

PASOLINI RENASCENTISTA THE RENASCENTIST PASOLINI

Luiz Felipe Soares

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

RESUMO: O artigo se propõe a colocar em relação a noção de Renascimento tal como defendida por Aby Warburg daquela que o diretor italiano Pier Paolo Pasolini, leitor de Chaucer, apresenta em seus trabalhos cinematográficos.

Palavras-chave: Pasolini; Renascimento; Warburg; Chaucer.

ABSTRACT: This essay intends to relate the notion of *Renaissance* as presented by ABY Warburg to the one that the Italian director Pier Paolo Pasolini, as a reader of Chaucer, presents as on his cinematographic works.

Keywords: Pasolini; Renaissance; Warburg; Chaucer.

O trabalho de Pasolini sobre alguns dos *Contos da Cantuária*, de Chaucer, reforça aquela noção complexa e abrangente de *Renascimento* que Warburg já havia proposto, capaz de assombrar ou genealogizar a história da arte prevalente na tradição vasariana. Essa tradição se acostumou a pensar o Renascimento como renascimento de uma cultura grega marcada pela harmonia, pelo equilíbrio ou pela “serena grandeza” sugerida no século 18 pela *Aufklärung*, principalmente por Winckelman. Warburg lia as imagens do Renascimento italiano por fora, tanto dos valores vasarianos, quanto do paradigma da “serena grandeza”. Preferia enxergar nas imagens forças vitais anteriores à Grécia clássica. Se na mênade de um relevo, em Atenas, em Roma ou em Florença, a tradição valoriza a perfeição anatômica, a harmonia de formas e o congelamento de linhas em equilíbrio clássico, Warburg parecia enxergar ali, primeiro, uma mulher de verdade, viva, e, através dela, na pele dela, na tensão de seus músculos e no movimento vigoroso de seus cabelos, todo um complexo jogo de forças cósmicas ou telúricas violentas, que não apenas habitavam os contextos culturais implicados, mas que continuam nos movendo hoje, justamente através daquela imagem, daquele relevo.

Em resumo, se considerarmos pelo menos duas noções de Renascimento, chamando uma de tradicional vasariana, relativa a uma antiguidade grega clássica e comportada, e outra de warburguiana, relativa a uma antiguidade grega de fato antiga,

minha proposta aqui é colocar Pasolini, pelo menos enquanto leitor de Chaucer, no lado warburgiano. Com isso quero, entre outras coisas, apontar para a necessidade de lermos Pasolini, nós aqui, Rio 2016, por fora da tradição, muito disseminada, que o reduz a um heroico batalhador contra os fundamentos capitalistas e o padrão moral da sociedade em que viveu. Não que essas batalhas não tenham sido importantíssimas; o problema está na redução: é importantíssimo também ver Pasolini para além e para além do alcance da figura do herói. Primeiro porque a redução reduz a potência da poesia pasoliniana; segundo porque ela nos atinge enquanto críticos: a heroicização do anticapitalista é tão redutora quanto a vilanização do viado comunista.

Desse ponto de vista, considerar a leitura que Pasolini faz de Chaucer simplesmente como afronta erudita à moral, como fazem alguns, é no mínimo um modo muito previsível de renunciar à crítica, tanto quanto à erudição. Equivaleria a aplicar a cada uma das supostas “adaptações” de Pasolini sempre o mesmo gesto pobre de leitura – seria *deixar de ler* Chaucer, Boccaccio, Sófocles, Eurípedes, mitos gregos, hindus ou árabes, além do próprio Pasolini. É preciso, ao contrário, encarar a sofisticação pasoliniana do ponto de vista genealógico, com uma intensidade diferente do olhar, não apenas para o próprio Pasolini, mas também para cada um desses seus remetentes.

