²

Filmado em 1964, *O Evangelho* seria a primeira obra cinematográfica na qual Pasolini adotaria sua proposta de cinema de poesia³, assumindo definitivamente seu afastamento do neo-realismo italiano. Não é à toa que no trabalho seguinte, *Gaviões e passarinhos*, de 1965, o corvo falante diria que ‘os tempos de Brecht e Rossellini se acabaram’. Embora possa se verificar aqui um claro desencantamento político fruto tanto de sua conturbada relação com o Partido Comunista Italiano (PCI) quanto do distanciamento estético de seus conterrâneos, é preciso enfatizar que tal opção foi motivada, sobretudo, por sua preocupação com os problemas de linguagem, razão pela qual foi imprescindível a Pasolini o convívio com a teoria. Apesar de longa, a

¹ Michel Lahud, em seu belo livro póstumo sobre Pasolini, de 1993, faz menção a duas fases: a mítica, embalada por um reencantamento do mundo, e a corsária, marcada pela desilusão e revolta desencantada contra a cada vez mais dominante sociedade de consumo.

² No original: ‘(...) by setting his film in a locale that is Palestine only by analogy, and by populating it with the subproletariat of his romantic imaginings, Pasolini dehistoricizes the neorealist tradition whose look he so consciously cultivates in the unreconstructed outdoor sets and the antispectacular style of his presentation’. Tradução minha.

³ Segue a explicação do conceito pelo próprio Pasolini, excessivamente técnica por sinal: ‘(...) nos grandes poemas cinematográficos, de Charlot a Mizoguchi, ou a Bergman, a característica geral e comum estava em que ‘não se sentia a câmara’: os seus filmes não foram rodados segundo um cânone da ‘língua do cinema de poesia’. A poesia deles estava noutro lado que não na linguagem, enquanto técnica da linguagem. (...) O caráter poético dos filmes clássicos não era, portanto, obtido pelo uso de uma linguagem de poesia específica. Isto significa que os filmes não eram poesias, mas narrativas: o cinema clássico foi e continua a ser narrativo: a sua língua é a da prosa. A sua poesia é nele interna: como, digamos, nas narrativas de Tchekov ou de Melville. A formação de uma ‘língua de poesia cinematográfica’ implica, por conseguinte, a possibilidade de criar, pelo contrário, pseudo-narrativas escritas na língua da 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 ‘Subjectiva Indirecta Livre’: onde o verdadeiro protagonista é o estilo. (PASOLINI, 1982, p. 150-1).

citação abaixo transcrita, extraída de *Todos os corpos de Pasolini*, do crítico Luiz Nazário, é tanto esclarecedora quanto provocativa.

Recusando a teoria, os cineastas parlamentares estipulavam uma pedagogia emocional, provocando uma revolta indireta, compassiva, estática e recuperável pelas organizações político-partidárias. Como no discurso parlamentar, o inimigo era identificado à primeira vista: o patrão, a burguesia, a máfia, o capitalismo, o fascismo, o imperialismo, o colonialismo, a inquisição. As concepções comuns eram reforçadas em pinturas de cores carregadas; tudo se passava num campo exterior ao espectador: tudo se passava numa tela. O cinema parlamentar encontrava, na representação espetacular, sua natureza representativa; herdeiro do neo-realismo, retomava seus conteúdos sociais, suas denúncias: mas enquanto aquele trazia uma renovação estética, este se limitava a narrar os dramas do cotidiano violento. Mais ou menos integrados à sociedade que colocavam em crise, cineastas como Francesco Rosi, Elio Petri, Giuliano Montaldo, Damiano Damiani, Dino Rosi, Ettore Scola; e, seguindo seus passos, Bernardo Bertolucci e os Irmãos Taviani, frequentemente recorriam ao campo, ao passado, à Segunda Guerra, ao Terceiro Mundo dentro e fora da Itália, para alimentar a Causa. Conservavam, contudo, na representação estética da realidade, os limites que lhes eram impostos pelas formas de atuação partidária. (NAZÁRIO, 2007, p. 38)

É certo que quanto aos cenários escolhidos – seja o campo, seja o Terceiro Mundo, italiano ou não –, Pasolini pouco se diferenciaria de seus contemporâneos. Sua paixão, no entanto, incompatível com a instrumentalização da linguagem e sua consequência direta, a função comunicativa, o levaria a cultivar elementos irracionais e mesmo idealistas. Tal preferência se manifestará na defesa da língua e dos corpos daqueles oprimidos pelo materialismo desumanizador do capitalismo industrial. Essa tomada de partido, de viés claramente amoroso, se constituiria pelo elogio de um sensualismo vocabular e corporal que necessariamente se contraporía ao controle racional e consumista da sociedade burguesa e sua irresistível ascensão.

