



## RECORTES E RASURAS NO CORPO: SAGRADO E EROTISMO NO TEOREMA DE PIER PAOLO PASOLINI

Erly Vieira Jr

UFF

Mestrando em Comunicação, Imagem e Informação pela Universidade Federal Fluminense, onde desenvolve atualmente o projeto de dissertação intitulado “Recortes e rasuras no corpo: Sagrado e erotismo no *Teorema* de Pasolini”.

É a partir de um confronto entre a sociedade de consumo e a nostalgia de uma dimensão mítica que Pier Paolo Pasolini esboça sua obra cinematográfica, iniciada em 1960, com *Accatone*. Se em seus primeiros filmes, era perceptível um diálogo com o neo-realismo ao se retratar a massa subproletária italiana<sup>1</sup>, é a partir de sua proposta de um “cinema de poesia” (apresentada no Festival de Cinema de Pesaro, em 1965), e do filme *Gaviões e passarinhos* (1966) que se dará o desenvolvimento de um cinema aristocrático, com pouco apelo comercial e fortemente estilizado, como forma de se atacar o que ele denominara “fascismo da sociedade de consumo”. Nas obras seguintes, o diálogo com as narrativas míticas torna-se uma constante (ver *Édipo rei*, *Orestíade*, *Medéia*), e é em filmes como *Teorema* e *Pocilga*, com suas transposições do mito para o contexto da Europa contemporânea, que se apresentará uma concepção do corpo como espaço transgressivo e epifânico onde se desdobrariam as experiências do sagrado e do erotismo.

Realizado em 1968, *Teorema* reflete um momento peculiar da trajetória de representações do corpo e do erotismo no cinema. É uma época em que, nos filmes ficcionais, a nudez do corpo feminino estava finalmente sendo exibida em sua plenitude, e que o corpo masculino estava na iminência de também ser mostrado em sua totalidade. O discurso do erotismo no cinema já havia promovido a substituição de determinadas convenções

---

<sup>1</sup> Embora, como nos mostra Michel Lahud, em seu livro *A vida clara*, publicado em 1992, essa aproximação é mais temática que estilística: diversos dos procedimentos adotados em *Accatone* (e compilados por Lahud) conduziram a uma imagem deveras estilizada e “desnaturalizada”, ou nos termos de Pasolini, “ressacralizada”. Um forte exemplo é a recusa quase absoluta à utilização do plano-sequência, conforme trataremos mais adiante.

metafóricas (como as cenas de trem entrando no túnel quando determinado casal se beijava) e partido para representações mais diretas e até metonímicas do desejo corporal, como na célebre cena em que a região pubiana masculina (ainda que vestida) aparecia estrategicamente recortada num importante plano-detulhe em *Marnie* (dirigido por Alfred Hitchcock em 1965). O próprio ano da realização de *Teorema* é emblemático das transformações sociais pelas quais o mundo ocidental passava, e que afetariam o próprio discurso do erotismo e suas representações nos meios de comunicação de massa.

Na obra cinematográfica de Pasolini, este filme está situado num momento de transição, em diversos sentidos. Se, numa primeira fase, o cineasta se dedicara a retratar a massa subproletária italiana (*Accatone*, *Mamma Roma*), como parte de um discurso que se insurgia contra um suposto fascismo da sociedade de consumo, vemos esse universo de excluídos ser substituído, a partir de 1965, por outra forma de protesto contra a burguesia: a realização de um “cinema de poesia”, aristocrático, de difícil consumo, situado na contracorrente da comunicação de massa. Fazem parte dessa fase, iniciada com um manifesto no Festival de Cinema de Pesaro, filmes como o alegórico *Gaviões e passarinhos*, adaptações de tragédias gregas (*Medéia*, *Édipo Rei*, *Orestíade*) e narrativas que buscavam transpor o mito para um contexto contemporâneo (*Pocilga*, *Teorema*). Nesses filmes, as transformações do discurso do erotismo revelam uma gradual aparição da nudez masculina e feminina, partindo de uma pressuposição do próprio Pasolini na qual o corpo seria o único território remanescente de resistência à sociedade de consumo. Era um momento para se pôr em questão todo um aparato moral de representações corporais nos meios audiovisuais, de modo a se transformarem os percursos através dos quais se estabeleceria uma nova ética corporal, não-consumista. A aparição da nudez associada a um contexto de liberdade e felicidade oposto às regras burguesas foi a tônica da chamada “Trilogia da Vida” (*Decameron*, *Os contos de Canterbury*, *As mil e uma noites*), no início da década de setenta, que seria abjurada pelo próprio cineasta anos depois, quando essa mesma nudez, de caráter originariamente subversivo, tinha sido absorvida pela publicidade e transformada num ideal de consumo. *Teorema* estaria assim num ponto crucial em que o discurso de Pasolini e a transição da sociedade capitalista nos anos 60 e 70 (e do próprio estatuto da nudez, antes contestatária e nos dias de hoje vendida em qualquer banca de revistas) interseccionam-se de modo tão profundo que seja preciso repensar, nesse contexto, as categorias “corpo”, “sagrado” e “erotismo” para que, num momento posterior desse artigo possamos apontar os principais recortes espaciais e temporais do corpo transgressivo no cinema de poesia.