Na correspondência entre Pasolini e Chaucer, o próprio Renascimento aparece como tema e como problema, assim como naquela entre Warburg e Ghirlandaio. Na capela Sassetti, Warburg não se restringe à iconografia do afresco de Ghirlandaio, não se contenta com a identificação dos personagens ali retratados. No conjunto das relações entre eles, na disposição das imagens, na distribuição da luz, nos contrastes de cores e texturas etc, ele localiza traços milenares herdados da astrologia e reconhecidos pelos magos da época de Ghirlandaio, além de marcas de diferentes mitologias e de certo imaginário medieval, às vezes misturadas na mesma imagem. Enquanto leitor, Warburg não se prende a um suposto encerramento de Ghirlandaio numa categoria qualquer de construtor de imagem, e assim se lança ao trabalho de garimpar referências.¹

¹ Warburg, Aby. A arte do retrato e a burguesia florentina (1902). In: _____. *A renovação da antiguidade pagã*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto/Mar, 2013, p. 121-168.

Algo muito parecido, aliás, fez Eisenstein quanto a El Greco – ainda que longe de Toledo – como já comentei aqui mesmo ano passado. Para além do estudo de Cossío, de 1908, e divergindo daquela que viria a ser curadora da coleção de imagens do Instituto Warburg, Enriqueta Harris, Eisenstein localiza nas cores ilógicas e nas tensões musculares dos personagens de El Greco, todo um complexo de forças associadas ao misticismo cristão da contrarreforma, que por sua vez remetia a ritos da Grécia realmente antiga, anterior à clássica. Essa atitude não só contribuiu com a construção do conceito de êxtase em Eisenstein, mas também propiciou deslocamentos críticos importantes quanto a Eisenstein, ao Cinema, a El Greco, à pintura etc.²

Do mesmo modo, ainda que o filme de Pasolini seja, felizmente, algo muito distante de uma dissecação do texto de Chaucer, há nele certo garimpo de detalhes, de aspectos enunciativos do século 14, capaz de indicar algo para muito além do que já foi dito, tanto de Chaucer quanto de Pasolini. Dos 24 Contos de Cantuária, apenas oito estão no filme – mercador, frade, cozinheiro, moleiro, mulher de Bath, feitor, vendedor de indulgências e beleguim³. O prólogo geral do filme fornece a ambientação e o mote: simplesmente o anfitrião propõe que cada um conte pelo menos uma história durante a viagem. O colorido dos figurinos, tão detalhado por Chaucer, a variedade dos gestos e das atitudes, boa parte disso pode ser encontrada ali, mas vagamente, não temos sequer a identificação de cada um dos oito contadores – apenas Chaucer nos é apresentado, aliás na pele do próprio Pasolini. Vendo cada história no filme, não temos nem ideia de quem a está contando (se o cavaleiro, o moleiro, o feitor etc), perdemos a importante diferença entre contador e protagonista. Também não temos os prólogos dos contos, com seus conflitos. As histórias simplesmente se sucedem, a maioria sem qualquer intervalo – há apenas quatro inserções de Chaucer/Pasolini em seu trabalho de escrita. Pasolini despreza esse nível diegético intermediário, em que o narrador Chaucer interage com os peregrinos contadores de histórias.

² Eisenstein, Serguei M.. *El Greco cineasta*. Edición de François Albera. Tradución (del Francés al Español) de Pablo García Canga. Barcelona: Intermedio, 2014.

³ Adoto os nomes da tradução de José Francisco Botelho (Companhia das Letras, 2013).

Além disso, é clara também a diferença entre, de um lado, a minúcia, o virtuosismo e o fôlego da composição poética de Chaucer e, de outro, o desprendimento de Pasolini na construção de *plots*, personagens e cenas. Há trabalhos esmerados no filme, especialmente na direção de arte (de Dante Ferreti⁴) e na pesquisa de canções, por Morricone e Pasolini, mas de modo geral, não há preocupação com a riqueza dos diálogos. Nada sobra no italiano ou no inglês coloquial do filme que lembre o middle-English de Chaucer, os atores parecem ter sido dirigidos pragmaticamente, de acordo com um sentido geral de cada fala. O próprio desenvolvimento dramático é completamente desprendido do texto de Chaucer. No conto do beleguim, por exemplo, o *plot* é reduzido a apenas duas cenas curtas, enquanto o prólogo, que aparece depois, é alargado por cenas boschianamente terríveis e engraçadas do inferno, em que demônios alados são espargidos no ambiente pela flatulência divertida de enormes bundas vermelhas.