II

Em 1943, muito antes da estreia de *Accattone*, seu primeiro filme, de 1960, em sua estadia na região do Friuli, nordeste da Itália – para onde havia ido viver com a mãe e o irmão Guido após a deposição de Mussolini –, Pasolini diria sentir uma enorme intimidade com os camponeses e seu dialeto. Para ele, as pessoas simples, ao se servirem de sua linguagem, o friulano, terminavam por existir objetivamente sem

perder o mistério de sua condição camponesa. E foi através desse amor pelos camponeses e por seu uso libertário da linguagem, cujo ápice foi a luta dos trabalhadores agrícolas contra os grandes latifundiários no Friuli, que Pasolini efetivamente tomou emocionalmente contato com a ideia de luta de classes. Cabe ainda lembrar que nesse ínterim seu irmão Guido foi assassinado após sua adesão à guerrilha antifascista. Sua opção pelo marxismo e posterior inscrição no PCI, no entanto, apesar de sua infatigável militância, resultaria em uma traumática expulsão fruto de um ‘desvio ideológico’.

A democracia cristã local não via com bons olhos a atuação desse intelectual rebelde e indisciplinado, e além do mais professor de uma escola do Estado. E, quanto a seus camaradas de partido, a admiração que por ele nutriam não excluía uma certa desconfiança, devida sobretudo a suas intervenções culturais pouco ortodoxas, onde o inconsciente e o irracional eram sempre levados em conta no interior do real. Um episódio insólito serviria de ocasião para que essa personagem incômoda fosse punida e finalmente banida: um padre da região, violando o segredo da confissão de um jovem adolescente, acusou publicamente Pasolini de atentado ao pudor e corrupção de menores (LAHUD, 1993, p. 62)

68

Destaque-se aqui já a presença do paradoxal ‘irracional’ dentro do real que acompanhará Pasolini na construção de uma poética marcada por uma radical indistinção entre vida e obra. Em livro recente, Giuseppe Cocco, do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, chama a atenção para o fascínio de Glauber Rocha por essa contaminação entre vida e obra em Pasolini, ‘pela sua aposta numa escrita que não era mais ‘engajamento’ mas *vida*, um jogar seu próprio *corpo* na luta (...)’ (COCCO, 2014, p. 105). Para Pasolini, o corpo era o último baluarte contra a desumanização capitalista.

Com a demissão do liceu e sua posterior expulsão do PCI, Pasolini se mudaria para Roma com sua mãe, onde em consequência de suas privações financeiras se aproximaria do subproletariado romano e de seu dialeto, o romanesco, afastando-se traumáticamente do primitivismo adâmico que impregnara a experiência friulana.

Após a experiência friulana, foi então a descoberta das *borgate* o acontecimento mais decisivo da vida e da obra de Pasolini: descoberta de um mundo de miséria material e moral, de uma sensualidade desregrada, de um espírito impregnado de superstições pagãs etc; porém, características que, quando, contrapostas ao conformismo, à hipocrisia, à brutalidade pragmática da burguesia,

apareciam na verdade como marcas positivas de uma civilização ancestral onde a vida escorria com muito maior inocência e lisura (LAHUD, 1993, p. 63-4)

E embora o romanesco servisse à reconstituição realista do cotidiano brutal dessas aglomerações urbanas, como exemplificado em seu romance de 1959, *Uma vida violenta*, é compreensível que em seus primeiros filmes Pasolini atribuísse aos miseráveis de Roma uma dimensão mítico-religiosa. Afinal, tanto ele quanto outros de seus contemporâneos – e talvez aqui possa ser incluído o Werner Herzog citado anteriormente – possivelmente compartilhavam do mesmo intento: o cinema visto como o meio ideal para a representação de uma realidade até então ignorada. No caso de Pasolini, seu olhar de inegável compaixão (ou culpa?) para com os camponeses, primeiramente, e depois para com os subproletariados (os analfabetos de Herzog?) marcaria definitivamente seu cinema.