Em linhas gerais, *Teorema* retrata a visita de um jovem estranho, um “visitante divino” a uma típica família burguesa na Milão dos anos 60<sup>2</sup>. Compõem a família: Pietro, o

---

<sup>2</sup> No filme, a origem divina do visitante não é explicitada, embora o livro faça essa referência de forma bastante clara, e o próprio Pasolini em seus escritos e entrevistas se refere ao visitante como uma espécie de “anjo”, de portador do sagrado.

filho adolescente, que descobre o corpo do amigo, à medida que adquire consciência do próprio desejo; Odetta, a filha mais nova, fascinada pelo pai a ponto de colecionar fotografias dele; Lucia, a mãe, mulher entediada, sedentária, imersa num culto à beleza; e Paolo, o pai, proprietário de fábrica, que “durante a vida só se ocupou de negócios e, esporadicamente, de esporte” (Pasolini, 1991:10). Emilia, a empregada de origem camponesa, salva do suicídio pelo forasteiro, faz contraponto ao núcleo burguês. O envolvimento (afetivo e sexual) entre o estranho e cada um desses personagens, aproximando as experiências do sagrado e do erótico, provoca uma série de conflitos entre tais experiências e a falsa imagem de si construída até então.

Boa parte dos estudos acerca da obra de Pasolini apoiam-se numa concepção de sagrado a partir de Mircea Eliade, autor bastante citado pelo cineasta<sup>3</sup>, em especial por seu conceito de hierofania (manifestação do sagrado através de irrupções no cotidiano). Eliade pensava o sagrado como princípio organizador das sociedades primitivas, uma realidade absoluta na qual “o mundo se revela como linguagem” (1972: 125). Agente instaurador de roturas espaciais, interdições e hierarquias de sentido: Mary Douglas, em seu *Pureza e perigo*, associa o sagrado ao estatuto do “posto em separado”.

Essa leitura de Eliade é associada, por diversos estudiosos pasolinianos (como Michel Lahud, René Predal, Jean Dufлот), a uma postura de nostalgia do sagrado, em parte embasadas por declarações do cineasta acerca da perda desse contato da burguesia com o sentimento do sagrado, de modo que apenas o mundo camponês ainda compartilharia desse sentimento. Pasolini chega a declarar, em entrevista a Jean Dufлот: “Defendo o sagrado porque é a parte do homem que menos resiste à profanação do poder” (1983: 94).

Em lugar, porém, de pensar o sagrado como reafirmação de hierarquias, como Eliade escreve acerca das sociedades primitivas, Pasolini prefere concebê-lo como possibilidade de subversão, de resistência às hierarquias instituídas por uma sociedade em que essa dimensão sagrada estaria afastada da esfera do poder. Dissociando a burguesia e sua “ideologia materialista do bem-estar” (1983: 98) da proximidade com o mito, Pasolini vê no cinema uma possibilidade de se restabelecer o contato com o sagrado, por promover uma desnaturalização do tempo e do espaço e por ser um veículo bastante adequado para se transpor o mito para o

---

<sup>3</sup> O livro de entrevistas de Jean Dufлот, *As últimas palavras do herege* (1983), ilustra bem a aproximação entre o pensamento do cineasta e o do mitólogo.



contexto da contemporaneidade. Daí promover um cinema em que a câmera ressacralize as coisas e os corpos, re(a)presentando-os epifanicamente:

“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”  
(*Duflot/ Pasolini, 1983: 110*).

Contudo, pensar essa experiência como um mero escapismo nostálgico é dissociar da dimensão mítica uma capacidade de resistência a um poder em constante mutação. As concepções pasolinianas acerca do capitalismo, em especial o que ele chamaria de “fascismo da sociedade de consumo”, partem de uma capacidade de transformação e assimilação que permitiria que comportamentos, atitudes e intervenções corporais outrora consideradas contestatórias fossem, em outro momento histórico, reafirmativas da potência dessa mesma sociedade.