Mas é justamente nessas diferenças, ou a partir delas, que nos aparece a potência da leitura de Pasolini, que parece usar técnicas de leitura como as de Pierre Ménard. O anacronismo deliberado está claro, falo disso daqui a pouco; já as atribuições errôneas, verificáveis ou não, nos fazem pelo menos perceber, em Pasolini, a valorização do jogo desenfreado de remissões do próprio Chaucer. Ao morrer, em outubro de 1400, Chaucer deixou os 24 *Contos de Canterbury*, com seus prólogos, mais o prólogo geral, de modo muito desorganizado. Há algumas referências cruzadas de personagens, mas raras indicações de sequência, de modo que não houve como determinar a ordem em que deveriam aparecer. A partir dos 82 manuscritos que sobreviveram, dois modos de agrupamento se estabilizaram, e há vários trechos apócrifos, que nem todas as edições principais incluem. A grande maioria dos contos é escrita em pentâmetros rimados dois a dois, e as extensões também variam, o da Mulher de Bath com mais de 1200 versos, e o do cozinheiro, inacabado, com apenas 98.

Mas em cada um dos 24 contos há uma profusão de referências outras – para muito além daquelas do universo de Boccaccio –, como aponta o editor Fred Robinson. Há referências diretas a coisas e pessoas da época, como o navio Maudelayne ou

⁴ Cenários de Ken Muggleston, figurinos de Danilo Donati, maquiagem de Giancarlo de Leonardis e Otello Sisi, assistência de Carlo Agati.

Henricus Baillif, dono de uma estalagem e membro do parlamento de Southwark, mas também a textos de diferentes origens, como *fablieux* franceses, canções folclóricas inglesas, textos de seu amigo John Gower, Petrarca e outros poetas contemporâneos, além, é claro, de mitemas gregos ou célticos.⁵ Curioso que boa parte das tramas que o leitor desavisado atribui à malícia rural da classe popular circulava, ao contrário, na elite que Chaucer compartilhava.⁶

Paradoxalmente, nesse jogo anacrônico de remissões livres (junto com possíveis atribuições errôneas) aparece o rigor de leitura de Pasolini, junto com a conflituosa identidade entre os dois, como a vemos em suas quatro inserções no filme. O próprio rosto é um cruzamento complexo de remissões em tempos e categorias diferentes, fundindo ator, diretor, personagens, autores, leitores. A barba mal feita, o olho e o cabelo escuros, os olhos pequenos, o queixo avantajado de Pasolini, nada disso lembra a figura que em geral se vê nos retratos de Chaucer: pois é justamente essa arbitrariedade, essa impossibilidade, que torna a remissão violenta, o que, aí sim, parece lembrar Chaucer. Vemos também esse Chaucer/Pasolini sorridente, vendo imagens, estimulando-nos a simplesmente ver.

Esse artifício, por sua vez, de fazer um rosto de 40 anos atrás nos remeter arbitrariamente, artificialmente, a um rosto diferente, de 600 anos atrás, nos remete a *Alphaville*, de Godard, que tem como epígrafe, exatamente, a descrição das técnicas de Pierre Ménard. Ali o cenário da cidade do futuro, em que se passam as aventuras de Lemmy Caution, é a Paris de 1965. No filme de Pasolini, as locações foram cuidadosamente escolhidas para se aproximar arquitetonicamente aos lugares a que os peregrinos de Chaucer se referem em suas histórias, na maioria lugares da Inglaterra do século 14. Os personagens que vemos, porém, habitam vagas edificações antigas da Inglaterra de hoje, que vemos no filme despudoradamente com as ruínas que não havia, ou em versões posteriores, como a igreja de St Thomas à Beckett, a abadia de Battle, ou a catedral de Cantuária.

A logística complicada e cara de uma produção italiana (de Aberto Grimaldi) na Inglaterra, envolvendo o transporte de equipes grandes, equipamento pesado e

⁵ Robinson, Fred N.. The Canterbury Tales [introduction]. In: Chaucer, Geoffrey. *The works of Geoffrey Chaucer*. Edited by Fred. N. Robinson. Oxford/London: Oxford University Press, 1974, p. 1-16.

