

A PROFANAÇÃO DA IMAGEM SAGRADA EM *LA RICOTA*

THE PROFANATION OF THE SACRED IMAGE IN *LA RICOTA*

Marcelo Dídimo Souza Vieira

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Bruno Lima Xavier

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo: Este artigo pretende analisar a profanação da imagem sagrada em “La Ricota” (1962), de Pier Paolo Pasolini. Com base na distinção entre os conceitos de sagrado e profano feita pelo filósofo Giorgio Agamben, em seu livro “Profanações” (2008), este estudo investiga como o diretor problematiza a imagem sagrada institucionalizada pela Religião Católica em nossa sociedade. Além disso, apontaremos quais os recursos estéticos utilizados por Pasolini para realizar o processo de profanação, e de que forma o diretor utiliza-os para causar a experiência mística dentro do cinema.

Palavras-chave: Pasolini; cinema; sagrado.

Abstract: This article aims to analyze the profanation of the sacred image in the film "La Ricota" (1962), by Pier Paolo Pasolini. Based on the distinction between the concepts of sacred and profane made by the philosopher Giorgio Agamben in his book Profanations (2008), this study investigates how the director problematizes the sacred image institutionalized by the Catholic Religion in our society. In addition, we will highlight the aesthetic resources used by Pasolini to carry out the profanation process, and how the director uses them to bring about the mystical experience within the cinema.

Key-words: Pasolini; cinema; sacred.

Introdução

A profanação da imagem sagrada nos filmes de Pier Paolo Pasolini interessa para além de apontar as suas referências pictóricas do período pré-renascentista. É possível perceber que imagens sacralizadas pela Igreja são profanadas dentro dos filmes do diretor. Esse processo acontece no sentido apontado por Giorgio Agamben em seu texto “Profanações”: “consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (AGAMBEN, 2007, p. 65). A partir desta distinção feita pelo filósofo italiano, este trabalho propõe analisar a imagem em *A Ricota* (*La Ricota*, 1962)

e refletir sobre o que revelam seus aspectos estéticos no que concerne aos conceitos de “consagrar” e “profanar” apontados acima.

No decorrer de sua carreira, Pasolini mostrou ser um pensador da imagem sacralizada e, por conseguinte, um profanador da mesma. Como aponta Lahud (1993), na obra do diretor: “o sagrado não se encontra onde a burguesia o coloca e o procura, mas onde quase ninguém o percebe, na própria existência de um Accatone, de um Ettore, de um Stracci”. A associação entre o sagrado e os personagens de Pasolini feita por Lahud permite que o espectador visualize como os rostos e corpos dos não-atores que encenaram esses personagens – e o fato de serem pessoas oriundas de periferias romanas – contribuem para a desconstrução das imagens sagradas que eles representam. Desta forma, entender suas presenças dentro do fazer cinematográfico de Pasolini é compreender que na miudeza dessas imagens encontra-se, além da diversidade das classes populares romanas, a possível realização da hierofania – experiência de religação com o sagrado, segundo Mircea Eliade, termo utilizado pelo diretor italiano para falar da experiência mística que propunha no cinema.

4

Na filmografia de Pasolini encontramos as “vestes” e iconografias da tradição imagética cristã em corpos camponeses e operários. Esses corpos, dentro das imagens do diretor, parecem refletir o que de místico existe em sua filmografia. Se trata de algo que está muito além dos elementos iconográficos ou da construção dos personagens sacros dentro dos filmes. As referências ao sagrado institucional talvez estejam presentes para obscurecer o que de misterioso existe nas imagens produzidas pelo diretor. A construção feita por Pasolini se alicerça principalmente em sua base cristã.

Cinema de Poesia

Por volta dos anos 1960, Pasolini viu os dialetos italianos, que faziam parte da pluralidade da Itália, desaparecerem e serem substituídos por uma língua única, tecnicista e de procedência burguesa. Para o diretor, não existia uma língua italiana unificada verdadeiramente devido à pluralidade cultural, característica própria da Itália. Além disso, Pasolini acreditava haver também uma diferenciação dualista no uso da língua italiana, o que ele cunhou de “santíssima dualidade”. Maria Betânia

Amoroso, em seu livro *Pier Paolo Pasolini* (2002, p. 44), explica como o escritor encarava esse processo:

Para o poeta em vestes de lingüística, existiria uma ‘santíssima dualidade’ no italiano: o idioma instrumental e o literário. Usava-se o instrumental para falar, e o literário para escrever. Esse último é o italiano médio, que, na verdade, só diz respeito aos interesses e aos espíritos 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 estava 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 (AMOROSO, 2002, p.44)

De base gramisciana, Pasolini acreditava que a transformação da língua italiana acusava uma mudança estrutural não só na gramática, mas na economia e política do país. Esse processo na Itália, descrito por Amoroso, era devido à transferência do pólo econômico e cultural italiano, que saiu de Roma e Florença e dirigiu-se a Turim e Milão, cidades industrializadas. A mudança geográfica da economia da Itália foi gerando essa unificação na língua que Pasolini condenava. Esse processo, para ele, era um “genocídio cultural, (...) julgo que a destruição e substituição de calores na sociedade italiana de hoje leve, mesmo sem carnificinas e fuzilamentos em massa, à supressão de grandes áreas da própria sociedade” (PASOLINI, 1986, p. 115). Esse genocídio era comandado pela burguesia neo-capitalista italiana contra as zonas rurais e subproletárias. Pasolini admirava essas últimas classes por sua cultura pré-histórica e religiosa em essência, algo que o diretor havia visto na zona rural italiana e nos subúrbios romanos onde morou nos anos 1960. A decepção com a língua italiana que influenciava diretamente a linguagem literária foi um dos motivos de Pasolini investir na arte cinematográfica.