Poulantzas (1978) define o Fascismo como um regime de exceção em que o Partido (com seu caráter de massa) dominaria o aparelho repressivo do Estado para reorganizar as relações no seio dos aparelhos ideológicos (o próprio partido, a família, as instituições, a propaganda). Pasolini apodera-se da metáfora do Fascismo, tão cara e recente à sociedade italiana, para pensar um novo poder, “ainda sem rosto” (1979: 56), agindo sobre a linguagem corporal e do comportamento. Decorrente da tardia industrialização italiana nos anos 60, e da conseqüente ascensão dos valores de uma burguesia industrial, essa espécie de “fascismo” possibilitaria a imposição da ideologia e dos interesses dessa classe por sobre toda a Itália, eclipsando a diversidade cultural presente no velho mundo popular. O caráter mutante dessa forma de dominação é exemplificada no artigo “A linguagem dos cabelos compridos” (1979: 9-15), escrito por Pasolini em 1973, e que mostra as diversas significações que um corte de cabelos (ou qualquer interferência sobre o corpo), em diversos momentos históricos, assume frente a determinadas relações de poder, ora contestando-o, ora reafirmando-o.

A essa concepção histórica do poder, uma noção de mito como instância em constante transformação pode trazer novas luzes à discussão da transposição dessas narrativas para a sociedade contemporânea. Canevacci (2001) pensa o mito em Pasolini como um centro de reflexão representado pela sensibilidade poética do autor como reinvenção e não reprodução:

“O mito é compenetração e transfiguração de qualquer fato natural num evento sagrado; e nesse poder do mito afirmam-se os mitos fundados, portanto, em

experiências concretas, experiências corporais e quotidianas. ” (Canevacci, 2001: 195)

A hierofania rompe a homogeneidade do espaço, instaurando uma topografia dividida entre locais sagrados e profanos, e a linearidade temporal, dotando o tempo sagrado de um caráter não cronológico e cíclico. O mergulho nesse tempo fabuloso, trans-histórico, mítico, também encontra paralelo na experiência do espectador das artes e dos meios de comunicação de massa. Eliade traça paralelos entre o tempo sagrado e a experiência da leitura, e poderíamos estender essa relação temporal ao próprio conjunto de elipses, condensações e dilatações temporais da narrativa cinematográfica. Além disso, os meios audiovisuais, como instância de importante papel na formação do imaginário de uma sociedade bastante marcada pelo imagético, adequar-se-iam às transposições míticas propostas por Pasolini, elaboradas em resposta a uma burguesia afastada, segundo ele, do sentimento do sagrado.

Estruturando sua obra cinematográfica do final dos anos sessenta e início dos anos 70 em releituras da tragédia grega (como *Medéia*, interpretada pelo “mito” contemporâneo Maria Callas), criação de narrativas mitológicas contemporâneas (*Pocilga*, *Teorema*) e adaptações de obras literárias do início da Renascença baseadas numa tradição oral e anedótica medieval, Pasolini busca estabelecer um diálogo constante entre a tradição e a modernidade, promovendo um resgate da experiência sagrada a partir de sua transposição para uma linguagem cujo repertório simbólico seja compartilhado com o espectador. O cineasta busca reinventar o mítico, inserindo-o dentro do imaginário da contemporaneidade.

Essa potência (re)criadora encontra paralelo nas teorias do antropólogo Marc Augé, em especial seu livro *A guerra dos sonhos*, que cita a insólita mitologia dos pumé-yaruro, na Venezuela (em que o mundo dos deuses seria uma transfiguração de Caracas, com seus automóveis, aviões, arranha-céus, ruas largas). Augé diz que, embora as narrativas mitológicas falem das origens, elas são “citadas, utilizadas, exploradas e reimaginadas para responder às questões do presente” (1998:26). Estimulados pelas imagens de uma metrópole contemporânea que chega até a aldeia por seus “rastros”, alimentando seus sonhos e seu imaginário, os membros dessa tribo venezuelana mantêm o mítico como realidade em constante e cotidiana revelação divina.



Podemos concluir que o mito, em parábolas contemporâneas como *Teorema*, participa de uma reinvenção iconográfica, em que o fluxo de imagens conduz a uma epifania, uma instauração de sentido intermediada pelas trocas imaginárias concebidas por Gilbert Durand (1997) entre o subjetivo pulsional e o meio objetivo social. Pensar o imaginário social como instância mediadora das transformações simbólicas e das narrativas míticas permite conceber uma experiência corporal (sagrada e erótica) historicamente constituída como foco de resistência a um poder também em constante transformação. Ao traçar paralelos entre dois princípios norteadores (o sagrado nas sociedades antigas e o consumo na modernidade), Pasolini faz do mito não um elemento reiterador de hierarquias, mas uma instância capaz de subverter as relações de poder da sociedade burguesa, fazendo do corpo, intermediário da experiência epifânica, um potencial território de transgressão.