Em *Accattone*, seu primeiro filme lançado em 1960, com seus dramas pontuados pela música de Bach, *A paixão segundo São Mateus*, a aproximação do jovem marginal (*accattone*) Vittorio, vivido por Franco Citti, com o Cristo talvez não seja fortuita uma vez que Pasolini se comprazerá em sacralizar as figuras captadas pela câmera (as virtudes marcadas no corpo). Aliás, o corpo daqueles considerados excluídos mais uma vez aproximaria o ‘realista’ Pasolini do romântico Herzog, que com seus filmes elege personagens marcados pela diferença e pela marginalidade. Exemplo disso é o drama de *Woyzeck*, que – contrariando o desejo de Herzog de fazer tábula rasa – foi escrito por Georg Büchner na primeira metade do século XIX, embora tenha sido devidamente excluído em seu tempo devido a sua corporeidade gritante. Sua característica de ‘proto’ subproletariado o faria irmão natural de Stracci (farrapos), protagonista do media-metragem *A ricota*, figurante no filme dentro do filme – uma adaptação da paixão de Cristo – e que ao longo de toda trama tenta matar a fome até o momento em que, ‘crucificado’, morre fruto de uma possível indigestão.

O fascínio de Pasolini pela figura do Cristo exposto na cruz é, de fato, inegável. A esse respeito, Michael Hardt, em seu ensaio *Exposure: Pasolini in the flesh*, salienta o erotismo inerente a essa exposição da carne.

(...) devemos recusar a separação da carne que a tortura implica: viver a violência da experiência na carne, fazer da nossa dor um modo de intensidade e alegria. Este é o milagre que Pasolini vê na crucificação. A dor da crucificação não recai em uma linguagem privada de individualidade isolada, mas abre-se para uma linguagem comum. Precisamente na medida em que eles criam uma linguagem tão comum e uma experiência compartilhada da carne, a dor e a violência podem ser eróticas, porque o erótico não é outra coisa senão aquela intensidade compartilhada de nossa experiência, aquela carga elétrica comum que percorre nossa carne (HARDT, 2002, p. 81)⁴

Corpo erótico que se impõe como crítica ao individualismo da burguesia e à banalização do corpo do outro pelo pragmático capitalismo industrial e sua ideologia de progresso e produtividade. E antes mesmo de sua versão da vida de Cristo – *O Evangelho Segundo Mateus* é de 1964 –, Pasolini já havia se servido do motivo da crucificação em outro trabalho, o média-metragem *A ricota*, que fez parte do filme de episódios *RoGoPaG*, de 1962, cujo título é formado pelas iniciais dos realizadores (Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti). Do subproletariado romano à imagem do próprio Pasolini – aqui encarnado por Orson Welles – tem-se a reedição da sacralização vista em *Accattone* – e que seria plenamente realizada em *O Evangelho* –, embora dessa vez construída por intermédio de uma ácida sátira à moralidade burguesa. Ao contrário do heroico Cristo de *O Evangelho*, cuja entrega libertária do corpo em sacrifício seria enaltecida por Pasolini em um ensaio surgido em 1970, *O cinema impopular*⁵, Stracci dificilmente poderia representar a figura do herói martirizado, pois sua morte na cruz afinal só resulta em transtorno.

⁴ No original: '(...) we should refuse the separation from the flesh that torture entails: live the violence of experience in the flesh, make our pain a mode of intensity and joy. This is the miracle that Pasolini sees in the crucifixion. The pain of crucifixion does not fall back into a private language of isolated individuality, but rather opens up to a common language. Precisely to the extent that they create such a common language and a shared experience of the flesh, pain and violence can be erotic, because the erotic is nothing other than that shared intensity of our experience, that common electric charge coursing through our flesh'. (Tradução minha).