Quando comecei a fazer cinema, pensava que fosse apenas uma linguagem da arte (...) e, portanto, me recolocaria, novamente, na minha experiência literária. À medida que fui trabalhando com o cinema, me dei conta de que não se tratava de uma técnica literária, mas de uma verdadeira língua (...) e aqui já se explica o motivo pelo qual continuei a fazer cinema e abandonei a literatura. Mas, existe um outro motivo, talvez mais simples, mas nem por isso menos importante: todas as línguas que já foram analisadas e descritas têm a característica de serem simbólicas (...) e o cinema, ao contrário, exprime a realidade com a realidade (...). Assim, os objetos e as pessoas são aqueles que eu reproduzo através do meio audiovisual. E aqui chegamos ao ponto: eu amo o cinema porque com o cinema fico

sempre no nível da realidade. É uma espécie de ideologia pessoal, de vitalidade, de amor pela vida que pulsa dentro das coisas, da própria vida, da realidade. (PASOLINI *apud* PEREIRA, 1996, p. 98)

No *Cinema de Poesia*, escrito para uma mesa redonda sobre o tema “Crítica e Novo Cinema” em 1965, o diretor levou a questão das diferenças entre a linguagem cinematográfica e a literária. Enquanto a última tem na escrita (instrumento de comunicação) o apoio para invenções poéticas, a outra não encontra chão em nenhuma linguagem. Esta é a verdadeira qualidade que a superficialidade da imagem técnica traz para o seu imaginador, pois a partir dessa “ausência” de código claros, a nova imaginação pode se manifestar com mais liberdade dentro do mundo. “Em síntese, os homens se comunicam através das palavras não das imagens, o que leva à conclusão de que uma linguagem específica de imagens seria uma pura e artificial abstração” (PASOLINI, 1997, p. 267).

O autor do cinema, para Pasolini, possui uma possibilidade infinita de tecer a arte cinematográfica, pois não se apóia a um legado de regras e códigos como é o caso da literatura. Ao invés disso, ele produz suas imagens a partir “(...) do caos, onde só existem meras possibilidades ou vislumbres de comunicação mecânica e onírica” (PASOLINI, 1997, p. 270).

Para Pasolini, o cinema jamais conseguirá fazer uma “gramática” de suas imagens, pois o cinema, antes de tudo, é estética. “O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética” (BENJAMIN, 2011, p. 194). O autor do cinema, em todo o filme, vai ter como brincadeira fundamental a infinita repetição de significações e estilizações de suas imagens. Ou seja, na perspectiva de Pasolini, o cinema pode ser considerado o verdadeiro tabuleiro, onde o jogador (novo imaginador) brinca com o aparelho (brinquedo). Seria como um quebra-cabeça (o filme) onde cada peça (as imagens) pudesse tomar como par qualquer peça de seu jogo. Além disso, para o diretor, a adição historicista à imagem cinematográfica pode levar a própria imagem à morte. Para Pasolini: “O autor cinematográfico não deve elaborar uma tradição estilística secular, mas simplesmente decenal. Na prática, não

tem uma convenção a contradizer com excessivo escândalo. A sua *adição histórica* ao *im-segno*¹ se aplica a um *im-segno* de vida curtíssima” (PASOLINI, 1997, p. 271).

Para Pasolini, o cinema é um campo aberto ao diálogo *ad infinitum*, pois não podemos dar um significado fechado à imagem, cada receptor irá simbolizá-la de uma maneira. Este diálogo infinito entre o receptor e as imagens técnicas do cinema abre várias janelas para o elemento inesperado surgir. Este é o papel fundamental que as imagens técnicas devem exercer no mundo. “Pois essencialmente as novas imagens são criadas para que se busque, entre as possibilidades dadas, o inesperado (a saber, no diálogo com outros)” (FLUSSER, 2008, p. 174).

O diretor denomina o cinema como parábolas, por causa dessa característica conotativa, o que estamos chamando de uma qualidade confabuladora do cinema. Pasolini nos leva a crer que o cinema pode ser considerado uma linguagem exclusivamente poética, entretanto, o diretor abre ressalva para a existência do elemento da prosa dentro da narrativa cinematográfica. Isso se dá pela característica encantadora do cinema como espetáculo. Não me alongaria a explicar como esse cinema de prosa pode ser exemplificado, pois Hollywood é sua mais recorrente exemplificação. “A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constituem um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo” (BENJAMIN, 2011, p. 190).

Embora exista a possibilidade de um cinema de prosa, este jamais se concretizará como a experiência do romance moderno (por exemplo) pois ele não tem “(...) um elemento fundamental da *linguagem de prosa*: a racionalidade” (PASOLINI, 1997, p. 273). Ou seja, o que podemos novamente perceber é que o cinema, como confabulador do mundo, tanto no sentido da nova imaginação desenhada por Flusser quanto no sentido do narrador tradicional de Benjamin, torna-se um potente instrumento modificador dos conceitos ou mesmo guardião das experiências, pois é imagem poética.

