



Indústria cultural e alienação, engajamento político e carnavalização na *Trilogia della vita*, de Pier Paolo Pasolini¹

Mariana Andrade GOMES²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE.

RESUMO

Este trabalho pretende analisar como o diretor e roteirista Pier Paolo Pasolini, em sua *Trilogia della vita (Trilogia da Vida)*, trabalha e articula os conceitos de intelectual orgânico e nacional-popular na leitura de Antonio Gramsci com os pressupostos de Theodor Adorno de indústria cultural e alienação, bem como a análise da cultura popular cômica presentes na Trilogia pela ótica de Mikhail Bakhtin. Esta Trilogia, composta pelos filmes *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle mille e una notte* (1974), enaltece a licensiosidade e a jocosidade da cultura medieval popular em oposição à sociedade contemporânea, industrializada e reprimida pela moral cristã, e representa a exaltação do corpo, ainda não utilizado como mercadoria pela sociedade consumista.

PALAVRAS-CHAVE: Política; Cinema; Pasolini; Sexo; Riso.

INTRODUÇÃO

Observando o percurso traçado desde seus primeiros filmes como *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *Porcile* (1969) entre outros, torna-se evidente o acuro político que o cineasta, diretor, roteirista e poeta italiano Pier Paolo Pasolini transparece em suas obras. Pelo tom engajado, e por vezes exaltado de algumas obras, se percebe a passionalidade com a qual Pasolini aborda questões políticas, mesmo sem explicitar claramente quais pontos do cotidiano social da Itália estão sendo representados em seus filmes (com exceção de *Salò ou os 120 dias de Sodoma* (1975) nos quais critica veementemente o novo fascismo presente na “sociedade de consumo” dos anos 60 e 70).

Seus filmes menos radicais em relação a essa postura política estão contidos na *Trilogia della vita (Trilogia da Vida)*, composta pelo *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle mille e una notte* (1974), onde Pasolini passa a

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa em Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: marie-andrade@hotmail.com.



explorar os subúrbios de países do terceiro mundo como o Iêmen³, Etiópia, Irã e Nepal, quando em seus primeiros filmes o roteirista dava preferência à problematização das *borgates* (periferias) italianas. No começo de sua carreira cinematográfica, com os já citados *Accattone*, *Mamma Roma*, *Ro.Go.Pa.G* e com algumas exceções, até *Edipo Re*, a periferia italiana serviu como locação para a filmografia pasoliniana, demonstrando o amor que o cineasta sentia pelo subúrbio e sua cultura, como também a visão que esta tinha da metrópole, e não o inverso como ocorre em outros filmes. Embora os filmes presentes na Trilogia tenham sido realizados no final da carreira do cineasta, os mesmos são representativos de um período de transição do autor, onde a representação do sexo e a frontalidade do nu se tornam ainda mais frequentes, como uma forma encontrada pelo mesmo de demonstrar a relação do sexo com o poder, através do questionamento da hipocrisia moral burguesa que explora os corpos em prol do consumismo exacerbado. Pela exploração destes aspectos polêmicos referentes às atividades sexuais, a supracitada Trilogia acabou por tornar-se alvo de apreciações negativas, tanto por parte da crítica especializada quanto pelo próprio Pasolini, e foram incorporados aos filmes comerciais utilizados para o entretenimento pornográfico, sem uma problematização social por parte dos receptores. Este fato levou o cineasta a abjurar estes filmes e fazer *Salò* como uma forma de protesto através da radicalização de sua proposta política, com a exarcebação de cenas de sexo predominantemente sádicas.

Pretendemos através deste artigo, analisar como se deu a proposta política de Pier Paolo Pasolini nos três filmes citados anteriormente, situando-o como leitor de Gramsci e Adorno, perseguindo inicialmente, o ideal de intelectual orgânico gramsciano, levantando alguns questionamentos acerca do conceito de nacional-popular dentro das três obras e posteriormente analisando a postura mais pessimista adotada pelo diretor italiano, de acordo com os preceitos do supracitado teórico frankfurtiano. Também serão discutidos os papéis do riso e do sexo dentro da cultura popular retratada nos filmes, ancorando nossos comentários na interpretação da transição entre o período feudal e o mercantilista, realizada por Mikhail Bakhtin em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1999).

³ Países representantes da colonização neocapitalista na época das filmagens de Pasolini (SILVA, 2007).