⁶ Pearsall, Derek. *The life of Geoffrey Chaucer*. Oxford(UK)/Cambridg(USA): Blackwell, 1992, p. 249-50.

material de cena, por várias cidades britânicas, já redobra o sentido da peregrinação.⁷ Mais do que isso, o deslocamento atesta igualmente a complexidade da relação de Pasolini com o capitalismo, o colonialismo e o cristianismo. Os agradecimentos ao final dos créditos dão conta daquela estranha relação de certas instituições tradicionais britânicas com a arte britânica, ainda que mediada por uma produção italiana: as transgressões morais dos personagens de Chaucer são filmadas sem problema pelos italianos no cerne de alguns dos principais centros históricos ingleses. É uma inversão: não se trata mais de um *British scholar* (como Chaucer) indo a Veneza ou Florença estudar arte e esboçar um conceito de Renascimento; ao contrário, é Pasolini que vai à terra de Chaucer, onde tem uma relação íntima de identificação com ele, entre remissões e anacronismos.

Nesse ambiente, o extremo desse anacronismo deliberado é o plano em que essa figura híbrida de Chaucer e Pasolini lê o *Decameron*. A discussão sobre se Chaucer de fato leu ou não o *Decameron* durou mais de um século. Donald McGrady, em 1977, com evidências segundo ele então inéditas, argumenta que o *Decameron* não só foi lido, como também virou modelo para Chaucer, que ainda amenizou as evidências de cópia. Na biografia de 1992, Derek Pearsall, com base em McGrady, dá a discussão por encerrada.⁸ Mas mesmo admitindo-se que ele leu, o plano em questão é muito curioso: Chaucer/Pasolini, hospedado em alguma estalagem durante a viagem a Cantuária, está sentado lendo o livro de Boccaccio. Claramente não se trata de um manuscrito... Trata-se de um livro, com lombada industrial, no século 14! Há também vários outros livros assim, empilhados no mesmo cômodo. O *Decameron* referido, portanto, é aquele lido já na modernidade, provavelmente no século 19 ou no 20. Que edição é aquela? Será em italiano moderno? Se Chaucer está ali, de fato, lendo uma edição moderna do *Decameron*, que Chaucer é este, ou melhor, quem é Chaucer?

Como sugere o editor das obras completas, Fred Robinson, Chaucer não inventou uma língua inglesa, tanto quanto Dante inventou uma língua italiana.

⁷ Curioso que apenas um ano depois uma equipe francesa seguiria para a Inglaterra para filmar *A noite americana* com Truffaut, que no entanto exigia evitar os tijolos vermelhos.

⁸ McGrady, Donald. Chaucer and the “Decameron” reconsidered. *Chaucer Review*, v. 12, n. 1 (summer 1977), p. 1-26. Pearsall, Derek. *The life of Geoffrey Chaucer*. Oxford(UK)/Cambridge(USA): Blackwell, 1992, p. 339, n18.

“Chaucer employed the London speech of his time”.⁹ De qualquer modo, Chaucer inventou uma espécie de nascimento da literatura inglesa, para enviá-la a nós (e a Pasolini) com a força de imagens que circulavam então pela Bretanha, pela França e por alguns reinos italianos. Pasolini parece agora inventar um novo Chaucer, capaz de fazer repercutir essa força na modernidade, no cinema, em meio a vários *decamérons* possíveis.

Essa repercussão, de qualquer modo, se dá pela visão e pelo ouvido. Junto com as canções que Pasolini e Morricone recolhem, com a mesma liberdade anacrônica, aparece a importância da visão nesse novo Chaucer que podemos ler hoje, ainda em *middle-English*, mas já depois do filme. A viúva do conto da mulher de Bath se aproxima do quinto marido quando a colega a convida a espiá-lo pela fresta da porta, enquanto ele troca de roupa. Pouco depois, ao ser apresentada a ele, ela ironiza, dizendo ter a impressão de já tê-lo visto antes em algum lugar. No Conto do frade, o jogo de olhares pelas frestas é duplicado: em cada um dos flagras nos dois casais gays, vemos o diabo vendo o delator enquanto este por sua vez vê o casal. Em planos e contraplanos, vemos, a cada etapa, o que vê e o que é visto.