¹ Im-segno é o signo imagético do cinema para Pasolini.

No entanto, Pasolini alude que, mesmo com a predominância de uma linguagem poética, o cinema “(...) tem uma dupla natureza; é ao mesmo tempo extremamente subjetivo e extremamente objetivo (...)” (PASOLINI, 1997, p. 274). Pois ele, como a natureza da imaginação, não pode ser separado profundamente do elemento racional. Conforme já foi dito por Aristóteles, a racionalidade e a irracionalidade não se eliminam, embora elas sejam profundamente diferentes.

Apesar disso, Pasolini mostra que nós podemos constituir um cinema mais “poético”, como foi o caso do surrealista Buñuel, do que de prosa, como o cinema Hollywoodiano, a partir da qualidade metafórica do cinema – muito embora esta mesma qualidade possa muitas vezes tornar-se convencional.

O diretor apresenta uma série de elementos com a finalidade de construir uma narrativa poética do cinema, a qual chama de “subjetividade livre indireta”. É importante esclarecer que esta subjetividade livre indireta nunca se concretizará de maneira linguística na imagem, mas sempre estilística. Isso faz com que o cinema, segundo Pasolini, “(...) liberte as possibilidades expressivas comprimidas pela tradicional convenção narrativa, numa espécie de retorno às origens, até encontrar nos meios técnicos do cinema a original qualidade onírica, bárbara.” (PASOLINI, 1997, p. 279). E assim, o cinema pode ser constituído como a possibilidade de uma linguagem técnica da poesia, uma linguagem tencionada à irracionalidade.

Pasolini, ao ver essa qualidade da estilística do cinema, começou a pensar uma forma no seu fazer cujo objetivo era levar à experiência mística, a qual chamava sagrada. “Quando faço um filme, ponho-me em estado de fascinação diante de um objeto, de uma coisa, de um rosto, dos olhares, de uma paisagem como se tratasse de um engenho onde o sagrado estivesse na iminência de explodir” (PASOLINI, 1983, p. 110). O conceito de sagrado para Pasolini está profundamente atrelado à definição deste pelo historiador das religiões, Mircea Eliade.

O sagrado que Pasolini buscava dentro de suas obras era o da Natureza, com o poder hierofânico. A Natureza, para Pasolini, representava-se de forma complexa e obscura, com uma ligação diretamente mística, “(...) quando falo de Natureza é preciso sempre entender ‘mito da natureza’: mito anti-hegeliano e antidialético porque a

natureza não conhece as ‘superações’; tudo aí se justapõe e coexiste” (PASOLINI, 1983, p. 74). A definição da natureza de Pasolini é análoga à de Mircea Eliade. Para Eliade:

A Natureza nunca é exclusivamente “natural”. A experiência de uma Natureza radicalmente dessacralizada é uma descoberta recente, acessível apenas a uma minoria das sociedades modernas, sobretudo aos homens de ciência. Para o resto das pessoas, a Natureza apresenta ainda um “encanto”, um “mistério”, uma “majestade”, onde se podem decifrar os traços dos antigos valores religiosos. Não há homem moderno, seja qual for o grau de sua irreligiosidade, que não seja sensível aos “encantos” da Natureza. Não se trata unicamente dos valores estéticos, desportivos ou higiênicos concedidos à Natureza, mas também de um sentimento confuso e difícil de definir, no qual ainda se reconhece a recordação de uma experiência religiosa degradada. (ELIADE, 2001, p. 126)

Essa importância sagrada da Natureza foi percebida nas sociedades rurais tanto por Eliade quanto por Pasolini. Este último foi muito influenciado pela “religião natural” de sua mãe e pelas experiências de sua morada no interior da Itália, além das experiências proporcionadas por viagens aos países de terceiro mundo, principalmente a África. Viagens que trouxeram um sentimento de afeto ao terceiro mundo, que é declarado, por Pasolini, em seu poema *La religione del mio tempo* (1961): “Ah, o deserto aturdido / Pelo vento, o estupendo e imundo / Sol da África que ilumina o mundo / África! Minha única / Alternativa” (PASOLINI apud LUHAD, 1993, p. 141).

Apesar de Pasolini e Eliade terem opiniões semelhantes com relação ao conceito de sagrado, eles diferem quando tratam da vinculação do sagrado às instituições de poder. Para Eliade, o sagrado exerce um papel de organizador social nas sociedades primitivas, legitimando as hierarquias existentes. O que para Pasolini não era confortável.

Esta nostalgia que tenho do sagrado idealizado e que talvez jamais tenha existido – pelo fato de que o sagrado sempre foi o objeto de uma institucionalização – por exemplo no começo, através dos xamãs, depois dos padres – é que esta nostalgia tem alguma coisa de errado, de irracional, de tradicionalista. (PASOLINI, 1983, p. 95)

Ciente dessa vinculação do sagrado ao poder institucional dos organismos religiosos que perdurou em nossa história, Pasolini chegou a afirmar, em entrevista concedida a Duflot, que saía em defesa do sagrado porque ele acreditava ser “[...] a parte do homem que menos resiste à profanação do poder, que é a mais ameaçada pelas instituições das Igrejas” (PASOLINI, 1983, p. 94). O diretor deparou-se com a

resistência da irracionalidade da Natureza nas sociedades rurais, periferias romanas e no terceiro mundo (enfim, no “povo”, como chamava essas comunidades).