O ENGAJAMENTO GRAMSCIANO

O conceito do *nacional-popular* proposto por Antonio Gramsci se mostra tão relevante para as obras do cineasta Pier Paolo Pasolini que alguns críticos como Adao Fernandes da Silva (2007) e Maria Betania Amoroso (2011), chegam a denominar a primeira fase do diretor italiano como *Ciclo Nacional-Popular*. São constituintes deste ciclo as primeiras obras: *Accatone*, *Mamma Roma* e *Il vangelo secondo Matteo*. O problema deste tipo de classificação é que a mesma reduz a influência do supracitado conceito às obras da primeira fase, quando é notável o alcance do nacional-popular também nas últimas obras de Pasolini, como *Il Decameron*, *I Racconti di Canterbury* e *Il fiore delle mille e una notte*.

Para Gramsci, houve uma desarticulação no processo de desenvolvimento histórico da Itália, cujo resultado promoveu uma “função cosmopolita” exercida pelos intelectuais em decorrência da ausência de uma “reforma intelectual e moral” que suplantasse o divórcio entre as elites e o povo. Portantiero (1993, p.47) explica que este tipo de desenvolvimento mal planejado propiciou as condições para o surgimento do capitalismo atrasado, onde a unificação nacional foi tardia ou incompleta e a constituição do Estado Liberal de Direito representa o resultado de uma “revolução feita a partir de cima”.

É a partir deste vácuo entre a elite e a massa que Gramsci propõe que haja a intervenção do intelectual orgânico com a promoção de uma cultura laica, moderna e científica, ancorada nos ideais socialistas. Cabe ao intelectual, que não necessariamente é uma pessoa ligada à academia ou possuidor de largo conhecimento, mas sim alguém que possua “certa capacidade dirigente e técnica” (GRAMSCI, 1982, p. 4), a tarefa de auxiliar o povo em sua vontade coletiva nacional-popular de se tornar uma classe hegemônica. Esta ambição coletiva expressa o nacional-popular, o desejo de constituir-se enquanto sujeito da ação histórica, e não mais como classe subalterna.

Creio que há uma luta continua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. (WILLIAMS, 1977, p. 239)

Pensando nessa disputa cultural demonstrada acima por Raymond Williams, muitos cineastas de esquerda como Pasolini, adotaram a ideologia gramsciana como



forma de protesto e passaram a mostrar a relevância do pensamento marxista em seus filmes com o intuito de legitimar a cultura popular como a cultura hegemônica do país. Em acordo com o ideal de intelectual orgânico, nomes, apontados por Luiz Nazario (2007, p.38), como Francesco Rosi, Elio Petri, Giuliano Montaldo, Damiano Damiani, Dino Rosi, Ettore Scola e posteriormente Bernardo Bertolucci e os irmãos Taviani, utilizavam seus filmes como plataformas para a conscientização política através da hegemonia cultural dos preceitos marxistas na década de 60, dando início ao “cinema político italiano”, que, na opinião de Luiz Nazario (2007, p. 37) “conservava, na representação estética da realidade, os limites que lhe eram impostos pelas formas de atuação partidária, numa estratégia de poder que substituiu a prática da violência revolucionária pelo jogo eleitoral das “democracias burguesas”.

Em seus filmes, Pasolini sempre buscou retratar a cultura do proletariado como o último refúgio da pureza, longe da influência consumista provinda da industrialização. Na *Trilogia della vita*, o diretor se reporta ao início do surgimento desta “ameaça” capitalista, enaltecendo a licenciosidade e a jocosidade características da cultura medieval popular e, diferentemente de Boccaccio, em sua adaptação de *Il Decameron* Pasolini substituiu os protagonistas burgueses por proletários, como uma forma de destacar tanto a cultura proletária como a classe, por vezes, desprestigiada em narrativas clássicas. Na maioria de seus filmes, o cineasta coloca em seu elenco atores amadores, provindos do campo e da periferia italianas. Dentre estes atores, muitos eram trabalhadores, prostitutas ou marginais, alguns deles, inclusive, chegaram a abandonar seus empregos originais e, com a ajuda do diretor, conseguiram uma maior projeção no cinema e na televisão, como foi o caso de Ninetto Davoli e Franco Citti.

