

Pasolini. Das modulações das formas fílmicas¹

Pasolini. Modulations of filmic forms

Sylvia Beatriz Bezerra Furtado

Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, linha de pesquisa em Fotografia e Audiovisual, do Instituto de Arte e Cultura da Universidade Federal do Ceará.
<sylviabeatrizbezerrafurtado@gmail.com>

RESUMO

Este artigo é um diálogo com alguns dos escritos de Pasolini sobre cinema, em especial com as transcrições de gravações de conversas realizadas em diferentes momentos de filmagens em *La Voz de Pasolini*, publicado no ano 2000, em Madrid, e nos textos, de 1957-1974, reunidos em livro pela Cahiers du Cinema, nos escritos sobre o cinema, quando Pasolini fala dos embates na construção de planos, com a inserção da luz em determinadas cenas e na forma de dirigir atores. Trata-se de entender como as formas fílmicas respondem a demandas do realizador que faz um cinema de modulações da matéria do mundo, trabalhadas em enquadramentos breves, em ápices dramáticos, em formulações dos gestos na montagem e em movimentos de câmera precisos com o objetivo de inscrever uma forma no embate com as sobre-exposições das luzes sobre os corpos.

Palavras-chave: Pasolini. Formas Fílmicas. Modulações.

ABSTRACT

This article is a dialogue with some of the writings of Pasolini about cinema, especially with the conversations recordings of transcriptions made at different times of footage in "The Voice of Pasolini" published in 2000 in Madrid, and texts, from 1957 to 1974, collected in a book by Cahiers du Cinema, in the writings on cinema, when Pasolini speaks of clashes in the construction plans with the inclusion of light in certain scenes and way of directing actors. It is to understand how filmic forms respond to the demands of the director who makes a modulations film of matter in the world, worked in a few frames in dramatic climaxes in formulations of gestures in the assembly and precise camera movements with the aim of inscribe a shape in the clash with the over-exposure of light on the bodies.

Keywords: Pasolini. Filmic Forms. Modulations.

Introdução

Segundo Pasolini, é só no momento da morte que nossa vida, ambígua, suspensa e indecifrável até ali, adquire significado. É apenas a morte, essa que é também um objeto desconhecido, que tem na sua própria impalpabilidade uma possível resposta nessa montagem definitiva, onde se encontram apenas as cenas essenciais, capazes de estruturar a narrativa de uma vida. Esse pressuposto de sentido e da compreensão da vida, que ocorre nesse momento último da existência, tem em Pasolini fortes consequências estéticas no seu pensamento

1 Pesquisa financiada por CNPq e PIBIC.

sobre o modo de filmar, como montar e estruturar a narrativa. A resposta a essas inquietações no cinema de Pasolini se faz na modulação das formas do mundo às formas de filmar – sempre uma série de enquadramentos brevíssimos, onde o tempo não dura, não tem força construtiva, na elaboração da cena, onde cada personagem se constrói em ápices dramáticos, ou nos movimentos precisos de câmera, quando a necessidade do excesso de luz entra em jogo com o domínio dos movimentos.

É nesses embates com a matéria que Pasolini faz então um cinema de modulações das formas fílmicas pautado pelas urgências, os excessos, e em sínteses de conjunções de forças, inscrevendo um pensamento onde a matéria do mundo urge ser trabalhada em suas formas. Seus textos sobre os processos de trabalho com as formas, em especial os apontamentos gravados durante as filmagens de *Mamma Roma* (1962) e *Accatone* (1961), dão a ver suas proposições e embates com o cinematográfico. Esses escritos, transcritos de gravações reunidas em *La Voz de Pasolini* (2011), nos dão a dimensão do processo pelo qual o ato de fazer cinema – filmar, montar, dirigir atores, construir cenas, etc. – produz um estado do pensamento cinematográfico que é a um só tempo uma posição no mundo e uma proposição da relação entre o cinema e o mundo a se fazer cinema. Entre a imensa produção escrita de Pasolini, esses são escritos em ação, pensados no momento da feitura do filme, no calor das tomadas de decisão sobre o como filmar, nos quais podemos ver uma luta árdua por oferecer expressão à matéria fílmica através de modulações das formas do mundo naquilo que é matéria de seus filmes. Trata-se, de a cada cena, encontrar uma resposta à pergunta insistente que ele se faz como realizador sobre o que é o cinema e como é possível produzir seu encontro com a matéria do mundo.

Em *Pequenos Diálogos sobre o Cinema e o Teatro*, textos reunidos pela *Cahiers du Cinema*, Pasolini (2000) insiste, em conversa com três protagonistas de seus filmes: Ninetto Davoli, Franco Citti e Pierre Clementi, sobre a questão do cinema como um problema da forma. “O cinema é o cinema” (Pasolini, 2000, p. 9), responde Ninetto a Pasolini. Como se a resposta assim concisa não fosse suficiente, Pasolini pergunta a Ninetto se ele sente mais Ninetto em cena que em um pequeno bar da praça *Prenestino* ou na rua *Acqua Bullicante*. Ninetto então responde justo aquilo que Pasolini parece dizer em seus filmes: “Para dizer a verdade... é parecido: é sempre uma cena”. É quando a conversa se volta para a questão central que determina a relação do cinema com as cenas do mundo.

Pasolini: - Então você gostaria que os filmes que estamos realizando, eu faça longos planos-sequências?