O povo estará presente em toda a obra do diretor italiano. A vinculação desses a Natureza é produtora de hierofania para o diretor. Na ideia, a natureza, mesmo para a sociedade industrial, nunca deixou ser “estranha”, ou melhor, nunca é “natural”. A experiência hierofânica da Natureza é a experiência do retorno ao *illud tempore*, que é intrínseca à nostalgia do sagrado. Esta se encontra extremamente ligada ao povo, pois estes ainda permanecem com resquícios de uma cultura tradicional ancestral. O misticismo desse povo é irracional para a lógica burguesa, logo serviu para Pasolini como elemento fundamental de sua obra anti-consumível. Portanto, o elemento do inesperado na obra do diretor está atrelado a intenção de causar uma experiência sagrada em seus filmes. Pasolini tece im-segnos nas imagens técnicas como um narrador de mitos antigos. Contudo, o diretor traz sua mundivisão ao imaginário de uma tradição mítica (africana, cristão ou grega). Ele re-significa esses mitos, profaniza-os e devolve-os ao povo que os criaram. Ele se formaliza como o dialogador do mundo sagrado e profano, permeia entre esses dois universos, captura e cria no seu cinema a “nova informação” com sua mundivisão.

10

A Ricota: paradigmas da imagem

O filósofo Michel Lahud, em seu livro *A Vida Clara*, escreve sobre *A Ricota*:

Através justamente da dessacralização da cultura burguesa: ao pseudo-sublime da Paixão de Cristo que estava sendo filmada no interior do filme, Pasolini justapunha o lúdico e o profano populares, sob a forma de música ligeira, de um twist freneticamente dançado pelos figurantes num dos intervalos das filmagens, e da ridicularização popularesca das composições maneiristas² calcadas pelo diretor do filme nos quadros de Rosso Fiorentino e de Pontormo. (LAHUD, 1993, p. 68)

A Ricota é um filme que traz os dois opostos paradigmáticos da imagem em Pier Paolo Pasolini e o pensamento do diretor sobre a imagem sagrada. Dentro do filme, o diretor já anuncia o que será elaborado em seu texto *Cinema de Poesia*, e

2 Os maneiristas são uma referência ao movimento artístico Maneirismo. O estilo é conhecido pelo “artificialismo” das expressões de seus quadros e escultura para que assim alcançassem maior drama à obra.

concretizado em filmes como *O Evangelho segundo São Mateus* (1965), *Medéia* (1970), entre outros. O média-metragem faz parte de uma coletânea de filmes que compõe o longa *Rogopag*. Além de *A Ricota*, obras dos diretores Rossellini, Gordan e Gregoretti integram a coletânea que fala sobre relações humanas.

O filme pode ser visto como um híbrido entre dois projetos de cinema do diretor. O primeiro é o projeto nacional popular, no qual Pasolini pretendia realizar filmes mais populares e acessíveis aos diversos públicos. Nesses filmes percebemos que Pasolini ainda possui influência do neo-realismo italiano, muito presente na época e bastante presente em seus dois primeiros filmes (*Accatone: desajuste social* [1961] e *Mama Roma* [1962]). O segundo é pautado no *Cinema de Poesia*, com uma produção menos “consumível”. Este é o momento em que Pasolini se posiciona radicalmente “(...) contra o racionalismo pragmático do capitalismo industrial e sua ideologia do progresso e da produção” (LAHUD, 1993, p. 71).

No começo do filme, em uma das cartelas, o diretor diz: “Não é difícil prever que esta minha história poderá ser classificada de interessante, ambígua e escandalosa.” Esta declaração revela a intenção de Pasolini e a forma como pretende trazer um outro olhar – não tão exato ou mesmo sóbrio – sobre a Paixão de Cristo.

Para compreender como a profanação das imagens sagradas acontece em *A Ricota*, este pretende-se abordar os seguintes aspectos do média-metragem: suas imagens, as duas construções – estéticas e narrativas – da Paixão de Cristo presentes na obra, e a presença de corpos e rostos, campesinos e proletários, dentro do filme.

A primeira imagem do filme chama atenção: uma mesa com um banquete e um megafone posto em sua superfície. Essa imagem não só aparece no começo do média-metragem, mas no decorrer dele, ora colorida, ora preta e branca. A imagem é de uma natureza morta, e o seu tom, que se diferencia das demais imagens, é amarelado. Este tom carrega a imagem de uma aura gasta e arcaica. Ela é a primeira e a última que aparece no filme, e permanece estática todo o tempo. Embora Pasolini tenha tirado as cenas da “Paixão” de Welles de dois pintores maneiristas, a inquietante imagem da mesa é a que mais se aproxima de um quadro. Ela é incômoda porque é estranho senti-la como uma imagem cinematográfica, tanto pela sua forma imóvel quanto pela

sua falta de vivacidade, ainda que no começo do filme apareçam nela personagens a dançar ao som de um *twist*. A sacralização da mesa e de sua natureza morta é profanada pelos trabalhadores que dançam ao seu redor.