Já no Conto do mercador a visão é tema central. Trata-se da história folclórica da pereira encantada, muito conhecida por séculos, inclusive na Irlanda, na França e na Itália, mas também em regiões mais distantes. São muitas versões, de lugares e épocas diferentes, mas de modo geral a história trata do velho indócil e rabugento que se casa com uma jovem atraente e é enganado por ela. As versões se dividem, segundo Karl Wentersdorf, em dois conjuntos principais, um em que o velho, ao flagrar a traição, é convencido pela esposa e/ou por suas amigas, de ter sofrido uma ilusão de ótica; outro em que o velho fica cego mas recupera magicamente a visão justamente quando está diante da traição. No segundo caso, é bem difundida a versão em que a traição acontece em cima da árvore, tendo o velho ajudado a esposa a subir e permanecido junto ao tronco, de modo que, ao recuperar a visão, basta olhar para cima para pegar o flagra, como no filme de Pasolini. De qualquer modo, ao ser flagrada, a jovem consegue, com uma retórica também magicamente adquirida, convencer o marido

⁹ Robinson, Fred N.. Introduction. In: Chaucer, Geoffrey. *The works of Geoffrey Chaucer*. Edited by Fred. N. Robinson. Oxford/London: Oxford University Press, 1974, p. xxx.

traído de que o mais importante foi ele ter recuperado a visão, o que justificaria qualquer impressão que ele pudesse ter sobre ela.

No conto de Chaucer, as mágicas da volta da visão do velho e da capacidade retórica da esposa são operadas por ninguém menos que Pluto e Proserpina, que acompanham a cena no jardim da propriedade do velho. O que os estudiosos estranham aqui é que na maioria das versões essa parte sobrenatural fica por conta de entidades do mundo das fadas, algumas vezes o rei e a rainha das fadas. Mas assim como acontece com vários aspectos do trabalho de Chaucer, parece haver muita conjectura também sobre as supostas fontes desse conto do mercador. Karl Wentersfeld defende, a partir da análise de dezenas de versões, e de dados da biografia de Chaucer, que ele se valeu principalmente da tradição oral do folclore irlandês, que teria conhecido ainda criança em seu contato com a elite intelectual britânica, bem como, depois de suas viagens à Itália, com a tradição vinda de um *novellino* do início do século 14.

Como essas versões não traziam as referências gregas, foi sugerido que Chaucer as tivesse encontrado num *fablieu* (francês) perdido. Wentersfeld, porém, dispensa o *fablieu*, com base em artigo de 1941 de Laura Loomis. Esta argumenta intensamente em defesa de que Chaucer encontrou a identidade entre o casal real das fadas e o casal grego em alguma versão da lenda céltica do *Sir Orfeo*, também do século 14. Ela descarta qualquer ingenuidade ou negligência de Chaucer na suposta “confusão” entre universos míticos. Na lenda céltica, o protagonista é de fato um Sir Orfeu, e o rei mágico das florestas de fato assume o discurso autoritário de Pluto, do Hades grego. Loomis aproxima convincentemente os versos da lenda em que Orfeu presta obediência à determinação do rei (461-6) com os da fala de Pluto em Chaucer (2312-5) ao assegurar sua promessa – terminando com “I am a kyng, it sit noght to lye” (2315). Então, diz Loomis:

No other such moralizing as this occurs in any known version of the story. (...) this particular kind of a king [who] is, moreover, linked with this particular kind of moralizing about promises. (...) For this curious linking (...), there appears to be no parallel save in the *Merchant's Tale*. Chaucer, who knew all about Pluto, likewise transforms him

[ironically, wittily] in this one instance, name and all, into a moralizing fairy king.¹⁰

Recapitulando, essa produção cinematográfica italiana, em torno do artista e intelectual que nela se faz ver como Chaucer, encontra, numa Inglaterra que se faz ver como aquela do século 14, uma trama pré-existente que faz ver (através de Chaucer) a tradição celta como grega. Ao colocar Pluto e Proserpina nos papéis dos reis da floresta, Chaucer se apoia, segundo Loomis, na autoridade real desses personagens. E essa autoridade está justamente na capacidade que eles têm de comandar o jogo do fazer ver ou deixar de ver. São seres do Hades – pelo menos em algumas estações do ano no caso de Proserpina ou Perséfone – que, de lá, comandam os acontecimentos na superfície, mais precisamente, em nosso caso, os acontecimentos dramaticamente dependentes da visão, da imagem. A analogia topográfica com o tempo é irresistível: de dentro da terra, por sob camadas de tempo, o Chaucer de Pasolini desloca mitemas por entre camadas ainda mais profundas, entre a Irlanda e a Grécia, e o deslocamento aparece num filme italiano de quase meio século que relemos hoje, contra outras determinações e promessas, vindas de tão diferentes profundidades.