Em *Il Decameron*, Pasolini utiliza o conto de Ciappelletto, um homem que passou toda a sua vida cometendo inúmeros pecados (de acordo com a ótica cristã) e que em seu leito de morte, durante o ato de confissão, afirma só ter cometido atos puros. Impressionado com a vida devota narrada por Ciappelletto, o pároco decide pedir a santificação deste homem, aparentemente, tão fiel e seguidor dos ideais católicos. Almeida (2010) afirma que na novela original, Boccaccio pretendia com esta história mostrar que se pode pedir a intercessão divina, mesmo de uma pessoa que não passou sua vida seguindo as leis cristãs. Para Pasolini o que ocorre nesta novela é o sacrifício de Ciappelletto em prol da burguesia; sua sagração redime e restaura a dignidade dos usurários.



Neste filme, vários contos que, originalmente, eram desenvolvidos em outras cidades italianas, na narrativa pasoliniana passam a ser localizados em Nápoles, como uma forma encontrada pelo autor de demonstrar seu carinho pelo povo napolitano e seu dialeto, os quais, ele acreditava ainda estarem resguardados das mudanças provenientes da modernidade que massificou a Itália. Com exceção do conto de Ciappelletto, que foi o único que se passou em uma cidade localizada ao norte do país, Pasolini focalizou muito este filme na região sul, revelando para Sameer Padania (s.d., apud ALMEIDA, 2010, p.5) o objetivo do filme de representar a Itália dos anos 70, com a marginalização social e econômica que acometia o sul italiano e com a exploração que os habitantes da região sofriam pela Igreja e pela burguesia.

Além de outros fatores de cunho político que estão inseridas nas obras de Pier Paolo Pasolini, como o enaltecimento da periferia italiana e da cultura proletária, é através do sexo que o cineasta tece suas maiores críticas acerca tanto da sociedade capitalista quanto das correntes marxistas que suprimiram a importância do fator sexual para a libertação das pessoas. Com relação à função social do sexo na Trilogia pasoliniana, Luiz Nazario (1999) pontua que:

Para contrapor-se a esse extremismo [de esquerda, que propunha uma arte utilitarista, com proposições políticas panfletárias], assim como a cultura oficial da TV, que deseducava e alienava o público, [Pasolini] concebeu sua Trilogia, baseada na força existencial mais extremista e profunda que existia no homem: o sexo. Além disso, o problema sexual era político e querer afastar o sexo da vida cotidiana, da vida do homem, era uma espécie de fascismo contra os propósitos de Marx, que sonhava em libertar sexualmente as pessoas. (NAZARIO, 1999, p.92)

Em toda a trilogia, porém com maior ênfase no último filme, *Il fiore delle mille e una notte* (1974), o teor erótico é bastante explorado através das cenas que privilegiam o nu frontal e o sexo quase explícito. Na adaptação cinematográfica de *Il fiore delle mille e una notte*, a trama principal deixa de ser a narração das histórias por Xerazade para o rei Xariar e passa a ser a história de amor entre a escrava Zumurrud e seu jovem amo Nured-Din. Este filme, ainda mais que os outros dois, celebra o sexo como libertador e sua função de igualar as pessoas, colocando na trama principal a afetividade entre duas pessoas de classes diferentes. Com o dinheiro que consegue juntar, Zumurrud consegue se libertar de seu dono e ser vendida para Nured-Din. Com o jovem, a escrava consegue experimentar o amor livre enquanto inicia Nured-Din sexualmente. Na narrativa mais erótica da trilogia, vários contos são relacionados com o eixo principal, constituindo



assim uma estrutura labiríntica, favorecida pelas belíssimas locações no Nepal, Etiópia, Iêmen e Irã.

Esta Trilogia, resultado de uma crise ideológica do cineasta ocorrida em 1968, possui uma linguagem bastante acessível, diferentemente de obras anteriores como *Teorema* (1968) e *Edipo Re* (1967) e até mesmo outros filmes surgidos após a crise como *Porcile* (1969) e *Medea* (1969) que mostram uma linguagem hermética, difícil a pessoas que não tiveram acesso a estudos mais rebuscados (NAZARIO, 2007, p. 92-93). A facilidade e até mesmo o caráter agradável suscitados pela *Trilogia della vita*, decorrem de sua origem popular, visto que todas as três obras são histórias recolhidas da tradição oral. A supracitada crise ocorreu com a constatação por Pasolini de que o proletariado que ele tanto idealizou somente buscava se igualar com a classe burguesa, não só em termos econômicos como também em fatores sociais e culturais; era o advento da cultura de massa.