Ninetto: - Bem, seria melhor...

Pasolini: - E eu, ao contrário, eu fraciono a ação, em numerosas sequências breves, plano próximo, plano americano, plano de conjunto. Quer dizer que eu recolho cada expressão e cada gesto, se pode dizer, em um só plano² (Pasolini, 2000, p. 9, tradução nossa).

As demais conversas também retomam o debate sobre o cinema e a realidade. Para Franco Citti, cuja pergunta de Pasolini é se o cinema representa a realidade, a resposta é, sobretudo, política, de negação do cinema como lugar de realidade, uma vez que, para ele, o que faz a realidade no cinema é a pureza, rara, dos cineastas. “Penso que ele representa, em geral, a injustiça³” (Pasolini, 2000, p. 2, tradução nossa). Pasolini afirma a terrível semelhança entre o personagem e o ator, mas também e, ao mesmo tempo, uma terrível diferença.

Quanto mais eu entro em mim mesmo, mais eu encontro as coisas que eu não conheço. É porque quando estou em frente à câmera, eu sou “eu mesmo em procura”. Há muitas diferenças, de outra parte, entre realidade e cinema: o cinema é um dos inúmeros meios de representação da realidade. Com um filme, eu posso reconstruir o mundo, na realidade é mais difícil. Entretanto, o cinema é um dos instrumentos que pode trazer os homens à realidade⁴ (Pasolini, 2000, p. 10, tradução nossa).

As questões oferecidas por esses escritos são sempre em relação ao cinema e a realidade, o vivente, o mundo. Mundo que se configura aqui, vale ressaltar, como tudo que é objeto do cinematográfico e cujo problema é sempre retomado a cada um dos escritos de Pasolini, desde seus primeiros contatos com o cinematográfico, a imagem, a duração, os movimentos e seus

2 No original: Moi (Pasolini) – Alors tu voudrais qu’avec toi, dans le film que nous allons tourner, je fasse de longs plans-séquence? Ninetto: Ben, ce serait mieux. Moi- Et moi, au contraire, je fractionne l’action, en de nombreuses sequences brèves, gros plans, plans américains, plans d’ensembles. C’est-à-dire que je recueille chaque expression et chaque geste, pourrait-on dire, un seul plan.

3 No original: Moi, je pense qu’il represent, en général, l’injustice.

4 No original: Plus je rentre en moi-même, et plus je reencontre des choses que je ne connais pas. C’est pourquoi lorsque que je suis devant la caméra, je suis “moi-même en recherche”. Il y a beaucoup de différences, d’autre part, entre réalité et cinema: car le cinema est un des nombreux moyens de représentation de la réalité. Avec un film, on peut reconstruire un monde, dans la réalité c’est plus difficile. Cependant, le cinema est un des instruments qui peut ramener les hommes à réalité.

enquadramentos, o mais próximo e o distante, o como deixar ver, o que ficar entre dois fragmentos expostos.

Para Pasolini, o cinema fala da realidade através da realidade ela própria, e por sua vez, o cinema é uma língua escrita dessa mesma realidade. Essa afirmação, em princípio operada pela lógica cinema igual a realidade ou cinema igual a linguagem do mundo, é, antes de mais nada, um desafio teórico, uma perspectiva estética e um ato de político que se traduz na forma do fazer cinema. Em *Empirismo Herege* (1982), Pasolini se refere à realidade como sendo constituída, ela própria, de linguagem. Mas a qual linguagem Pasolini se refere? A linguagem dos corpos, dos lugares, das matérias do mundo. Pasolini fala do cinema como um pensador das suas materialidades, das formas do mundo. É essa a questão que aparece sempre como estando em jogo quando Pasolini toma decisões quanto a forma de filmar, sobre como dirigir atores, como recortar e fazer ligações sequenciais. Há um trabalho intenso de elaboração de um pensamento das formas, de modulações do olhar, de intensificação dramática nos planos abreviados. São preocupações que apontam para a formulação de um tipo de cinema que é uma condição menos da linguagem - no sentido estrito das teorias semiológicas - e mais como ação do um trabalhador, de um artesão modulando imagens em movimento e elementos sonoros para neles operar inscrições que são formas de pensamento.

Logo em seus primeiros filmes, quando Pasolini estava descobrindo o mundo através das lentes – e usava com propriedade lentes de 50mm e/ou 70mm – havia já um pensamento sobre uma primeira e decisiva aposta na modulação das formas. As escolhas de instrumentos óticos estavam informadas menos por uma questão puramente técnica que resultante de uma lógica do visível, de formação da imagem, de uma métrica de aproximação do objeto fílmico, de modulações dos objetos filmados às formas fílmicas.