Além disso, essa imagem deslocada, errônea ou errática, produzida por Pasolini, ainda nos remete à noção de imagem, de *eídon*, que segundo Vernant caracteriza a tradição grega anterior a Platão e a Sófocles. A insólita presença do casal Pluto e Proserpina no jardim do mercador, aqueles dois corpos nus, tranquilos, sem cerimônia, com suas estranhas coroas de flores e seus sorrisos de jovens atores inexperientes, enquadrados daquele modo comum em Pasolini – no qual boa parte

¹⁰ Loomis, Laura H.. Chaucer and the Breton Lays of the Auchinleck MS. *Studies in Philology*, v. 38, n. 1 (jan 1941), p. 14-33, p. 29. University of North Carolina Press. Em <http://www.jstor.org/stable/4172512>, acessado em 27 de março de 2016. Na comparação (p. 28), Loomis apresenta os versos seguintes.

Os da fala de Orfeu em *Sir Orfeo* (ed. Oscar Zielke, Breslau, 1880):

“O sir,” he seyde, “gentil King (461)

zete [yet] were it a wele fouler þing [thing]

To here a lesing of þi mouþe,

So, sir, as ze seyde nouþe [now],

What I wold aski, have y schold,

And nedes þou most þi word hold.” (466)

E os da fala de Pluto em Chaucer (Works, ed. F. N. Robinson, Boston, 1933):

“but sith I swoor myn ooth (2312)

That I wolde graunten hym his sighte ageyn,

My word shal stonde, I warne yow certeyn.

I am a kyng, it sit me noght to lye.” (2315)

dos instrutores do cinema padronizado denunciariam “problema de eixo” – essa presença é intensa, determinante, conduz a trama, mas é algo sobrenatural, distante. Para Vernant, esse tipo de imagem caracteriza precisamente o *éidolon* arcaico:

a presença real manifesta-se ao mesmo tempo como uma irremediável ausência. É essa inclusão de um ‘ser outro’ no seio mesmo do ‘ser aí’ que constitui o *éidolon* arcaico (...) como um duplo, que se realiza (...) como uma aparição real inserida efetivamente aqui embaixo, nesse mundo mesmo em que vivemos e vemos, um ser que sob a forma momentânea do mesmo se revela fundamentalmente outro porque pertence a outro mundo.¹¹

Ainda segundo Vernant, o que muda na tradição platônica é o modo de encarar essa dialética da presença e da ausência. No *éidolon* arcaico, ela envolve um para-
além, o “milagre de um invisível que por um instante se faz ver”.¹² No platonismo, ao contrário, a imagem é um segundo objeto igual (*héteron toioûton*), como diz Teeteto ao Estrangeiro no *Sofista* (240 a-b), algo que não se confunde com o modelo, que não traz a marca da ausência, do invisível, “mas o estigma de um não ser realmente irreal (*ouk òn ouk óntos estìn óntos*)”.¹³ O jogo da imagem entre duas dimensões, entre dois mundos, entre o efeito e sua própria força, é anulado no platonismo, substituído pelo jogo normalizado, moralizado, entre supostos verdadeiro e falso, real e fictício – a aparição, com toda sua força, cede lugar a um mero “parecer” domesticado. Isso é importante por ser também um modo de entendermos, na imagem, a diferença entre as duas noções de Renascimento que aponto aqui: podemos encarar a warburguiana como não-platônica – assim como a pasoliniana, pelo menos enquanto leitor de Chaucer.

Do mesmo modo, a fala em Platão, pela qual o poeta ou o ator imita uma aparência, cairá inevitavelmente no terreno da sensação, no máximo interagindo com a *doxa*, ou seja, nunca atingindo, também, a dimensão da verdade da modificação do espírito, nunca será uma boa imitação, uma *mímesis* filosófica. No filme, a visão é restituída por Pluto ao mercador, ao mesmo tempo em que o virtuosismo retórico é instalado por Proserpina na fala da esposa. Fica claro que, por fora do sentido

¹¹ Vernant, Jean-Pierre. “Nascimento de imagens”. Tradução de José Otávio Nogueira Guimarães. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: Uerj, 2010, p. 58.