Se, nos pumé-yaruro, a transfiguração do real em mito reimaginado parte de “rastros” da verdadeira Caracas (fotos de jornal, um avião que cruza o céu, uma mensagem ouvida num rádio de pilha), são outros os “rastros” de que Pasolini faz uso em *Teorema*. A partir de fragmentos de um imaginário religioso (principalmente católico) presentes em personagens cotidianos, ele constrói sua parábola. Entre esses elementos, estão: um “anjo” cuja perfeição sobre-humana se reflete na extrema beleza física do visitante; um carteiro que faz as vezes de mensageiro anunciando a chegada do forasteiro; a empregada de origem camponesa que se submete a um processo de jejum, flagelação e imolação, como uma santa medieval. Outros elementos são radicalmente subvertidos, como a igreja abandonada que é utilizada pela mãe burguesa como cenário da tentativa de se repetir, através do contato carnal com rapazes desconhecidos, a experiência divina a que fora submetida anteriormente.

Algumas intertextualidades com a tradição bíblica também compõem essa narrativa, como por exemplo, a recorrência ao deserto, citando-se a passagem dos judeus descrita no livro do Êxodo no momento em que o pai rende-se à experiência com o visitante, ou o próprio paralelo com o industrial (Paolo) e São Paulo, pregador cristão que escrevera sobre as interdições corporais (I Cor 6: 9-10 e I Tim 1: 9-10) e instituíra a castidade e a purificação material como condições para a salvação divina. No filme, o corpo do pai sofre uma série de interdições: não nos é mostrada a experiência com o visitante que o faz pôr em questão a imagem de si, e o contato físico com o visitante resume-se a uma referência à cena de *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstoi, em que o personagem de Terence Stamp ergue sobre seus

ombros as pernas do personagem de Massimo Girotti (que se encontra enfermo) para que este se sinta melhor. Apenas nas cenas finais da estação e do deserto (o “corolário de Paolo”, como descrito no livro) a experiência sagrada e erótica à qual o pai fora submetido nos é revelada, a partir de seus vestígios.

A dimensão histórica do sagrado também se faz evidente ao ser confrontado o referencial teórico calcado nos textos de Mircea Eliade com algumas situações apresentadas no cinema de Pasolini. O contato com o sagrado em Eliade ocorre no nível do grupo, como princípio norteador de uma sociedade em que o indivíduo só existe como parte integrante de uma coletividade. Para se pensar a experiência do sagrado nas sociedades contemporâneas, fortemente marcadas pela individualidade como valor (a “mobilidade individual” na cidade à qual se refere Sennett), devemos considerar os estudos de Louis Dumont, que pensa a hegemonia do individualismo no ocidente, a partir da exaltação positiva da igualdade e da liberdade (na *Declaração dos direitos do homem e do cidadão*, de 1789), como parte de um processo surgido na idéia de salvação individual pregada pelo Cristianismo. É exatamente esse contato individual com o sagrado que Pasolini subverte ao apresentar os encontros do visitante em *Teorema* com cada membro da família, um a um, e um de cada vez, conjugando-os a uma mecânica erótica.

Se a transposição do mito para um contexto contemporâneo pede a transcrição do ritual para a esfera do particular, torna-se possível a aproximação a outra experiência hoje situada nesse mesmo domínio: o erotismo. Em lugar de uma nostalgia do tempo original, o sagrado é alçado à condição de experiência-limítrofe, produtora de sentido e conjugada ao erótico. O pensamento trágico de Georges Bataille em muito contribui para essa leitura, ao conceber o erotismo como busca da dissolução “das formas constituídas de descontinuidade” (1988: 18), uma tentativa do indivíduo de recuperar uma intimidade perdida com o todo, um momento em que o próprio ser se põe em questão conscientemente.

O desnudamento seria o estado de comunicação entre os corpos que indicaria esse desejo de retornar à intimidade, de unir-se ao semelhante, “para lá do isolamento a que cada um de nós está votado” (1988:16). Quando a esposa do industrial burguês, em *Teorema*, percebe a roupa do hóspede no chão do quarto (e sente seu aroma) e o percebe, seminu, brincando no vasto quintal da casa de campo, a resposta que seu corpo dá ao súbito desejo de unir-se ao rapaz é a necessidade de um desnudamento total. Despida, e hipnotizada pelo brilho dourado do sol que



emoldura o rosto do jovem na contraluz, a mulher submete-se por fim à experiência erótico-divina.