A DECEPÇÃO ADORNIANA

Para Adao Silva (2007), a partir do documentário *Comizi d'amore* de 1965, onde o cineasta pergunta a opinião das pessoas sobre o sexo, Pasolini começa a demonstrar sua insatisfação com a situação interna da Itália nesse período, e constata que o “povo nacional” celebrado em seus filmes havia desaparecido de seu país. Neste momento, ocorre o advento da cultura de massa e o diretor percebe que o ideal burguês penetrou na cultura do proletariado, e agora a indústria cultural está homogeneizando os costumes de acordo com as necessidades da classe dominante, na busca de anular as tensões que ocorrem entre a cultura hegemônica e a cultura subalterna.

No decorrer da longa transição para o capitalismo agrário e, mais tarde, na formação e no desenvolvimento do capitalismo industrial, houve uma luta mais ou menos contínua em torno da cultura dos trabalhadores, das classes trabalhadoras e dos pobres. [...] As mudanças no equilíbrio e nas relações das forças sociais ao longo dessa história se revelam, frequentemente, nas lutas em torno da cultura, tradições e formas de vida das classes populares. O capital tinha interesse na cultura das classes populares porque a constituição de uma nova ordem social em torno do capital exigia um processo mais ou menos contínuo, mesmo que intermitente, de reeducação no sentido mais amplo. E a tradição popular constituía um dos principais locais de resistência às maneiras pelas quais a “reforma” do povo era buscada. (WILLIAMS, 1977, p. 232)



Esta “reforma” do povo era realizada através das indústrias culturais⁴, teorizadas por Adorno e Horkheimer, que compreendem nos “meios de entretenimento” (cinema, rádio, TV, etc.) os veículos pelos quais os ideais burgueses eram propagados para a massa, promovendo uma assimilação acrítica desses valores pela classe subalterna. Os produtos sugeridos por esses instrumentos culturais estimulam o consumo, eliminando a experiência estética e proporcionando uma alienação nos espectadores/receptores.

Pasolini percebeu que mesmo o cinema poderia ser ressignificado dentro da lógica capitalista que concebeu as indústrias culturais. Foi o que ocorreu com a *Trilogia della vita*, onde sua proposta de libertação sexual foi assimilada e comercializada com a vulgarização da proposta erótica, servindo como modelo para a indústria pornográfica que logo mais surgiria.

Para Adorno, filmes “agradáveis” com uma veia demasiado cômica estimulam o entorpecimento dos expectadores que não questionam o contexto no qual estão inseridos. Observando esta função negativa que o riso assumiu contemporaneamente, as cenas risíveis contidas na Trilogia seguem a tradição do riso irônico bastante comum à cultura renascentista, que por sua vez foi herdada do riso satírico medieval. Mikhail Bakhtin (1999) afirma que no período medieval a cultura hegemônica era ditada pela seriedade imposta por meio da Igreja e pelo Estado e que a literatura cômica era marginalizada pelo seu teor reflexivo e pela acidez com a qual retratava os aspectos arbitrários da moral dominante.

O CARNAVAL BAKHTINIANO

Bakhtin (1999) demonstra em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, o papel social de obras tais qual o *Decameron* de Boccaccio como textos de reflexão. São obras oficiais que problematizam o cotidiano do Renascimento através do riso, expressando a “nova consciência, livre, crítica e histórica da época” (BAKHTIN, 1999, p.63). Essa postura cômica foi suprimida pela cultura burguesa e

⁴ Sobre a relação entre cultura de massa e indústria cultural, Adorno pontua: “O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto. O termo *mass media*, que se introduziu para designar a indústria cultural, desvia, desde logo, a ênfase para aquilo que é inofensivo. Não se trata nem das massas em primeiro lugar, nem das técnicas de comunicação como tais, mas do espírito que lhes é insuflado, a saber, a voz de seu senhor. A indústria cultural abusa da consideração com relação às massas para reiterar, firmar e reforçar a mentalidade destas, que ela toma como dada *a priori*, e imutável. É excluído tudo pelo que essa atitude poderia ser transformada. As massas não são a medida mas a ideologia da indústria cultural, ainda que esta última não possa existir sem a elas se adaptar”. (ADORNO, 2010, p.288)



religiosa, que compreendiam o riso como uma ameaça, visto que o riso questionador liberta do medo que estas instituições tanto apregoam.