Os dançarinos conferem à imagem um tom debochado. Tanto ela quanto os personagens encenam individualmente, sem nenhuma conexão entre eles. Desta forma, podemos observar como o filme trabalhará a disposição desses dois elementos e seus diálogos em uma mesma imagem, e como eles se relacionam dentro da narrativa. Através desta imagem pasteurizada, a cena do banquete em *A Ricota* explicita o tom extravagante desejado pelo diretor. A imagem do banquete pode ser contemplada como um quadro e é interessante pensar nisto porque Pasolini utiliza explicitamente essas referências pictográficas em seus filmes, principalmente pinturas do pré-renascentismo.

A trilha do filme é composta por quatro músicas, que conduzem o espectador por entre as nuances e realidades que permeiam os filmes de Welles e Pasolini. Elas vão da tragédia à comédia e também à tragicomédia. O *twist* corrompe o processo estático e programático do filme de Welles quando propicia que os personagens, travestidos em seus papéis religiosos, dancem e escarneçam o próprio filme no qual estão trabalhando. O *adagio* é tocado nas cenas mais trágicas, como a da ceia feita pela família de Stracci, e o *allegro* percorre as imagens mais cômicas do filme até nos levar à tragicômica cena de Stracci, na gruta, sendo humilhado pelos demais personagens.

A Ricota é um metafilme da Paixão de Cristo. O poeta-diretor Pasolini faz o aclamado Orson Welles interpretar um diretor clássico e estereotipado, que constrói uma “Paixão” toda nos moldes católicos. “De fato, Welles é o diretor maneirista que o filme de Pasolini ridiculariza” (LAHUD, 1993, p. 57). Assim, o italiano mostra como é feita a utilização da imagem de Cristo de forma programática e maneirista, forma esta convencionalizada pelas classes dominantes e pela Igreja Católica.

As imagens “filmadas” por Welles são límpidas, objetivas e racionalizam os elementos da representação sagrada. Nelas, Pasolini coloca a perversidade e o preconceito das classes dominantes. Pasolini desmascara aos poucos o falso

maneirismo de Welles à medida que a narrativa se desenrola e, com isso, o conceito da imagem de Cristo engendrado pelas instituições católicas. As duas “Paixões de Cristo” estabelecem, como ponto de partida, as duas maneiras – sacralizada e profana – com que Pasolini relaciona-se com a imagem religiosa.

Nas pinturas de *A Ricota*, a imagem imutável de Cristo, morto e já destituído de sua coroa, favorece a apatia do diretor Welles perante o Deus cristão. Dessa maneira, coloca o imaginário de Cristo, iluminado pelas luzes dos holofotes católicos, como uma entidade distante, sem uma presença viva no mundo e atrás da transparência de uma vitrine, morto, impresso num santinho, embalsamado. Esse Cristo não parece ser o mártir que Pasolini pretende mostrar em seu filme.

Durante o filme, deparamo-nos com mais duas imagens pasteurizadas. Elas fazem referência aos quadros de Pontormo e Fiorentino, dois pintores maneiristas da idade média, e estão dentro de um estúdio, iluminadas por holofotes. Esses holofotes são dispositivos de “auxílio” à imagem, fundamentais para entender nossa sociedade. O prefixo *holo* vem do latim, significa “todo”, e *photos* vem do grego e quer dizer “luz”. Os holofotes apresentam uma imagem higienizada do mundo, do todo, ao mesmo tempo em que não deixam aparecer outra luminescência que não a de sua intensidade.

Ao analisar as imagens das televisões, que em sua maioria são feitas com o uso holofotes, Pasolini disse que “as luzes da telinha destruíam a própria exposição e, com ela, a dignidade dos povos” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 35). As imagens por holofotes podem ser uma metáfora da imagem pasteurizada no mundo contemporâneo, pois elas direcionam para onde o olhar deve permanecer, e ofuscam quaisquer outras formas de luz que possam existir.

As imagens (...) assumem, assim, no mundo contemporâneo, a função de uma ‘glória’ presa à máquina do ‘reino’: *imagens luminosas* contribuindo, por sua própria força, para fazer de nós povos *subjugados*, hipnotizados em seu fluxo. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 101)

Ou seja, as imagens feitas pelas luzes ofuscantes da razão se sobrepõem às experiências do homem contemporâneo. “Os projetores tomaram todo o espaço social, ninguém mais escapa a seus ‘ferozes olhos mecânicos’” (DIDI-HUBERMAN,

2011, p. 38). Segundo Giorgio Agamben, em seu livro *O que é contemporâneo? E outros ensaios*, “(...) contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Pasolini coloca de forma sutil a possibilidade de fuga às luzes que ofuscam não apenas o nosso olhar, mas o nosso pensar, na contramão dos holofotes, na percepção do “escuro” nessas imagens.