O erotismo é, da mesma forma que o sagrado, uma preocupação bastante presente na obra do cineasta italiano: “Para mim, o erotismo é um fato cultural, e em *Teorema* exprimo-o como um sistema de signos” (Dufлот e Pasolini, 1983: 96). O erotismo do filme identifica-se com a linguagem adotada, notando-se uma semiologia erótica na primeira parte da obra, antes da partida do anjo — um conjunto de signos visuais, gestos e enquadramentos deixam transparecer essa comunicação erótica entre os personagens.

Se em Bataille o erotismo é associado ao desejo de completude, de “perda voluntária do eu”, há aqui uma proximidade à entrega corporal à qual se submetem os membros da família apresentada em *Teorema*: perto da partida do estranho, estes chegam a confessar, em primeiros planos bastante afetivos, a destruição da imagem de si que tal contato lhes proporcionara. Desarrumando as conveniências, destituindo a linguagem de sua homogeneidade, o erotismo busca instaurar a transgressão. Esta, ao levantar a proibição sem a suprimir, provoca uma confusão de limites entre o eu e o que lhe é externo, desordenando os domínios do que “se pode” e do que “não se pode fazer”, e preenchendo a experiência erótica com uma série de manifestações desse desejo íntimo de estar em continuidade com o universo exterior.

Aqui, o erotismo se aproxima da “experiência interior” de que Bataille nos fala: uma experiência mística, atingida pelo excesso, não-apreensível pela linguagem, “um não-saber essencial ao saber” (Warin, 1994: 42). Bataille fala dessa experiência-limítrofe como um aparente paradoxo, um oxímoro: seria um êxtase interior que buscaria desfazer o “eu” e atingir o exterior, o indizível, chegando-se ao limite, à borda (*dehors*) da linguagem. Abre-se mão (conscientemente) da razão em busca de uma comunhão com o todo.

O papel fundamental da transgressão, nessa experiência além do racional, seria o de conduzir a uma epifania em que o sagrado e o erótico irrompem, uma desordem instalada pelo divino desejo que estilhaça a imagem de si, como na citação bíblica, presente na fala do pai: “Tu me seduziste, Senhor, e eu me deixei seduzir” (Jeremias, 20:7). Se Pasolini nos traz um visitante divino, manifestação de um deus cujo amor também é físico, uma série de transgressões são desencadeadas no contato sedutor com os quatro membros da família e com a empregada num jogo polifônico e ritual.



O contato com o desconhecido visitante de olhos azuis permite a cada membro da família confrontar-se à imagem de si que havia construído, lançando-os no instante de hesitação entre a experiência e a confissão, numa série de depoimentos individuais em primeiro plano (em tom confessional), no momento em que se anuncia a partida do viajante. Esse confronto é mediado por uma rasura que impele a mão a suprimir a (falsa) escrita (anterior) de si. Tem-se um momento de aceitação de um destino trágico frente à impossibilidade de se continuar a vida nos moldes adotados antes da hierofania: a uma identidade burguesa construída a partir do dito e reafirmado, soma-se agora a dimensão sagrada do interdito. À vontade de mais potência, simbolizada por Warin (1994) pela metáfora do sol que gasta energia sem jamais receber, confrontam-se os valores defendidos por aquela que Bataille denominara a classe que “não sabe gastar”, que recusa o consumo dispendioso de si (*dépense*), tão essencial ao erotismo. Os corolários (no livro, Pasolini intitula dessa forma os capítulos finais de cada personagem) retratando o percurso de cada personagem após a partida do estranho (a catatonia da filha, a “santidade” da empregada, as pinturas do filho, a busca de amantes pela esposa e a ida ao deserto do pai) permitem vislumbrar a amplitude de possibilidades que Pasolini considera, dadas as transformações a que cada um se submetera face à experiência do indizível.

O momento em que cada qual, em *Teorema*, põe-se em questão é seguido pelo reconhecimento irreduzível de uma condição de alteridade da qual o visitante é o elemento desencadeador. O corpo do outro, esse desconhecido objeto do desejo, faz parte de um jogo de sentidos, em que ambas as partes “falam”, de modo a apreender a experiência sagrado-erótica, situada exatamente nessa extremidade, nesse *dehors* da linguagem. É através de uma transfiguração imaginária desse outro, de um ato de vasculhá-lo para nele buscar a causa mecânica do desejo, as frestas que permitam reconstruir hipoteticamente o amado conforme seu desejo, que se instaura esse jogo, em que reconfigurar discursivamente a própria imagem para seduzir o outro é estratégia primordial. Aqui, temos a produção de uma escrita de si derivada do enfrentamento e perfuração do próprio corpo, ora desejante, ora desejado em sua plenitude.