O Renascimento herdou esta maneira de problematizar a realidade e, as expressões artísticas que antes eram exercidas por populares anônimos, passaram a ser elaboradas por grandes nomes da literatura ocidental como Boccaccio, Miguel de Cervantes, François Rabelais, Shakespeare, etc. Assim como é mostrado nos filmes da Trilogia, este riso medieval/renascentista proporcionava uma inversão hierárquica, como é descrito por Bakhtin, onde se invertiam o superior e o inferior, tudo que era elevado e antigo, perfeito e acabado, nos “infernos do baixo material e corporal” (BAKHTIN, 1999, p. 70).

De acordo com Bakhtin (1999), na cultura clássica, a seriedade é oficial e se relaciona com o autoritário, com a violência, interdições e restrições, uma postura que sempre inspira o medo e a intimidação. Em oposição a esta atitude, o riso não estabelece nenhuma interdição, restrição ou violência, ele liberta do medo, dominando-o.

O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a vitória sobre o medo, não somente como uma vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo que era mais temível que a terra. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. (BAKHTIN, 1999, p. 78)

Desta forma, o riso trazido pelas obras da Trilogia, resgatando esta tradição renascentista, não proporcionava uma fuga da realidade, como era o propósito dos filmes comerciais cômicos, mas problematizava a contemporaneidade através de aspectos que ecoam na sociedade desde a Idade Média. Até mesmo o recorte histórico das narrativas componentes da *Trilogia della vita* é significativo, visto que as obras se situam na transição da cultura feudal para a cultura mercantilista, e isto fica bastante claro nos filmes quando o diretor mostra a corrupção dos homens perante a ganância consumista.

Bakhtin (1999, p. 62) coloca que este período de transição do regime feudal e teocrático para o mercantilista é representativo da decadência da cultura cômica popular. O autor sustenta que, com a queda do feudalismo e da teocracia medievais, houve uma fusão entre o caráter oficial (a seriedade dos acordos sociais burgueses) e o



não-oficial (a comicidade das festas populares), proporcionando um maior status a esta última. A cultura cômica, que sobrevivia nas formas de criação e na vida corrente não-oficial, começou a figurar na ideologia e na literatura hegemônica, pois durante a época do Renascimento, o riso adquire um “profundo valor de concepção do mundo” (BAKHTIN, 1999, p.57).

Em *I Racconti di Canterbury*⁵, de 1972, Pasolini adapta um dos contos de Geoffrey Chaucer, intitulado *Conto do vendedor de indulgências*, mas que Pasolini designou como *Ganância*. No conto original, três amigos desafiavam a morte com a intenção de viverem para sempre, porém, na adaptação cinematográfica, esses três amigos procuram o homem que matou um quarto amigo, que morreu de maneira misteriosa. Em sua busca, os três se deparam com um senhor de roupas brancas, o qual julgam ser o assassino de seu amigo, mas este os diz que se eles quiserem encontrar a morte, a acharão embaixo de um carvalho um pouco mais à frente de onde os três se encontram, em um lugar afastado da cidade. Debaixo desta árvore eles encontram um baú cheio de moedas e preciosidades, e felizes, mandam que o amigo mais novo vá à cidade comprar vinho e pão, afim de que aguardem o anoitecer para realizar o transporte do ouro com segurança e para que não sejam tomados por ladrões. Desta forma, o amigo mais novo, que havia saído para comprar os mantimentos, envenena o vinho e o serve para os outros dois amigos, enquanto estes combinam de esfaqueá-lo pelas costas. Como resultado de toda essa ambição, todos os três acabam morrendo devido à ganância promovida pelo desejo de serem os únicos possuidores de tal riqueza.

Pasolini utiliza este conto como uma alegoria do consumismo provocado pelo capitalismo exacerbado que deturpa os valores humanos e subverte as relações afetivas em busca do lucro. É este ideal desvirtuado que é propagado pela burguesia e que está sendo assimilado pela classe subproletária, que almeja ascender socialmente sem observar as implicações morais que isto acarreta.

Ainda em *I Racconti di Canterbury*, há uma adaptação do *Conto do frade*, bastante similar à original, que narra a história de um oficial de justiça que, durante a entrega de intimações para o tribunal eclesiástico, encontra o Diabo vestido como um viajante. Os dois conversam sobre as suas profissões e acabam trocando truques de intimidação e chantagem. O Diabo diz para o oficial que se ele continuar a exercer sua função com tanto afincos eles acabarão se encontrando no Inferno. Sem levar este

⁵ Conhecidos no Brasil como *Os Contos da Cantuária*.



conselho a sério, o oficial resolve extorquir uma senhora, ameaçando-a com a excomunhão. Esta, segura de sua condição de cumpridora dos preceitos cristãos, amaldiçoa o oficial e o Diabo surge para levá-lo para o Inferno.