Em *Diário Gravado em Magnetófono*, no dia 3 de maio de 1962, Pasolini observa algumas dessas questões técnicas que dizem desse jogo de modelação das matérias do mundo às formas do cinema. Em *Accattone* (1961), explica que não há um só enquadre em primeiro plano onde se veja o objeto fílmico por trás ou virando-se. Não há uma personagem que entre e saia de campo; não há um só uso de deslocamentos sob qualquer dos eixos horizontais, pois que nesse caso, o *travelling* comporia um tipo de movimento impressionista que a ele não interessava. Vê-se nessa descrição um claro propósito de definir as formas do filme em relação às formas do mundo operando como um dado que precede a outras operações narrativas. Pasolini diz que muito raramente filma primeiros planos de perfil ou quando isso ocorre se faz quando os objetos fílmicos estão

em movimento. Observa-se então a aposta em um tipo de *mise en scène* que é resultado de uma modulação das formas, da constituição do olhar, na matéria fílmica, na forma como faz as entradas e saídas do quadro, na transição entre movimentos, planos e quadros. São decisões sobre o como filmar que resultam de um trabalho árduo, planejado, que interfere no mundo para lhe oferecer expressão, lhe imprimir uma forma. É nesse sentido que podemos compreender, nos termos explicitados por Maria Irene Aparício, sobre as continuidades e descontinuidades produzidas pelas formas do cinema.

[...] As formas dadas pela experiência visual que se propõem a estabelecer uma continuidade entre o mundo e as imagens... O cinema apõe múltiplas formas de ação do pensamento, resultado de sucessivas experiências do sentido (Aparício, 2013, p. 239).

São definições sobre os elos entre as formas de filmar e as formas do mundo que inferem ao cinema de Pasolini uma condição de território de formas expressivas. Formas, aqui compreendidas, no sentido mais amplo que lhes deram os estoicos, para os quais a forma é um princípio que determina a matéria, não pela sua aparência, mas por sua substância. Ao contrário do que se pode deduzir da afirmação de que o cinema de Pasolini é uma linguagem da realidade, o que vemos é um cinema consubstanciado em opções plásticas, imagéticas e sonoras, implicadas diretamente no fazer da matéria fílmica uma matéria do mundo. Pasolini faz um cinema que não é obediente à representação do mundo, mas como um artesão da luz, das cores, dos movimentos, fazendo dessa matéria uma prática poética, um gesto de criação de formas possíveis de sentir o mundo, de trabalho com as matérias do mundo. São formas sensíveis, de trabalho com a matéria, com o quadro, com a cena, com a estrutura narrativa, etc., esses elementos, que longe dos formalismos dos anos 20, dão expressão aos objetos fílmicos e criam um complexo imbrincamento das formas do mundo e das formas fílmicas.

A escolha desses e não de outros modos de filmar, como a de enquadrar de frente as personagens, de criar um modo de olhar e constituir uma cena, é claramente uma opção de um cineasta que vê os corpos, os objetos, os movimentos, desde uma perspectiva muito particular e que tem, sobretudo, um propósito de interferência direta na modulação das imagens e dos sons. Pasolini foi um cineasta cujo vínculo com o mundo jamais foi de referência naturalista, sua ação cinematográfica foi principalmente de interferir

diretamente nisso que ele chamou de linguagem do mundo para modificá-lo, sempre com uma proposição manifesta de algo que lhe atravessava como pintura (Giotto, Massaccio, Pontorno), como poesia (de seus próprios escritos, poemas), como militância (o comunismo) e como projeto social (de denúncia da miséria, das hipocrisias conservadoras e dos fascismos da sociedade). Se o ódio ao fascismo, a Igreja, e a normalização da sociedade são apostas estéticas para algo que urge ser transformado. Assim que o cinema de Pasolini se afasta enormemente do entendimento fundado por André Bazin de que o cinema é essencialmente uma arte do real. Ainda que o cinema traga, nas palavras de Pasolini, o real para dentro de si isso não o faz transparente. O real é algo absolutamente material, concreto, físico que precisa ser trabalhado – cortado, montado, construído, arrancado de suas linguagens instituídas, dominadas, para serem profanadas e, como cinema, produzir a crítica e a desestabilização da matéria do mundo com o qual está absolutamente em luta e que o sabe irrepresentável. É o que não tem linguagem que ganha matéria no cinema de Pasolini.

A tese de modelação das formas fílmicas e a não submissão aos modelos da linguagem diz não apenas dos seus próprios filmes. Em uma crítica a *Partner* (1969), de Bernardo Bertolucci, Pasolini chama atenção para o absolutamente novo, uma nova maneira de fazer cinema, por ser quase inteiramente realizado sem contra-campo. O filme de Bertolucci é considerado por ele como extraordinário exatamente porque a ação, o *profilmico*, se faz em campo. Mas a que se deve esse extraordinário no filme de Bertolucci, segundo Pasolini, é a forma fílmica, a retirada do contra-campo.

Qual é o resultado de ter filmado *Partner* inteiramente em *campo*? É simples: o espectador perde a ilusão de estar no *interior* do filme, ou seja, de ter atrás de si a montanha em estando frente ao mar e vice-versa. De tal forma que ele fica fisicamente espectador, como no teatro. Ele tem a sua frente o mundo fantástico do filme, mas atrás dele há outros espectadores. Ele não toma parte da ação, mas a observa, ele não se implica como testemunha⁵ (Pasolini, 2000, p. 138, tradução nossa).

5 No original: Quel est le resultat d'avoir tourné *Partner* entièrement en 'champ'? C'est simple: le spectateur perd l'illusion d'être à 'l'intérieur' du film, c'est-à-dire d'avoir derrière lui la montagne s'il a en face de lui la mer et vice-versa. En fait il n'ai rien derrière lui-même il a d'autres spectateurs. Il prend pas part à l'action mais il observe, il n'est pas implique mais témoin.