¹² Idem.

¹³ Idem.

platônico moralizado de *mímesis*, tanto a imagem revoltante do flagra que o mercador vê ao olhar para cima da árvore, quanto a dissolução dessa imagem existem na mesma dimensão, no mesmo nível histórico dos *eídola*, regidas pela mesma espécie de magia odara que Pasolini instalou na sucessão de presenças reais entre as camadas céltica, grega, inglesa e italiana. Ou seja, as imagens faladas (as *eídola legômena*) de Proserpina intensificam ainda mais o caráter não platônico, arcaico, das imagens-forças de Chaucer/Pasolini.

Essas mesmas *eídola legômena* de Proserpina/Perséfone são também extremamente feministas. Em mais um intenso anacronismo deliberado, Chaucer permanece revirando abruptamente a estrutura de poder que os séculos posteriores esperavam ver no espaço diegético do mercador. Motivado ou não pela anedota, Chaucer enxergou essa autoridade, essa afronta da rainha ao poder do rei, de Perséfone no Hades, já no discurso mitológico. Isso em Pasolini acontece com o sorriso adolescente de Elisabetta Genovese simplesmente falando o texto, sem técnica teatral.¹⁴ Ainda que coloquializado, seu texto ecoa a explosiva fala anti-salomônica de Proserpina no conto, em versos que desafiam a insistência de algumas feministas em querer ver todos os personagens ali como meras vítimas de uma única tradição misógina:¹⁵

Now by my moodres sires soule I swere (2265)
That I shal yeven hire suffisant answere,
And alle wommen after, for hir sake;
That, though they be in any gilt ytake,
With face boold they shulle hemself excuse,
And bere hem doun that wolden hem accuse.
For lak of answere noon of hem shal dyen.
Al hadde man seyn a thyng with bothe his yen,
Yit shul we wommen visage it hardily,
And wepe, and swere, and chyde subtilly,
So that ye men shul been as lewed as gees. (2275, grifos meus)
(...)
I sette right noght, of al the vileynye (2303)
That ye of wommen write, a boterflye!
I am a womman, nedes moot I speke,
Or elles swelle til myn herte breke.” (2306)

¹⁴ Ambos atuaram também no *Decameron* de Pasolini no ano anterior; ela ainda esteve em quatro outros filmes até 1974; ele não tem outro registro no Imdb.

¹⁵ Cf., por exemplo, Simmons-O'Neill, Elizabeth. *Love In Hell: The Role Of Pluto And Proserpine In Chaucer's Merchant's Tale*. *Modern Language Quarterly*, v. 51, n. 3 (2002), p. 389-407

Esse conflito selvagem entre forças míticas, próprio ao jogo anacrônico de imagens no sentido arcaico, ainda se redobra numa surpreendente dimensão edípico-freudiana, que aparece já no Chaucer do século 14 e que parece também atrair nosso Pasolini renascentista. Em Chaucer, Damyan, o amante, é um empregado de confiança do mercador, a quem, no entanto, este se refere do seguinte modo:

O famulier foo, that his servyce bedeth (1784)
 O servant traytour, false hoomly hewe (1785)
 (...)
 God graunte thee thyn hoomly fo t'espys (1792)
 For in this world nys worse pestilence (1793)
 Than hoomly foo al day in thy presence (1794)

Lembremos que o termo *hewe* serve tanto para empregado quanto para aparência, semblante. No filme o rosto quase desconhecido de Damyan é familiar em sua beleza apolínea, assustador em seu olhar firme, ameaçador na imagem de seu desejo (“he dyeth for desyr”, 1876), que a moral platônica não tardaria em condenar por evidenciar a ereção. A própria May, no entanto, demora a notá-lo. Só mesmo o narrador, que narra a partir do fim da história, percebe nele o *Unheimlich*, o hoomly fo(o). A sensação é logo reforçada pela restrição do olhar do velho, desta vez invertida, quando pensa em Damyan

And seyde “Seynte Marie! how may this be, (1899)
 That Damyan entendeth nat to me? (1900)
 Is he ay syk, or how may this bityde?” (1901)

Damyan é ameaça interna: é o desejo anacrônico, insuportável, do velho, que o cega de repente e promove a (auto)traição. Essa dinâmica parece ser percebida apenas por Proserpina. O jogo de poder entre ver e não ver, jogo freudiano, vai além da moral que determina o destino de Édipo, cuja tragédia é, também, ficção construída sobre o olhar – são muitas as referências à visão ao longo da peça. O único que enxerga a perversidade do jogo é o cego Tirésias, que denuncia a cegueira em Édipo muito antes de este furar os olhos com os broches de Jocasta.