No filme de Pasolini, contudo, cada “discurso de si” elaborado pelos personagens acaba por introduzir os corolários em que tais falas revelam-se vãs. A própria escolha de um ator, para o papel do visitante, cujos traços representassem uma suposta “perfeição” e

invulgaridade dentro dos cânones burgueses (a partir de um padrão de beleza europeu e clássico), faz do corpo um elemento importante na irrupção dessa experiência. Frente a esse corpo magnético, irrecusável, a essa beleza que perturba, cada um dos membros da família percebe sua imperfeição, sua incompletude — e quando sua partida é anunciada, o fato de talvez não tê-lo nunca mais configura-se como uma impossibilidade de não mais realizar o desejo de continuidade inerente ao erotismo. Em *Teorema*, essa “escrita de si” surge exatamente como uma cicatriz num corpo destroçado pela iminência da ausência do outro.

A experiência interior da transgressividade restaura a ambigüidade do corpo, pleno “de um saber que se enche e se esvazia totalmente” (Pasolini, 1979:10). A subversão desse corpo a partir do binômio proibição-transgressão configura-se assim como uma arma essencial de resistência na obra de Pasolini: “num momento da história em que a linguagem verbal é completamente convencional e esterilizada (tecnicizada), a linguagem do comportamento (corporal e mímico) assume uma importância decisiva” (1979:57). Não por acaso, Pasolini aproveita para dissecar e fragmentar, pelo enquadramento cinematográfico, os corpos dos atores, subvertendo seus próprios papéis dentro da trajetória de cada um na história do cinema: Terence Stamp, intérprete escolhido para o misterioso visitante por conta de atributos físicos que, segundo Pasolini, representariam uma beleza invulgar, divina; Silvana Mangano, cuja beleza vítrea e cosmética contrasta com o comportamento “moralmente inaceitável” para os padrões burgueses dos anos 60; e Massimo Girotti, outrora símbolo da força e virilidade do homem italiano (como nos papéis nos épicos mitológicos da Cinecittá nos anos 40 e 50), e agora no papel de um chefe de família burguês em crise (inclusive dos próprios atributos da masculinidade).

### **Os recortes no tempo e no espaço do “cinema de poesia”**

Para Pasolini, o cinema praticado por alguns cineastas (como Antonioni, Bertolucci, Glauber e o próprio Pasolini) seria um “cinema de poesia”, distinto de um cinema de prosa, linear, clássico, em que prevaleceria o que se narra, e não o estilo. No “cinema de poesia”<sup>4</sup> seria sentida a câmera, a montagem, a presença do autor filmando seu trabalho sobre o real,

---

<sup>4</sup> Essa concepção foi apresentada na comunicação *Il cinema de poesia*, no Festival de Cinema de Pesaro, Itália, 1965, e publicada no mesmo ano, estando presente na coletânea *Empirismo Eretico* (1972).



pondo em evidência seu próprio aparato, de modo a afirmar a dimensão lírico-subjetiva dentro do processo narrativo (Xavier, 1993:107).

Michel Lahud (1993), estudioso da obra do cineasta, destaca uma série de procedimentos utilizados nessa proposta de “poesia”: a utilização da câmera fixa, as panorâmicas simétricas, o contraste entre luz e sombra, a frontalidade absoluta dos planos e, principalmente, a recusa ao plano-sequência e a alternância brusca entre planos gerais e planos fechados/detalhes. Tais procedimentos, ainda segundo Lahud, confeririam à imagem uma desnaturalização que conduziria a uma intensa sacralização das figuras captadas. Para Lopes (2000), a presença sensível da técnica poderia ser justificada pelo predomínio do estado emocional do personagem, interferindo na narrativa não apenas fabularmente, mas também discursivamente.

O “sentir a câmera” seria uma espécie de “perturbação” derivada do amálgama do personagem e do autor, manifesto na forma de se recortar o corpo espacialmente, a partir de uma decupagem centrada no primeiro plano e na “subjetiva indireta livre”, e temporalmente, na recusa ao plano-sequência conjugada a uma ênfase dada à montagem.