Essa observação/elogio ao filme de Bertolucci, apesar das duras críticas aos excessos de citações e repetições de cenas de outros diretores, mostra o quanto Pasolini tinha apreço pelas invenções de novas formas fílmicas, como era um problema central. Pasolini demonstra sua preocupação na definição do onde posicionar a câmera para produzir formas fílmicas em embate com as formas do mundo e como criar um modo outro de fruição do filme.

Das figuras

Em *Teorema* (1968), Pasolini faz um filme colocando em cena formas de ausências. São enquadramentos de forças que agem sobre as figuras, que pulsam nas roupas sem corpos jogadas sobre os móveis de uma sala, em cuja luz natural faz-se ver pela inscrição que realiza no lado esquerdo do quadro. As roupas produzem um estado da matéria corpo em estado de ausência, na desnudez, no que falta, no que passou. Tais forças, diz, Maria Inês Aparício,

assumem figuras diversas: a ascese na personagem de Emília; a paralisia total configurada pelo estado catatônico de Odette, petrificada pelo Amor-Medusa; a devassidão, protagonizada por Lúcia; a arte (sublimação) assumida por Angelino; e a loucura e o despojamento encarnados por Paolo (Aparício, 2013, p. 245).

É quando Paolo, em *Teorema* (1968), atravessa atordoado e sem roupas a paisagem empoeirada e cinza do Monte Etna que as formas do filme – do quadro, da posição da câmera, do rasgo de luz que corta a cena, da cor cinzenta marcada na película – como matéria sensível – que o cinema não opera mais que numa lógica das forças, daquilo que não tem linguagem, do que não pode ser dito. São as formas do tempo, é a expressão da densidade que o peso do cinza confere à areia, onde ocorre o supremo gesto de fazer sentir a imagem a uma só vez como vida das formas do cinema e como vida as formas do mundo.

Maria Betânia Amoroso aponta para as distâncias entre Pasolini e as propostas do neorealismo italiano, que embora tenham filmado objetos comuns não encontram semelhanças nas formas fílmicas nem na construção dos personagens e figuras narrativas.

Era compreensível que Pasolini pudesse passar por neorrealista: usou as mesmas locações que *Roma, Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini, empregou atores não-profissionais, e suas personagens tinham o caráter desesperado dos excluídos de *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica, ou dos pescadores de *A Terra Treme* (1947), de Luchino Visconti... O poeta-cineasta tinha plena consciência do que queria obter como resultado. Se nos filmes neorrealistas as personagens procuram sair do círculo da miséria, na obra cinematográfica de Pasolini a condição de humilhado e ofendido do morador da periferia se transforma em martírio. Não se estar mais na esfera do social e do psicológico: ao contrário dos neorrealistas, Pasolini busca o universo da moral e da metafísica. O diretor usava a expressão 'sacralidade técnica' para falar do seu modo pessoal de realizar cinema (Amoroso, 2002, p. 32-33).

É do trabalho das formas fílmicas que emerge a dimensão poética da obra de Pasolini. É a força da matéria que se abre à possibilidade da percepção das figuras do mundo. Pasolini relata nas transcrições publicadas em *Las Pausas de Mamma Roma*, em 2 de maio de 1962, que o sol, a intensa luz que se fez em algumas das gravações de *Accattone* (1961), o fazia insone com a matéria fílmica. Envolto em delírios de um sol que se dava no coração da noite. Esse sol que feria seus primeiros planos, entre os planos cinematográficos aquele que lhe permitia encontrar os rostos dos amigos de Accattone em Ciriola, junto ao Tiber. O sol que branqueava os rostos e que tinha, segundo Pasolini, algo de mortuário e fúnebre, da brancura que têm os ossos desenterrados e abandonados numa tarde de verão, cobertos de pó. Esse ar fúnebre, diz Pasolini, portava o extraordinário, que se devia de um enquadre impossível, que nunca poderia ser feito. É por esse apelo direto entre as formas fílmicas e as formas do mundo que Pasolini entra no embate pela imagem, cujo processo de criação resulta por enquadrar o rosto de Accattone em um primeiro plano precedido por um *travelling*. Desse modo, o plano irrealizável se fez com Franco Citti, Accattone, ao longo do caminhar "com seu cabelo avermelhado, o rosto intenso e embranquecido sob o sol também fúnebre" (Pasolini, 2011, p. 17). Talvez dos planos, aquele que mais diz sobre as formas fílmicas de Pasolini:

Minhas películas consistem em uma série de enquadres brevíssimos, os quais têm uma origem lírico-figurativos mais que cinematográficos. Esses breves enquadres têm, de uma forma, digamos, poética – ou quase fisiológica – sua síntese nesta imagem, nesse rosto, neste

primeiro plano de Franco Citti que caminha contra um fundo ensolarado (Pasolini, 2011, p. 17, tradução nossa)⁶.

A intuição de que esta seria sua marca base (estilema), de seu cinema, surge enquanto rodava as sequências de *Accattone* (1961), na Borgata de Gordiani, como ocorre quando Accattone se acompanha de Balilla enquanto discute se seria melhor ser um ladrão ou um cafetão.