Com este conto fica explícita a crítica que tanto Chaucer quanto Pasolini tecem sobre os oficiais da Igreja e do Estado que iludem as pessoas mais simples com a intenção de enriquecer ilicitamente, utilizando a justiça, inicialmente criada para proteger e assegurar os direitos da sociedade de maneira igualitária, de acordo com as suas necessidades e como uma forma de encobrir seus crimes, visto que sua punição só se dará em um plano extra-terreno. Com isto, Pasolini e Chaucer, através da narrativa breve⁶, realizam uma alegoria da corrupção que permeia os agentes neocapitalistas, medievais e contemporâneos.

Originalmente, o *Conto do oficial de justiça* surge como resposta ao *Conto do frade*, mas na versão pasoliniana, a novela que seria narrada pelo oficial de justiça apresenta o próprio Pasolini, trajado como Chaucer, exercendo a função de narrador heterodiegético, além do caráter ainda mais sarcástico que o cineasta emprega em sua adaptação, modificando expressivamente o conto. O *Conto do oficial de justiça* surge logo após o *Conto do vendedor de indulgências*, finalizando o filme.

O *Conto do oficial de justiça* narra a história de um frade que em visita a um moribundo reclama que este distribuiu sua fortuna com outros frades e que para ele não sobraria muita coisa, alegando que uma moeda partida em vários pedaços perderia seu valor. Depois de ouvir todas as queixas do frade, o moribundo pede que este se aproxime mais dele para que ele possa entregá-lo algo muito valioso. Convidado a colocar a mão perto do traseiro do moribundo, o frade recebe como pagamento um flato do homem doente. Em seguida, Pasolini mostra este mesmo frade sendo convidado por um anjo para visitar o Inferno, depois de muito hesitar, o frade acaba convencido pelo anjo, o qual argumenta que neste lugar todos fazem o que querem. Através desta cena, Pasolini retrata o Inferno inspirado por pinturas como o afresco homônimo de Giovanni da Modena, onde o Diabo engole e expelle os pecadores, representados na adaptação cinematográfica como padres e outros membros da Igreja, e com diabretes vestidos de

⁶ Assim como na narrativa original, Pasolini apresenta uma estrutura labiríntica onde todos os contos apresentados ao longo do filme estão relacionados com um eixo central, que narra a história de peregrinos que vão desde Southwark (Londres) até a Catedral da Cantuária, em visita ao túmulo de São Thomas Becket. Também é interessante colocar que *Os Contos da Cantuária* apresentam uma estrutura narrativa muito semelhante à proposta por Boccaccio, em *Decamerão*.

azul, vermelho e verde, os mesmos tons que aparecem no quadro, assim como o terreno mais acidentado o qual também é representado no afresco.



O inferno de Giovanni da Modena (c. 1440). Basílica de São Petronio, Bolonha.
Fonte: <<http://www.criticart.it/?p=1221>>.



Cena de *I Racconti di Canterbury*, 1972.
Fonte: <<http://cinemaniacs-onclejules.blogspot.com/2010/07/blog-post.html>>.

Por meio desta reinterpretação da novela de Chaucer, o cineasta demonstra ideologicamente e plasticamente os princípios do “baixo corporal” que estavam presentes no imaginário medieval e renascentista. O termo “baixo material e corporal” descrito por Bakhtin é constituído pelas “obscenidades sexuais e escatológicas, as grosserias e imprecações, as palavras de duplo sentido, o cômico verbal de baixo estofa” (BAKHTIN, 1999, p. 93) que estão presentes em quase todas as novelas do *I Racconti di Canterbury*. Os elementos enumerados acima também pertencem ao gênero grotesco e são representantes da categoria denominada por Georges Bataille (1975) como heterólogos/heterogêneos, visto que são o oposto do que é considerado



consensualmente como agradável e moralmente aceito. Desta forma, Pasolini ataca e problematiza a moral vigente, mostrando a diferente conotação que esta adquiriu na Idade Média e no Renascimento.