Pasolini mantinha uma especial predileção pelo plano fechado, pelo caráter parcial e desnaturalizador que ele confere ao corpo: os insistentes e repetidos closes e planos-detelhe em determinadas partes do corpo em *Teorema* buscam essa ressacralização do corpo metonimizado na tela, oscilando entre um desejo ávido e sua própria fragilidade trágica, em que as zonas erógenas seriam intermitências, frestas a romper os limites e interdições desse corpo fragmentado a partir da própria experiência erótica. Aqui, retomamos Barthes, em seu livro sobre Sade, ao afirmar que para fazer ver o corpo, é necessário deslocá-lo, desconstruí-lo em elementos: daí a ênfase no azul do olho, o sexo enquadrado em plano detalhe, a fisionomia do visitante, inspirada na iconografia sacra do período renascentista (lembramos que se trata da manifestação de um deus cujo amor também é físico)<sup>5</sup>. O corpo tem suas partes redimensionadas e rerepresentadas através de uma decupagem erótica, essencialmente metonímica, mediadora do desejo e da transgressão numa epifania em que o sagrado e o erótico irrompem. É uma desordem, uma possibilidade de rasura desse próprio corpo, instalada pelo divino desejo que estilhaça a imagem de si, como observado na citação de

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Comunicação Audiovisual**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



Jeremias, presente na fala do pai: “Tu me seduziste, Senhor, e eu me deixei seduzir” (Jeremias, 20:7).

Outro procedimento do cinema de poesia seria a “subjativa indireta livre”, expressão cunhada por Pasolini a partir da noção de “discurso indireto livre” em Bakhtin, e que seria retomada por Deleuze em seu “A imagem-movimento”:

“trata-se antes de um agenciamento de enunciação operando ao mesmo tempo dois atos de subjetivação inseparáveis, um que constitui um personagem na primeira pessoa, enquanto outro assiste a seu nascimento e o encena ” (Deleuze, 1985: 97).

Bakhtin fala de um texto amalgamado, porém embebido em alteridade, em que convergem dois discursos diversamente orientados. Deleuze (1985) ressalta que o ato fundamental da linguagem deixa de ser a metáfora, com seu caráter homogeneizante, para ser o “discurso indireto livre”, que afirma uma heterogeneidade, longe de um equilíbrio.

A câmera, na subjativa indireta livre, apresentaria uma visão entre dois eus que se desdobram entre si, uma oscilação entre dois pontos de vista, o do narrador e o do personagem, estabelecendo com o espectador uma relação de “estar-com”, uma proximidade com o que se é mostrado na tela. Para André Parente (2000: 78), “trata-se de uma língua X que não é nada mais que uma língua A do doente se tornando um estado ou língua B, a do processo de esquizofrenia que afeta nossa sociedade”. Ao proporcionar a imersão do autor no personagem, fazendo com que o primeiro utilize a língua e a psicologia do segundo, o discurso indireto livre instaura uma experiência de alteridade (Xavier, 1993: 108) apresentando o código cultural do outro (retomando o que, no cinema de Pasolini é sempre uma confrontação entre o passado mítico e o presente burguês).

Esse oscilar entre narrador e personagem, segundo Lopes (2000), reflete-se numa dupla natureza da imagem cinematográfica, entre objetividade e subjetividade, prosa e poesia, comunicação e expressividade. Assim, as dicotomias propostas por Pasolini cambiam-se, pondo em evidência o próprio veículo cinematográfico, inclusive a montagem.

---

<sup>5</sup> Vale ressaltar que Pasolini inspira-se na pintura *trecentista*, situando, em seus enquadramentos, o homem no centro da perspectiva. Dessa forma, o corpo retratado na tela é o território para o qual convergem as ações e afetos da própria diegese fílmica.

E é na montagem que se opera a inscrição temporal do corpo no “cinema de poesia”: dosando-se a duração das imagens, tem-se uma etapa de seleção, de estilização. Constitui-se através dela uma temporalidade alternativa ao encadeamento cronológico, de caráter ritual, o tempo presente da experiência epifânica, da adesão dos personagens ao visitante. Essa concepção está intimamente ligada a uma recusa pasoliniana ao plano-seqüência.

No ensaio *Ossevarzioni sul piano-sequenza*<sup>6</sup>, de 1967, Pasolini trabalha a partir das oposições análogas *morte/vida, filme/cinema*: da mesma forma que a morte opera uma “fulgurante montagem da vida”, uma síntese discursiva dos principais momentos da existência humana, construindo “atos míticos e morais fora do tempo” (Xavier, 1993: 104), em oposição a esse infinito e absoluto plano-seqüência do presente que é a vida, o filme constrói um discurso em que se articulam os planos, cada qual sendo um ponto de vista sobre o todo (do cinema ou da vida). Assim, o cinema (uma impossibilidade) seria correlato à vida, como um hipotético plano-seqüência, enquanto que o filme, seu oposto concreto, palpável, criaria uma montagem do real, pondo cada ponto de vista (plano) em perspectiva com o todo. O registro cinematográfico fixa, delimita a realidade, tornando o presente em passado e ressacralizando-o ao fechar uma abertura inconclusa. Daí a recusa de Pasolini pelo plano-seqüência em seus filmes: este estaria ligado a uma tentativa de naturalização, que a montagem refutaria ao traçar uma iluminação retrospectiva do acontecido, criando uma nova relação com a temporalidade, um tempo sagrado, diverso do tempo da realidade profana, um tempo que pode ser a-cronológico, ou como nos diz Janice Tong (2001), um “tempo **no limite** da história”.