Na primeira aparição da referência ao quadro de Pontormo, *Disposizione de Voltterra*, os personagens aprontam-se para compor a cena. A câmera é distante, o plano é bastante aberto, vozes de comandos são escutadas sem sabermos quem fala. A cena possui cores bastante vivas, os personagens estão com roupas impecáveis. Tudo parece estar pronto para compor o quadro. Pasolini percorre em planos médios e *closes* os personagens dessa cena. A câmera está estática, diferente dos leves movimentos aparentes nas primeiras cenas do filme. O diretor apresenta aos poucos os rostos estáticos que constituem a cena. Eles que atuam para Welles e estão em preparação para compor o quadro referenciado. É interessante como a câmera desta cena funciona como uma “lupa” quando apresenta os personagens, que serão dispostos de forma a compor o quadro de Pontormo, e, por conseguinte, a cena de Welles. O aparelho funciona como um analisador minucioso do quadro/cena, desmembra-o, aponta seus detalhes e seus personagens.

Existe um pequeno tempo dedicado a cada uma dessas imagens desmembradas na sequência do filme, e este momento é sempre interrompido pelas ordens de Orson Welles. No entanto, mesmo com o esforço de Welles em manter seu filme ordenado, os personagens que representam o povo não conseguem submeter-se ao diretor. Algo maior dentro de seus corpos pulsa para o desfecho jocoso de suas imagens maneiristas.

Esses corpos e rostos dos personagens encenam na tentativa de proporcionar a estabilidade que a cena pede, mas vacilam quando saem da *mise en scène* e se portam como si mesmos. O real e o encenado entram em conflito constante. O filme mostra as lutas entre imagens de dois “Pasolinis”: uma feita pela direção do próprio diretor, e a outra, metalinguística, feita pelo diretor Orson Welles. Este parece interpretar Pier Paolo Pasolini, com sua fixação por imagens pré-renascentistas. O conflito entre essas

imagens é uma das linhas narrativas que Pasolini quer apresentar aos seus espectadores.

No decorrer do filme é possível perceber que existe o desenrolar de duas Paixões de Cristo. Um dos problemas que o filme aborda é a distinção existente entre os dois diretores do modo de produzir as imagens das duas Paixões. Existe dentro do filme dois mártires. As imagens do mártir de Pasolini são em preto e branco, enquanto as “dirigidas” pelo diretor Welles são intensamente coloridas. De um lado, o Cristo do diretor Orson Welles e seus apóstolos; de outro, Stracci, o personagem que representa o mártir de Pasolini. No filme do diretor Welles, seu Cristo possui longos cabelos louros, e seus apóstolos são belos, de auréolas e roupas de época. Eles são arrogantes e debocham cruel e insistentemente de Stracci, que, por sua vez, figura como Dimas (o bom ladrão). Em Pasolini, o personagem torna-se uma paródia de Cristo: é careca, sem um corpo esbelto e com aspecto sujo. Apesar de possuir uma aparência bonachona e patética, o Cristo-Stracci cativa desde o primeiro momento até seu desfecho sórdido. A história da crucificação de Cristo no primeiro momento do filme não é a prioridade do diretor italiano. O Cristo de Welles deve continuar vivo, pois não é ele o verdadeiro mártir da Paixão que Pasolini quer para *A Ricota*.

Os personagens no filme de Pasolini não estão na “ação de encenar”, aparecem sempre em momentos de lazer, alimentação e descanso, bem diferente dos momentos de “trabalho em set” apresentados na colorida “Paixão de Cristo” de Welles. Nessa, todos estão em suas *mise en scènes*: atores, diretores, assistentes. A gravação nunca consegue ser terminada, pois a todo o momento “o filme de Pasolini” ocupa o filme do diretor maneirista Welles por meio da música *twist* e das chacotas em cena.

As interrupções dentro dos dois filmes corroboram com o eterno despertar do filme. O diretor italiano não quer permitir a fluidez em nenhuma das duas construções da “Paixão de Cristo”. O filme acontece no diálogo conflituoso entre esses dois universos. É interessante como o direcionamento para nós, espectadores, é sempre no sentido de compreendermos como essas duas maneiras brigam entre si pelos seus pontos de vista. Um impositivo e ordenador, o outro lúdico. As duas forças não caminham juntas até que se encontram de maneira trágica no final do filme.

Os personagens de Pasolini não conseguem se curvar às ordens de Welles. Embora tentem, todo momento seus corpos desmancham a postura imposta a eles pelo diretor inglês, ou se descontrolam ao som do *twist* que invade a cena constantemente. Entretanto, mesmo quando estes corpos estão livres dentro da Paixão de Pasolini, eles sempre retornam à determinação de Welles quando este profere suas ordens.

Na Paixão de Cristo de Pasolini, o personagem principal é Stracci (o bom ladrão), que dança sobre o filme freneticamente ao som de sua fome. Tentado pela imagem estática da mesa com banquete, o personagem se apresenta como uma imagem viva, pois se movimenta a todo o momento – este movimento cessa quando ele é crucificado. Embora em preto e branco, Stracci traz vida ao filme, o percorre em corridas cômicas atrás de comida e da ordem do diretor do filme.

As imagens do protagonista são importantes de serem observadas. Geralmente, ele aparece em planos abertos, cujos espaços tomam a cena. Stracci fica pequeno. Os lugares atravessados pelo bom ladrão são bucólicos. Movimentos de panorâmicas também acompanham Stracci e o cenário, e a realidade da dor da fome está nas falas sofridas e cômicas do personagem.