Accattone (1961), este que é o primeiro filme de Pasolini, é, sobretudo, um período de descobertas de cores, dos verdes intensos dos prados aos verdes espessos, intrincados, quase negros, banhados pelo sol, à contraluz, que dão as folhas um tipo de preto como se fora do metal. Em caminhando de Garbatella aos muros de São Sebastião, pela Appia Antiga e a Nova e Cecafumo, para chegar às locações de *Accattone* (1961), Pasolini trabalhava a matéria do mundo, suas formas, os estratos de luz finíssimos que se fazia entre um muro coberto de vegetação, um bosque dominado por um momento de uma luz outra, infinita. Uma matéria do mundo onde Pasolini se viu ante aquela infinidade de verde, esplêndido, extenso, e assim também entre rostos iluminados pelo sol cadavéricos, luz que faz a mistura entre a morte e a vida, onde duela a felicidade e a miséria, a matéria de seus filmes, o lugar do trabalho das imagens. É também em *Accattone* (1961) que, desde logo, o filmar é uma articulação dessa matéria plástica que são as formas do mundo e das formas das artes.

Em *Mamma Roma* (1962) se assiste ao embate com Anna Magnani sobre a cena onde se anuncia a morte de seu filho (Ettore), quando ela sai correndo em direção à sua casa. A última cena do filme, seu momento mais trágico. Pasolini explica então como esse processo ocorre, a partir de como a filmagem se faz em pontos máximos e não em variações ou outros pontos quaisquer:

Eu rodo a base de brevíssimos enquadres, enquadres que duram não mais que dois ou três minutos, no máximo. Um dos primeiros planos, figuras inteiras, movimentos elementares que depois ligo, encadeio, entre eles, os traduzindo em uma montagem articulada desde o início das filmagens. O problema é que Magnani não estava preparada para esse tipo de filmagem. Estava acostumada a enquadramentos mais longos, em que ela aparece em toda plenitude, adotando a

6 No original: Mis películas consisten en una serie de encuadres brevíssimos, en los que cada encuadre tiene un origen lírico-figurativo más que cinematográfico. Ahora bien, todos estos breves encuadres tienen, de una forma, digamos, poética – o casi fisiológica – su síntesis en esta imagen, en este rostro, en este primer plano de Franco Citti que camina contra un fondo soleado.

personagem gesto por gesto, através de cada mínima passagem psicológica, em cada um dos detalhes mínimos de expressão (Pasolini, 2011, p. 20, tradução nossa)⁷.

O que faz a poética do cinematográfico em Pasolini é a condensação, o ápice dos sentimentos, a retirada do processo, o ápice da forma (forma dor, forma-desespero) em detrimento do percurso. Eis aqui a questão. As transições psicológicas se fazem ver em seu momento culminante, absoluto e quieto, diz Pasolini.

Em definitivo, Magnani estava acostumada a interpretar uma cena inteira a uma só vez. Eu, ao contrário, a faço interpretar uma parte a cada vez. Isto implica, por sua vez, todo um modo diferente de conceber a interpretação, que desejo absolutamente real, realista até o final, até a exasperação, e sem dúvida, não naturalista. Porque não me interessa a espontaneidade, o que se entende por naturalidade. Me interessa captar, e depois unir, as fases dos sentimentos e das personagens em seus momentos culminantes, sem transições intermediárias e naturais. Sem espontaneidade, quicá. Ou seja, explico a Magnani – acostumada a esculpir personagem como um escritor de estátuas equestres, de monumentos – que trabalho como um ourives. Aquele que cinde as partes, uma a uma, como se fossem peças de ouro. Que as cinde com rápidos golpes para dar-lhe uma sequência monumental (Pasolini, 2011. p. 21, tradução nossa)⁸.

São esses golpes que se vê na sequência final de *Mamma Roma* (1962) onde se segue a morte de Ettore, em três momentos, de intensidade crescente.

7 No original: Yo ruedo a base de breves encuadres, encuadres que no duran más de dos o tres minutos como máximo. Unos primeiros planos, figuras enteras, movimeientos elementales que después enlazo entre ellos, traduciéndolos en un montaje que ya se ha preparado desde el inicio. Pero la Magnani no estaba preparada para este tipo de rodaje. Estaba acostumbrada, evidentemente, a encaudres largos, en los que ella aparece en toda su plenitude, adoptando el personaje gesto por gesto, a través de cada mínimo passaje psicológico, en cada una de las más detalladas, mínimas fases de la expresión.

8 No original: En definitiva, la Magnani acostumbra a interpretar una escena entera cada vez. Yo, em cambio, le hago interpretar una parte a cada passo. Esto implica, a su vez, todo un estilo diferente de concebir la interpretación. Quiero decir que mi modo de concebir la interpretación, que yo deseo que resulte absolutamente real, realista hasta el final, hasta la exasperación, y sin embargo, no naturalista. Porque no me interesa la espontaneidade, lo que se entiende por naturalidade. Me interesa captar, y después unir, las fases de los sentimientos de los personajes en sus momentos culminantes, sin transiciones intermedias y naturales. Sin espontaneidade quizás... Es decir, pido a la Magnani – acostumbrada a esculpir sus personajes como un escultor de estatuas ecuestres, de monumentos- que trabaje, más bien, como un orfebre. Es decir, que interprete las partes, una a una, como si fuera piecitas de oro. Que las cincele, con rápidos y espontâneos golpes, para darle una secuencia monumental.