Após o auge da tradição cômica popular no Renascimento, a burguesia adequou o riso carnavalesco e o doutrinou de acordo com os seus interesses, fazendo com que houvesse um esvaziamento da proposta sarcástica da literatura popular cômica, e ao invés de uma postura questionadora, as obras suscitasse um agradável entorpecimento do senso crítico do receptor e este assimilasse passivamente os valores apregoados pelas obras burguesas. Era o fim da tradição licenciosa e jocosa medieval. A cultura cômica foi assimilada pela burguesia do mesmo modo que ocorreu com a Trilogia pasoliniana: degenerando-se em uma “frivolidade erótica e superficial” (BAKHTIN, 1999, p. 89).

EPÍLOGO

Em seus primeiros filmes, nota-se que o cineasta italiano, Pier Paolo Pasolini, nutria uma espécie de nostalgia e idealização acerca da periferia de seu país, sua crença era a de que este lugar era o último recanto da pureza campestre e que ainda conseguia se manter fiel às tradições. O que o diretor não suspeitava, ainda no início de sua carreira, era do fato de que essa cultura proletária almejava ascender socialmente através da assimilação dos valores burgueses, nem que isso acarretasse na “perda” das características de sua cultura.

Acontece que essa assimilação de outros valores é algo comum entre as culturas, e assim como houve essa penetração da cultura dominante da burguesia na cultura subalterna do proletariado, também houve um intercâmbio, onde alguns dos valores dos trabalhadores influenciaram a cultura burguesa. Este processo é natural, a pureza desejada por Pasolini é algo utópico, pois assim como pontua García Canclini (1989, apud ESCOSTEGUY, 2001, p. 111), a concepção de cultura popular como uma entidade subordinada e passiva é questionada empírica e teoricamente, por meio da incorporação de poder que é expandida para além das “estruturas institucionais convencionais”, como o Estado, os meios de comunicação, entre outros.

A crítica mais contundente feita nas obras pasolinianas é seu questionamento da assimilação sem contestação que a cultura popular faz da cultura burguesa, principalmente no que concerne ao consumo, visto que nesta relação só os interesses da burguesia são respeitados. Pasolini se coloca frontalmente contra o esvaziamento de



valores humanistas proporcionados pelo capitalismo e também demonstra outras implicações que a adoção acrítica a este sistema proporciona, como a criação da língua italiana padrão, que tentou eliminar as características provenientes dos dialetos de cada região do país.

Um dos questionamentos propostos nas obras e principalmente na *Trilogia della vita*, diz respeito à libertação sexual, da concepção de corpos não como mercadoria, mas em primeiro lugar onde se manifesta a cidadania e a sociabilidade, sem a interferência do utilitarismo capitalista e religioso, que compreendem o sexo como meio de reprodução ou como alienação dos problemas sociais. A Trilogia problematiza essas questões com a comicidade típica da época dos livros em que se baseia, com toda a jocosidade e licensiosidade características da literatura cômica e popular, que compreendia o riso como a libertação da intimidação e coação provenientes da seriedade burguesa e cristã.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. “A indústria cultural”. In: **Público, massa e cultura**. Scribd, 2010. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/34316987/ADORNO-Theodor-A-Industria-Cultural-IN-Publico-massa-e-cultura>>. Acesso em: 06 jul. 2011.

ALMEIDA, Ana Carolina Lima. “O uso da Idade Média por Pier Paolo Pasolini no *Decameron*”. **Revista Tessituras**. ISSN: 2177-0441, n. 1 – Maio/2010. Disponível em: <http://www.docentesfsd.com.br/arquivo/Ana_Carolina_Almeida_Decameron.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. FRATECHI, Yara (Trad.). 4 ed. São Paulo: Edulunb/Hucitec, 1999.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

CHAUCER, Geoffrey. **The Canterbury Tales**. Essex: Longman, 1989.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. “O popular como opção política”. In: **Cartografia dos estudos culturais: uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2001.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. COUTINHO, Carlos Nelson (Trad.). 4 ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1982.



NAZARIO, Luiz. **Todos os corpos de Pasolini**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PORTANTIERO, Juan Carlos. “O nacional-popular: Gramsci em chave latino-americana”. In: **Gramsci e a América Latina**. COUTINHO, Carlos Nelson; NOGUEIRA, Marco Aurélio (Org.). São Paulo: Paz e Terra, 1993.

SILVA, Adao Fernandes da. **Pier Paolo Pasolini: o cinema como língua escrita da ação**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.