Existe um diálogo – estabelecido entre Stracci e o Cristo – que aponta essas duas construções dentro de *A Ricota*. Na cena, os dois estão crucificados um ao lado do outro. As cruzes estão deitadas no gramado. No diálogo, Stracci critica a indiferença de Cristo a ele. Stracci é questionado pelo Cristo, que lhe pergunta o porquê dele andar com quem lhe faz passar fome, e o bom ladrão responde: “Minha vocação é morrer de fome”.

O rompimento com a liturgia da Paixão tradicional (entre Dimas e Cristo) explicita onde o diretor busca colocar o personagem Cristo. O Cristo imaginado pelo diretor italiano não é concebido como o de Welles, que o representa morto, é confabulado dentro da vida, e deseja-a. A humanidade e pureza representada pelo ator, e abusada pelos demais personagens – e porque não dizer por nós mesmos – são postas em uma imagem P/B, entrecortada por um universo profano, de onde o próprio

Jesus Cristo veio. Como Accatone e Ettore³, Stracci traça seu martírio no subúrbio romano. São filhos pobres da sociedade e por ela são levados ao seu trágico fim: a morte. Accatone significa vagabundo; Ettore, amedrontador; e Stracci é trapo em italiano. Três personagens que apresentam sua mística no martírio e em faces oriundas do povo dos *borgates* romanos.

O místico desses filmes não se resume somente aos seus mártires. A imagem mística de Pasolini não é explícita como a das tradições ritualísticas das instituições religiosas. Ela é misteriosa como pontos luminosos no céu e permanece no seu lugar: na obscuridade. Esse processo fica claro nas sequências em que o personagem Orson Welles corta o filme por meio dos comandos: “A Coroa”; “Motor”; “Silêncio”; “Corta”; “Cena”; “Ação”. É importante se ater a essas sequências, pois as ordens do diretor ecoam através do coro dos outros personagens, que dão a elas um novo rosto. Pasolini maneja para essas sequências os próprios personagens da “Paixão” de Orson Welles. Estes mesmos personagens, quando destituídos de suas “áureas sagradas”, assumem o coro junto ao povo, assim, revelam-se humanos. Eles não estão nas imagens de Welles, fazem parte apenas do filme de Pasolini.

17

A Paixão de Cristo é narrada entre o povo, que constitui seus personagens. A *Ricota* constrói uma nova fábula para a imagem do Cristo, sua história volta ao povo, despede-se de seus mantos “vermelhos e brancos”, e nela confabulam-se novos véus, deixando que seus elementos retornem à obscuridade do místico, do que é *oscuro*. O rosto do povo para Pasolini é muito importante. Nele encontra-se, para o diretor, a força mística. Ele não pode ser corrompido, pois dentro dele se revela a ancestralidade de uma cultura e uma sobrevivência contra a lógica da imagem dos holofotes. A sua potência está em seu mistério, no lugar que não pode ser decifrado ou domado. São rostos que aparecem como lampejos, são fugazes, desaparecem rapidamente, e dão

³ Accatone e Ettore são os dois personagens principais que compõem a fase nacional popular de Pasolini. Accatone é o gigolô e cafetão de Accatone – desajuste social (1961), o primeiro longa-metragem do diretor. Residente da periferia romana, Accatone perambula atrás de sua sobrevivência, encontra na cafetinagem uma de suas opções. Ao final, o personagem é atropelado e morre. Ettore é filho de Mama Roma (ela dá nome ao filme Mama Roma [1962]), uma prostituta romana que faz programa para pagar uma melhor vida ao filho. O menino revolta-se contra essa condição da mãe e começa a realizar pequenos furtos, até ser preso e colocado amarrado – como o Cristo do pintor Mantegna – em uma sala isolada na prisão.

lugar a outros rostos dentro da sequências do coro. Assim, sequer podemos capturá-los, não conseguimos fetichiza-los. A sua força está na sua obscuridade, não no seu esclarecimento ou racionalização. Nessas sequências, rosto após rosto, ordens são proferidas, entretanto, Pasolini quebra o seu próprio recurso narrativo e estético: o último rosto de todas as sequências do coro não é um rosto humano, mas o de um cachorro que também profere a ordem.

Stracci morre ao final do filme, não por sua fome, mas, ironicamente, por comer demais. Entretanto, mesmo morto, Stracci ainda se comunica pelo que lhe resta de mais obscuro e irracional: seu rosto morto. A única informação nele é de que a vida não o prende mais, ou seja, ele está fora do alcance das ordens do diretor Welles. Nele o olhar – utilizado na publicidade para o consumo, no cinema convencional para expressar emoções, na pornografia para o desejo – está velado. Os olhos serrados e escuros pela sombra não podem mais ser corrompidos para algo. Para os gregos, “(...) os cadáveres eram imediatamente subtraídos aos olhares, porque perdiam o seu rosto, logo ao chegar a morte” (BELTING, 2005, p. 86). Essa imagem do rosto morto transmite uma resistência à lógica dos holofotes. É uma imagem crua e escura, o silêncio a acompanha. O drama da morte de Stracci acontece sem trilha sonora ou qualquer recurso que confira a ela alguma outra informação além da imagem exposta.