Pasolini afirma um cinema subterrâneo que emerge do discurso indireto livre através de planos e dos ritmos da montagem, fazendo com que a linguagem seja liberada de suas funções. Quando Pasolini filma o plano do rosto de Ettore, com seus sinais de morte, e em seguida descreve o seu corpo em escala descendente, na perspectiva da mesa onde ele se encontra amarrado, numa progressão da passagem de tempo, da noite ao pleno do dia, quando a luz do sol invade a sala, não há mais que o cinema comprimido ao fotograma, isolado, sem qualquer possibilidade de se abrir ao tempo. Nem a qualquer totalidade. Apenas quadros, cuja montagem definitiva é a produto do momento em que a morte se faz.

Em *Evangelho Segundo São Mateus* (1964), o procedimento dos quadros absolutamente concisos é exemplar na dança de Salomé, precedida de alguns breves planos de São João Batista na prisão e de outro breve plano de um beijo e um abraço entre mãe e filha. Salomé é enquadrada na altura dos ombros durante toda a dança, não se vê seus movimentos de corpo, toda a cena se concentra nos movimentos na altura dos ombros até o rosto de Salomé. Qual o sentido dessa *mise en scène*, em que o corpo que dança se encontra fora de quadro, onde não há um plano de conjunto que permita situar a dança no campo visual, se pergunta Luc Vancheri. Os planos dos dois protagonistas dessa dança fúnebre, diz Vancheri, são ligados por uma mesma grandeza de escala.

[...] um e outro são filmados no nível dos ombros e do pescoço. O enquadramento corta os personagens, conserva a cabeça e despreza o corpo [...] uma tal insistência formal nos obriga a considerar o que essa igualdade de escala procura como efeito e o seu significado. (Vancheri, 2011, p. 90, tradução nossa)⁹.

Embora, do ponto de vista da adaptação de Pasolini do *Evangelho, Segundo São Mateus* (1964) haja uma rigorosa obediência ao texto, a adaptação cinematográfica é absolutamente trabalhada em suas formas, o que se vê é que há operações (enquadramentos, duração, etc.) extremamente precisas em relação aos fragmentos necessários, aqueles que determinam um estado de grande concentração de forças. Pasolini trabalha, nesse sentido, de criar pequenas

9 No Original: L'un et l'autre sont filmés au niveau des epoules et du cou. Le cadrage coupe les personnages, conserve la tête et refoule le corps.

mônadas figurativas¹⁰. Espécie de consciência poética do cinematográfico. Algo que pode ser medido também na proposição do que Pasolini chama de “subjativa indireta livre”, procedimento fílmico onde, explica Deleuze:

Um personagem age na tela e supõe-se que veja o mundo de certa maneira. Mas ao mesmo tempo a câmera o vê, e vê seu mundo, de um outro ponto de vista, que pensa, reflete e transforma o ponto de vista do personagem. Pasolini diz: o autor “substituiu em bloco a visão de um neurótico por sua própria visão delirante de esteticismo”. É bom, de fato, que o personagem seja neurótico, para marcar melhor o difícil nascimento de um sujeito no mundo. Mas a câmera não oferece apenas a visão do personagem e do seu mundo, ela impõe uma outra visão na qual a primeira se transforma e se reflete. Tal desdobramento, é o que Pasolini chama de uma “subjativa indireta livre” (Deleuze, 1983, p. 107).

Segundo Deleuze, o cinema de Pasolini tem uma consciência poética que não seria propriamente esteticista nem tecnicista,

É um cinema muito especial que adquiriu o gosto de “fazer sentir a câmera”. E Pasolini analisa alguns procedimentos estilísticos que atestam a existência dessa consciência reflexionante ou desse cogito propriamente cinematográfico: o “enquadramento insistente”, “obsedante”, que faz com que a câmera espere que o personagem entre no quadro, faça ou diga alguma coisa, e depois saia, enquanto ela continua enquadrando o espaço que voltou a ficar vazio, “deixando novamente o quadro entregue a sua pura e absoluta significação de quadro” (Deleuze, 1990, p. 108).

Das formas

Trata-se do trabalho que o cinematográfico mantém com a realidade. É nesse sentido fundamental recorrer a ideia do “Figural”, nos moldes de Philippe Dubois (1993), que se interroga e trata sobre as modulações das formas e os efeitos poéticos e não do sentido, nem da semelhança, mas sobre a ordem das forças. Não sobre o que acontece nas imagens, mas sobre o que acontece à imagem. O que significa dizer que há antes um interesse pelas imagens

10 A mônada é uma unidade de força e movimento; tal se encontra em *Diferença e Repetição* (2000), em Gilles Deleuze, e que para Leibniz se tratava da força primordial do universo.

cinematográficas que é menos como representação e mais como presença. Em *Le Tempestaire* (1947), filme de Jean Epstein, Dubois encontra no “Figural” a questão de como dar a ver cinematograficamente o informe, o inapreensível, o instável, o imaterial, o que escapa da figuração – o irrepresentável, no caso, a tempestade.

Assim, quando Pasolini disse do cinema como uma língua escrita da realidade e como uma língua da praxe, não se pode ter em conta uma posição ingênua de quem não reconhece a força do cinema em sua dimensão expressiva. Nesse sentido, a escritura da realidade, reivindicada por Pasolini, é uma escritura fracassada. É a realidade que é, em si mesma, uma linguagem, como explica Gruner (2004, p. 299), “pré-escritural”, “pré-simbólica”. Uma linguagem não codificada, compostas de signos infinitos.