Falo, por meu olhar opaco humilhas: (412)
 dotado de visão, não vês [βλεπεις] teu mal,

Ao contrário de *Édipo Rei*, porém, emblema da derrota de Dionísio, em Chaucer/Pasolini, com ajuda da técnica de Pierre Ménard, o protagonista, que volta a enxergar, continua cego; aliás cego, corno e feliz, diante da ironia da jovem esposa, fundamentada lá de baixo por Perséfone – feliz até hoje, não porque corno ou cego, mas porque cego à própria cegueira. Se na tradição inaugurada por Sófocles e Platão a imagem é aglutinadora (tendo o nazismo por paradigma), no Renascimento de Pasolini/Chaucer ela nos exaspera pela variação violenta de sentidos, brilhos e intensidades – aquém dos holofotes, mas para muito além dos vaga-lumes.

REFERÊNCIAS

CHAUCEER, Geoffrey. *The works of Geoffrey Chaucer*. Edited by Fred. N. Robinson. Oxford/London: Oxford University Press, 1974.

_____. *Contos da Cantuária*. Tradução de José Francisco Botelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

EISENSTEIN, Serguei M. *El Greco cineasta*. Edición de François Albera. Tradución (del Francés al Español) de Pablo García Canga. Barcelona: Intermedio, 2014.

Эйзенштейн, Сергей Михайлович. Эль Греко и кино. // Эйзенштейн, Сергей Михайлович. *Монтаж*. Москва: Музей Кино, Эйзенштейн-Центр, 2004. С. 404-463.

LOOMIS, Laura H.. Chaucer and the Breton Lays of the Auchinleck MS. *Studies in Philology*, v. 38, n. 1 (jan 1941), pp. 14-33. University of North Carolina Press. Em <http://www.jstor.org/stable/4172512>, acessado em 27 de março de 2016.

MCGRADY, Donald. Chaucer and the “Decameron” reconsidered. *Chaucer Review*, v. 12, n. 1 (summer 1977), p. 1-26.

PEARSALL, Derek. *The life of Geoffrey Chaucer*. Oxford(UK)/Cambridg(USA): Blackwell, 1992.

ROBINSON, Fred N.. The Canterbury Tales [introduction]. In: Chaucer, Geoffrey. *The works of Geoffrey Chaucer*. Edited by Fred. N. Robinson. Oxford/London: Oxford University Press, 1974.

SIMMONS-O’NEILL, Elizabeth. [Love In Hell: The Role Of Pluto And Proserpine In Chaucer’s Merchant’s Tale](#). *Modern Language Quarterly*, v. 51, n. 3 (2002), p. 389-407.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre. “Nascimento de imagens”. Tradução de José Otávio Nogueira Guimarães. In: Lima, Luiz Costa (org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: Uerj, 2010, p. 51-86.

WARBURG, Aby. A arte do retrato e a burguesia florentina: Domenico Ghirlandaio em Santa Trinità; os retratos de Lorenzo de’ Medici e seus parentes (1902). In: _____. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto/Mar, 2013, p. 121-168.

¹⁶ Sófocles. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 57/127.

SOBRE O AUTOR: Professor Associado de teoria(s) da imagem no Curso de Graduação em Cinema (do Departamento de Artes) e no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Especializou-se no estudo da imagem no sentido não-platônico para além da representação ou da informação (ou da semiótica), dialogando com autores como Godard, Nancy, Eisenstein, Warburg, Bataille, Derrida, Barthes, Blanchot, Foucault, Deleuze, Agamben, Sloterdijk, Didi-Huberman, entre outros. E-mail: felipenara@yahoo.com.br