Em *Osservazioni...*, parte-se da análise de um filme em 16 mm registrando um momento também situado no limite da história, o assassinato de John F. Kennedy, para se discutir o próprio estatuto do plano-seqüência dentro de uma “língua escrita da realidade”. O filme que registra o atentado, feito por um cinegrafista amador, enquadra o ponto de vista desse observador, numa típica câmera subjetiva. Pasolini atribui ao plano-seqüência a capacidade de sempre remeter ao tempo presente, a uma situação análoga à do olho humano durante a vida: uma imagem de longa duração, iniciada ao nascer e cujo corte só se operaria com a própria morte do indivíduo. Ora, se o plano-seqüência remete ao presente e se configura na incompletude de um único ponto de vista, uma montagem de diversos planos-

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Comunicação Audiovisual**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



seqüência de outros (hipotéticos) espectadores, em diversas “posições de câmera” aboliria o presente único e absoluto, relativizando os pontos de vista entre si, denunciando sua imprecisão e ambigüidade.

Eis a passagem pensada por Pasolini, do cinema (hipotético) ao filme (concreto): tornar o presente passado, relativizá-lo, instituir uma ambigüidade, uma abertura à alteridade que possibilitaria ao homem navegar pela pluralidade de sentidos submersos na realidade. Se a montagem aparentemente delimita um caminho, uma interpretação, uma temporalidade, ela também aponta a possibilidade de existência de outros (as). A montagem opera, no cinema de Pasolini, o cosimento (perfurando ao mesmo tempo que cicatriza) dos recortes do corpo erotizado, submetido à rasura da experiência do sagrado e do erótico, experiência-limite de (re)instauração do sentido.

## **BIBLIOGRAFIA**

- AMOROSO, Maria Bethânia. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo, Cossac e Naify, 2002.
- AUGÉ, Marc. **A guerra dos sonhos**. Campinas, Papirus, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo, Hucitec, 9ª ed., 1997.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. São Paulo, Ática, 1991.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Lisboa, Antígona, 1988.
- BOARINI, Vittorio (org.). **Erotismo y destrucción**. Madrid, Fundamentos, 1983.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro, DP&A, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Rio de Janeiro, Brasiliense, 1985.
- DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- DUFLOT, Jean e PASOLINI, Pier Paolo. **As últimas palavras do herege**. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- DUMONT, Louis. **O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

---

<sup>6</sup> Esse artigo, de 1967, encontra-se no livro *Empirismo Eretico* (pp. 237-241).

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Comunicação Audiovisual**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. **Pasolini: Portrait du poète en cineaste**. Paris, ed. Cahiers du Cinema, 1995.
- LAHUD, Michel. **A vida clara: Linguagens e realidade segundo Pasolini**. São Paulo, Ed. da Unicamp/ Companhia das Letras, 1993.
- LOPES, Érika Savernini. **Índices de um cinema de poesia: Pasolini, Buñuel e Kieslowski**. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Mestrado em Artes Visuais, EBA/UFGM, 2000 (no prelo).
- MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille**. São Paulo, Iluminuras, 2002.
- PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas, Papirus, 2000.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Eretico**. Roma, Garzanti, 3ª ed, 2000 .
- PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos póstumos**. Lisboa, Moraes Editores, 1979.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Teorema (romance)** . Círculo do Livro, 1991.
- POULANTZAS, Nicos. **Fascismo e ditadura**. Rio de Janeiro, Martins Fontes, 1978.
- PREDAL, René. “L’inspiration mythique chez Pasolini”. In **Cinéma 74**, nº 190-191, Federation Française des Cine-clubs, paris, set-out, 1994.
- RAMOS, Fernão P. “Cinema e realidade: Alguns aspectos estruturais da imagem-câmera e sua particular intensidade”. In XAVIER, I. (org). **O cinema no século**. São Paulo, Imago, 1996.
- ROSSET, Clement. **Alegria: A força maior**. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2000.
- SENNETT, Richard. **Carne e pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro, Record, 1997.
- TONG, Janice. “Crisis of ideology and the disenchanted eye: Pasolini and Bataille”. In **Contretemps**, nr 2, maio, 2001.
- WARIN, François. **Nietzsche et Bataille**. Paris, PUF, 1994.
- XAVIER, Ismail “O cinema moderno segundo Pasolini”. In **Revista de Italianística**, vol. 1, nº1. São Paulo, FFLCH/USP, 1993.