Pasolini quer que esteja claro, nítido, que se faça evidente, que o autor cinematográfico, que o diretor de cinema, que o escritor da realidade que é para ele o cineasta está recortando de maneira absolutamente arbitrária e intencional um fragmento de realidade, única maneira de que o real se mostre em realidade (Gruner, 2004, p. 230, tradução nossa)¹¹.

Foi Deleuze (1983) que veio a radicalizar, com Bergson, de *Matéria e Memória* (1993), reconhecendo na imagem uma identidade ontológica com a matéria, o que implica colocar o cinema como expressão da realidade, na sua atualidade e virtualidade. Realidade que não existe fora do seu expressar-se e que se faz apreender pelas múltiplas formas-cinema. Em Deleuze, realidade que é captada pelo cinema não como sua representação mas através de blocos de movimento-duração.

É sobretudo no modo de compor o mundo, de modelar essa realidade vivente em formas cinematográficas, que vemos um Pasolini pleno de proposições, atravessado pela realidade, esta que é continuamente trabalhada para ganhar expressão. Como o faz com Giotto e Masaccio, pintores que estão no seu olhar, ferindo o mundo, concebendo paisagens, criando imagens, compondo figuras cujo centro de toda a perspectiva é o homem. O que Pasolini tem como visão, como campo visual, são os afrescos de Masaccio, de Giotto,

11 No original: Pasolini quiere que este claro, nítido, que haga evidente, que el autor cinematográfico, que el director de cine, que el escritor de la realidad que es para él el cineasta está recortando de manera absolutamente arbitraria e intencional un fragmento de realidade, única manera de que lo real se muestre en realidad.

pintores pelos quais tem enorme admiração, assim como alguns maneiristas, a exemplo de Pontorno. Por isso, Pasolini faz imagens em movimento como se o objeto se movesse por um quadro, como um cenário, sempre os tomando na sua frontalidade. As figuras se movem nesse fundo, quase sempre, de maneira simétrica, ou seja, primeiro plano contra primeiro plano, panorâmica da ida contra panorâmica de volta, e ritmos regulares, ternários, de campos.

Não há quase nunca uma sobreposição de primeiros planos e de campos largos. As figuras em campo largo são fundo e as figuras em primeiro plano se movem neste fundo, seguidas de panorâmicas, quase sempre simétricas, como se eu, em um quadro, onde precisamente as figuras só pudessem estar firmes – deslizassem o olhar para melhor ver os detalhes. De modo que a minha câmera se move sobre fundos e figuras sentidas substancialmente como imóveis e em profundos claros e escuros¹² (Pasolini, 2013, p. 118, tradução nossa).

Assim que nem a realidade é um possível nem um necessário que se agencia através do plano-sequência - ou seja, na sua inscrição como duração, no tempo - nem a montagem, em sua subjetividade ordenadora, são opções que possam conduzir o cinema para sua modernidade. Tal como afirma Ismail Xavier, há um tipo de empirismo em Pasolini, que pensa sempre a composição estética como algo derivado da realidade, da experiência que é produto da imaginação e o engajamento nele (Xavier, 2014, p. 75). Aqui se encontra um ponto fundamental no pensamento de Pasolini. É o seu engajamento no mundo, seus atravessamentos estéticos criados como matéria do mundo, que fazem surgir uma possibilidade outra entre, ou em meio, aos paradigmas clássicos e modernos: o cinema como engajamento do mundo e o mundo como sequência infinita, que se oferece em um plano sem montagem.

“O empirismo de Pasolini”, diz Ismail Xavier,

12 No original: Estan en movimiento un poco como si el objetivo se moviese por un cuadro; concibo siempre el fondo como el fondo de un cuadro, como escenario, y pore so lo ataco siempre frontalmente. Y las figuras se mueven en este fondo de manera simétrica, en la medida do posible: primer plano contra primer plano, panorámica de ida contra panorámica de vuelta, ritmos regulares (posiblemente ternarios) de campos, etc. No hay casi nunca un encabalgamiento de primeros planos y campos largos. Las figuras de en campo largo son fondo y en primer plano se mueven en esto fondo, seguidas de panorámicas, repito, case siempre simétricas, como si yo en un cuadro- donde, precisamente, la figuras solo pueden estar firmes- deslízase la Mirada para poder ver mejor los detalles. De modo que mi camera se mueve sobre el fondo y foguras sentidas sustancialmente como inmóviles y en profundos clarososcuros.

é um corpo a corpo com o real, vontade de intervenção a cada milímetro de suas interações com a sociedade presente, mas é, acima de tudo, ação e discurso pelos quais o intelectual-artista reivindica a superioridade de seu juízo perante as 'igrejas', reserva a si as escolhas: dos combates, dos estilos de comportamento, do gênero de cinema, das modalidades de relação com o passado, das condições da própria morte (Xavier, 2014, p. 75).

E assim, não há separação entre o cinema e a vida, em Pasolini. No entanto, diz Ismail Xavier (2014), essa relação, ainda que ancorado na concepção do real como linguagem, é ela mesma herética, pois que não é pensada em termos de espelhamento - homologia de sistemas - mas como combate pelo qual o cineasta "instaura no terreno da luta, toda a sua experiência, exigindo de si a coerência dos sinais que emite, pela presença corporal no mundo e pelo cinema que produz pela linguagem da ação" (Xavier, 2014, p. 75).