O rosto de Stracci morto obscurece a cena e desnorteia o espectador, que, por sua vez, busca uma luz e encontra o mistério obscuro do corpo crucificado. Stracci não repete a fala como pede o diretor Welles, não executa a ação desejada pelos espectadores da Paixão de Cristo. Stracci vence o diretor maneirista com sua morte, o filme de Orson Welles não se completa, apenas a “Paixão” de Pasolini é toda realizada. É importante pontuar que em Pasolini não existe ressurreição.

No instante em que vemos a imagem de Stracci crucificado e morto, a próxima sequência não é sua ressurreição. A imagem de Stracci morto, logo após Welles descobrir seu falecimento, congela-se por alguns segundos. Essa imagem estática remete-nos a outro tempo, ou melhor, à ausência dele.

Isso quer dizer que no filme o tempo é finito, nem que seja por uma ficção. Temos então que aceitar forçosamente a lenda. O tempo não é o da vida quando vive, mas o da vida depois da morte: como tal é

real, não é uma ilusão e pode perfeitamente ser o da história de um filme. (PASOLINI *apud* LAHUD, 1993, p. 49)

A vida que pulsava em Stracci é eliminada, pois a imagem cinematográfica vira fotografia. Os espectadores procuram – no olhar ou expressão facial no rosto de Stracci – caminhos para compreender essa imagem, porém eles já não existem. A vida da imagem estática está apenas no olhar do espectador, que pode caminhar por ela. Não mais os movimentos a direcionam, pois agora só o tempo depois da morte existe. Na resistência à vida imposta a Stracci, a experiência colocada nessa imagem é mítica, porque é transcendental ao nosso mundo. O rosto do povo é apresentado em seu lugar mais obscuro e mais livre, pois este rosto resiste, e torna-se indissolúvel à ordem imposta. Esse é o rosto que Stracci possui ao final de *A Ricota*.

O rosto estático do bom ladrão perpassa nossos olhos com rapidez, talvez para que, assim, não conseguíssemos desvelar o mistério existente nele. Nesse momento o mistério parece atravessar em fuga nossos olhos, que logo se perdem na natureza morta (a mesa do banquete) que precede a cena.

19

Conclusão

Pasolini apresenta dentro do filme suas “peças”, invertendo os comandos do aparelho dentro do próprio enredo do filme, corrompendo sentidos inventados como tradicionais à cena da Paixão de Cristo.

A secular degeneração que tem feito do Evangelho um texto para infernais proliferações catequistas, litúrgicas, espiritualistas, emanando normas que terminam superpondo-se umas a outras em uma involução nomenclatória de caracteres entre esotéricos e masoquistas, cheios de tabus e de cerimoniais de aproximação muito semelhantes aos cerimoniais neuróticos, com todo um hábito hierárquico (Padre, Patrão, Proteção, Castigo) que atormenta de maneira classista as massas pobres transferidas diabolicamente ao Céu. (PASOLINI, 1978, p. 259)

A imagem programada do sagrado, desejada pelo pensamento preconceituoso burguês, é subvertida todo momento. O ritual de profanar essa imagem dentro do filme pode ser visto como uma devolução do privado para o público. Com isso o diretor pretende alcançar uma ruptura com o fazer da imagem padronizado em cânones estéticos. Em sua filmografia, existe uma vontade de trazer para o cinema

algo além do programático, e isso não nos é exposto como numa cartilha, não somos direcionados por Pasolini. As imagens importantes, profanadas e caras para o diretor italiano, são quase veladas dentro de seus filmes, para que assim permaneçam longe do alcance dos holofotes da sociedade capitalista contemporânea, em seu lugar seguro, o obscuro.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. (2009). *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- AGAMBEN, Giorgio. (2008). *Profanações*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- AMOROSO, Maria Betânia. (2002). *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naif.
- BELTING, Hans. (2011). *A verdadeira imagem, questões da imagem como questões de fé*. Porto: Editora Dafne.
- BENJAMIN, Walter. (2011). *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora brasiliense.
- DELEUZE, Gilles. (2011). *A Imagem-tempo*. São Paulo: Editora brasiliense.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- FLUSSER, Vilém. (2011). *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Annablume.
- FLUSSER, Vilém. (2008). *O Universo das imagens técnicas: elogio a superficialidade*. São Paulo: AnnaBlume.
- LAHUD, Michel. (1993). *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. Campinas: Editora da Unicamp.
- PASOLINI, Pier Paolo. (1983). *As últimas palavras do herege*. Entrevistas com Jean Duflot. São Paulo: Brasiliense.
- PASOLINI, Pier Paolo. (1986). *Diálogo com Pier Paolo Pasolini: escritos (1957-1984)*. São Paulo: Nova Stella.
- PASOLINI, Pier Paolo. (1978). *Escritos Corsários*. Barcelona: Monte Avila Editores.

SOBRE OS AUTORES:

Marcelo Dídimo Souza Vieira é Pós-doutor em Cinema pela Universidade de Columbia de New York (2014). Doutor (2007) e Mestre (2002) em Multimeios/Cinema pela Universidade Estadual de Campinas. Professor do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Autor do livro: *O Cangaço no Cinema Brasileiro* (2010). E-mail: mdidimo@hotmail.

Bruno Xavier é mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará e realizador

audiovisual. Atualmente trabalha na produtora Nigéria Comunicação e Audiovisual realizando documentários. E-mail: brunolimaxavier@gmail.com