⁵ Neste ensaio, que viria a integrar o volume *Empirismo hereje*, Pasolini diria o seguinte: 'Os realizadores-mártires, por auto-decisão, encontram-se sempre, estilisticamente, na linha de fogo: isto é na frente das transgressões linguísticas. Com a fúria de provocarem o código (ou seja: o mundo que o emprega), com a fúria de se exporem, acabam por obter aquilo que agressivamente quiseram: serem

Filmado em preto-e-branco, com exceção das cenas dos créditos de abertura e encerramento, além das cenas do filme dentro do filme – as cenas em *tableau vivant* da deposição de Cristo –, *A ricota* retrata a filmagem de uma Paixão de Cristo, com suas vedetes, técnicos, um diretor de cinema impaciente, jornalistas e os inúmeros figurantes que compõem esse tipo de filme. Dentre esses últimos está Stracci, subproletariado que, desempenhando um dos bandidos crucificados junto a Cristo, é sistematicamente desprezado e enganado ao longo de toda a projeção durante suas fracassadas e grotescas tentativas no sentido de se alimentar.

Do cômico ao trágico, tem-se a indiferença de uma burguesia distanciada e bem alimentada para com as urgências de uma classe popular. Tal hipocrisia é explicitamente apontada por Pasolini, por exemplo, no ridículo das cenas da deposição, que são reiteradamente dessacralizadas, sobretudo se as comparamos com a patética crucificação de Stracci. Este, como observa o historiador da arte Xavier Vert (2010), por muito tempo relegado à periferia da história e às margens da representação pictórica, é um corpo encontrado. Corpo que ganha protagonismo e que apontaria para a leveza e comicidade daqueles corpos libidinosos presentes nos filmes que constituiriam a chamada ‘trilogia da vida’: o *Decameron* (1970), *Os contos da Cantuária* (1971) e *As mil e uma noites* (1973). ‘(...) só no físico e na sexualidade popular era, então, ainda possível a Pasolini reconhecer a sobrevivência de uma natureza não contaminada pelo ‘mal burguês’, isto é, alegre, vital, espontânea e isenta de sentimento de culpa e de pecado’. (LAHUD, 1993, p. 114). Em um contexto de desesperança que o marcaria cada vez mais, Pasolini, ao se reportar às alegrias de um corpo sexualizado, confirmava sua crença na potência do corpo como o principal baluarte da vida frente à irreabilidade da subcultura da sociedade de consumo.

Referências

COCCO, Giuseppe. (2014) *Korpobraz: por uma política dos corpos*. Rio de Janeiro: Mauad X.

feridos e assassinados com as armas que eles próprios ofereceram ao inimigo. É nesta frente que realizam a sua ‘liberdade’ – a de contradizerem até às últimas consequências a norma da conservação, no ponto em que o espectador realiza a sua própria liberdade: a de gozar da deles’ (PASOLINI, 1982, p. 228).

ENZENSBERGER, Hans Magnus. (1995) *Mediocridade e loucura e outros ensaios*. Trad. Rodolfo Krestan. Rio de Janeiro: Editora Ática.

HARDT, Michael. (2002) Exposure: Pasolini in the flesh. In: MASSUMI, Brian. *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

LAHUD, Michel. (1993) *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhia das Letras.

MARCUS, Millicent. (1993) *Filmmaking by the book: Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press.

NAGIB, Lúcia. (1991) *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade.

NAZÁRIO, Luiz. (2007) *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Editora Perspectiva.

PASOLINI, Pier Paolo. (1982) *Empirismo hereje*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim.

VERT, Xavier. (2010) Image dialectique et contamination dans La ricotta de Pier Paolo Pasolini. In: Images Re-vues [En ligne], Hors-série 2. Consultado 11 de outubro de 2016. URL : <http://imagesrevues.revues.org/284>

SOBRE O AUTOR: É Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com doutorado sanduíche na Freie Universität Berlin (Universidade Livre de Berlim). Atualmente é Professor Adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde atua no Departamento de Teoria do Teatro e na Escola de Letras. Dedicar-se aos estudos de teoria do teatro e literatura comparada, com ênfase em cultura de língua alemã. É autor do livro “A Viena de Arthur Schnitzler: variações sobre a lei e o desejo, a razão e a desrazão” (Editora E-papers, Rio de Janeiro, 2008), artigos publicados em antologias, revistas acadêmicas e jornais de notícias. É membro do grupo de pesquisa Formas e Efeitos, Fronteiras e Passagens na Linguagem Teatral. E-mail: leonardomunk@gmail.com