O itinerário de Pasolini, de *Accattone* (1961) à *Saló* (1975), passa por diferentes experimentações que partem do cinema do neorealismo, Rossellini, em especial, mesmo que no embate com o naturalismo desse cinema e em propondo um estilo artificial e maneirista que o leva a enquadramentos breves, frontais, a exemplo das referências aos pintores quatrocentistas. No entanto, a predominância dos planos-sequências, assim como dos planos gerais ligados em seu conjunto, Pasolini realiza filmes com planos próximos, planos próximos frontais, não apenas para ganhar uma eficácia expressiva, mas em função de uma sacralidade. Essa é uma característica que difere Pasolini de De Sica e Rossellini, que segundo ele, são cineastas da esperança, uma certa forma estética da esperança. Em seus filmes, não há o plano-sequência, nem uma montagem de dois planos gerais seguidos um do outro. Não há para Pasolini uma estética da esperança – nesse caso, a esperança no tempo, no que ele é capaz de fazer acontecer - mas uma estética do desespero¹³.

É essa *forma-desespero*, atravessada por enquadres impossíveis, que atormentam as formas do cinema de Pasolini, rasgando sua própria linguagem com a linguagem do mundo, que compreendo, possa dizer de uma poética do cinematógrafo, feita de um olhar fascinado de realidade. O Pasolini de enquadres brevíssimos, do ensolarado dos rostos em primeiros planos, é onde

13 Nos filmes neorealistas, predominam os planos-sequências, os planos gerais. Os raros planos próximos são utilizados em função de sua eficácia expressiva. O que caracteriza essas formas fílmicas é uma certa estética da esperança na duração como forma de construir algo de possível, um acontecimento. Nos filmes de Pasolini quase não existem planos-sequências nem planos gerais em conjunto. Há, nesse sentido, um certo desespero, uma urgência, uma não permanência.

se subsome toda tragédia de uma vida que só ganha sentido quando se exaure, na operação de montagem. Pasolini, entre os realizadores heréticos, é aquele que toma a realidade como forma, a fim de transformá-la em sua radicalidade. Seus breves e fulgurantes enquadres, descobertos quando a filmar o rosto de Franco Citti, em *Accattonne* (1961), uma forma impetuosa de passar de um plano a outro, é como uma intervenção brusca, ligeira, é o gesto febril do poeta do cinematógrafo atormentado pelas formas do mundo, por intervir sobre elas em seu momento máximo, interferindo como um ser implicado: “O cinema me fez manter o contato com a realidade, um contato físico, carnal, diria inclusive de ordem sensual” (Pasolini, 1983, p. 25).

REFERÊNCIAS

- ACCATTONNE, Direção: Pier Paolo Pasolini, 1961. DVD (120 min.).
- AMOROSO, Maria Betânia. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória** – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Editora Martins e Fontes, 1990.
- BAZIN, André. **O Que é o Cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DELEUZE, Gilles. **Imagem-Tempo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1983.
- _____. **Diferença e Repetição**. Relógio D'Água: Lisboa, 2000.
- DUBOIS, Philippe, La question des figures à travers les champs du savoir: le savoir de la lexologie. In: **Figure, figural**, Erich Auerbach, Paris-Berlim, 1993.
- EVANGELHO Segundo São Mateus, Direção: Pier Paolo Pasolini, 1964. DVD (142 min.).
- GRUNER, Eduardo. Pier Paolo Pasolini: La tragédia de lo Real, In: **Pensar el Cine 1. Imagen**, Ética y Filosofía. YOEL, Gerard (org.). Ética y Filosofía, Manantial: Buenos Aires, 2004.
- LE TEMPESTAIRE, Direção: Jean Epstein, 1947. Arquivo Digital (23 min.).
- MAMMA Roma, Direção: Pier Paolo Pasolini, 1962. DVD (120 min.).
- PASOLINI, Pier Paolo. **La Voz de Pasolini** – Primeros apuntes de un ensayista cinematográfico. Maia Edições: Madrid, 2011.
- _____. **Écrits sur le Cinéma. Petits Dialogues avec les Films**. Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma: Paris, 2000.

_____. **Pasolini, Roma**. CCCB - Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona. Skira Flammarion: Barcelona, 2013.

_____. **Empirismo Herege**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

ROMA Cidade Aberta. Direção: Roberto Rossellini, 1945. DVD (105 min.).

SALÒ, Direção: Pier Paolo Pasolini, 1975. DVD (145 min.).

TEOREMA, Direção: Pier Paolo Pasolini, 1968. DVD (99 min.).

VANCHERI, Luc. **Les Pensées Figurales de L'Image**. Armand Colin: Paris, 2011.

XAVIER, Ismail. O cinema moderno segundo Pasolini. **Catálogo da Mostra Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo**. CCBB, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wpcontent/uploads/2014/10/Cat%C3%A1logo-Pasolini.pdf> Acesso em: 10 ago. 2016.

Recebido em: 18/8/2016

Aceito em: 23/9/2016

Endereço da autora:

Sylvia Beatriz Bezerra Furtado <sylviabeatrizbezerrafurtado@gmail.com>

Instituto de Cultura e Arte

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Avenida Mister Hull, s/nº - Campus do Pici

60455-760 – Fortaleza (CE) – Brasil