

ANA CAROLINA NEGRÃO BERLINI DE ANDRADE

TRANS-FORMAÇÕES (A)TEMPORAIS EM *IL DECAMERON*:  
DE PASOLINI A BOCCACCIO

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos

São José do Rio Preto  
2010

Andrade, Ana Carolina Negrão Berli de.

Trans-formações (a)temporais em *Il Decameron*: de Pasolini a Boccaccio / Ana Carolina Negrão Berli de Andrade - São José do Rio Preto : [s.n.], 2010.

211 f.: il; 30 cm.

Orientador: Maria Celeste Tommasello Ramos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura italiana - Séc. XIV - História e crítica. 2. Boccaccio, Giovanni, 1313-1375 - *Il Decameron* - Crítica e interpretação. 3. Pasolini, Píer Paolo, 1922-1975 - *Il Decameron* - Crítica e interpretação. 4. Cinema e literatura. 5. Semiótica e literatura. I. Tommasello Ramos, Maria Celeste. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 850-31.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE  
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

## COMISSÃO JULGADORA

### Titulares

Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos – Orientador

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner

Profa. Dra. Maria de Lourdes Baldam

### Suplentes

Prof. Dr. Maurício Santana Dias

Profa. Dra. Giséle Manganelli Fernandes

*Em memória de pessoas que fazem com que a minha praça, mesmo igual, não seja mais*

*a mesma:*

*Meu avô, Benedicto José, que lia livros, assistia às adaptações e se emocionava  
em ambos os registros, repetidas vezes. De Hemingway a Harry Potter.*

*Meu tio Loro, que alçou vôo, deixando saudades de sua personalidade  
despretensiosamente poética, de suas histórias, trejeitos e voz, capazes de deixar  
qualquer ambiente mais aconchegante.*

*Este trabalho é dedicado ao meu pai, à minha mãe e ao meu irmão, meus  
primeiros e eternos parâmetros de gente.*

## AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos, pela orientação deste trabalho;

Ao Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq, sem o auxílio do qual este trabalho não teria sido possível;

À Profa. Dra. Patrícia Helena Mazucchi Saes, pela leitura da versão de qualificação deste trabalho;

Ao Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner, que também participou da qualificação, pelas correções e pelo interesse demonstrado neste projeto;

À Profa. Dra. Maria de Lourdes Baldam, por ter aceitado participar da arguição deste trabalho;

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação do IBILCE/UNESP;

Aos funcionários da biblioteca do IBILCE/UNESP;

À professora Ana Maria Carlos, cujas aulas de literatura italiana e livros emprestados motivaram o desenvolvimento do projeto deste mestrado;

Às Professoras Norma Wimmer e Gisèle Manganelli Fernandes, pela disciplina que foi além da sala de aula;

Aos amigos: Daniela da Costa, Rogério Gustavo Gonçalves, Marcela Araújo Pinto, Rodrigo de Paula, Raquel Lima e Silva, Cláudia Montesini e Nathalia Dálío, pelas conversas bem dosadas entre o mestrado e banalidades mil;

Agradecimento especial a André Luiz Gomes de Jesus e Ana Paula Dias Rodrigues, amigos que, quando necessário, me consolaram e ajudaram nos mais variados assuntos;

A Guilherme Mariano Martins da Silva, pelo *abstract*, pelas traduções e, sobretudo, pelo apoio e paciência constantes, inclusive nas dificuldades, tratadas à base de chocolate, carinho e mimos;

À Dona Nilza, por me assumir como parte da família, pelo carinho e cuidado demonstrados, muitas vezes, em simples xícaras de chá;

À minha família, pelo interesse na minha vida e nos meus estudos. Em especial, agradeço o amor, apoio e incentivo de meus pais, Cátia e Pedro, que, por acreditarem na educação e nos filhos, nunca mediram esforços para nos dar uma boa educação dentro e fora de casa;

Ao meu irmão, Pedrinho, pelo companheirismo de anos, pelas opiniões expressas por meio de piadas, ironias e sarcasmos e por se contrapor a mim.

**SUMÁRIO**

	Resumo	6
	Introdução	7
I	Capítulo I: <i>Empirismo eretico</i> e outras teorias	14
II	Capítulo II: As molduras como marca de autor	54
1	Moldura pasoliniana: Sr. Ciappelletto	71
2	Moldura pasoliniana: o aluno de Giotto	92
III	Capítulo III:	131
1	Andreuccio de Pérsia	131
2	Masetto de Lamporecchio	146
3	Peronella	156
4	Ricardo e Catarina	162
5	Lisabetta de Messina	171
6	Donno Gianni	183
7	Tingoccio e Meuccio	192
	Considerações finais	200
	Bibliografia	205

## RESUMO

O presente trabalho faz uma análise do diálogo intersemiótico estabelecido entre a obra literária *Il Decameron* (1348-1353), de Giovanni Boccaccio (1313-1375), e o filme homônimo, de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), tendo como principal objetivo elucidar a transcrição artística operada por Pasolini, sobretudo no que diz respeito às construções metalingüísticas presentes no texto literário, que são cinematograficamente retomadas pelo cineasta. No texto sincrético, a metalinguagem está intrinsecamente ligada à poeticidade, seguindo os pressupostos teóricos do próprio Pasolini, expostos em *Empirismo Eretico* (2000). Os conceitos presentes nesse livro, como o famoso cinema de poesia ou a linguagem da realidade, norteiam a nossa escolha de outros teóricos, os quais nos auxiliam na tarefa de comprovar que tanto Boccaccio quanto Pasolini realizam operações metalingüísticas, sendo que as molduras narrativas por eles criadas explicitam a auto-reflexão acerca do fazer artístico, funcionando, desse modo, como marcas autorais. Assim, as duas versões de *Decameron* não se comunicam apenas pelo tema, mas pelo modo como as narrativas são estruturadas, pois Pasolini constrói a sua obra por meio de soluções cinematográficas que remetem à construção do discurso realizada por Boccaccio.

Palavras-chave: *Decameron*, Pasolini, Boccaccio, literatura e cinema, diálogos intersemióticos.

## Abstract

The present work does an analysis of the intersemiotic intercourse established between the literary work *Il Decameron* (1348-1353), of Giovanni Boccaccio (1313-1375), and the namesake movie, of Pier Paolo Pasolini (1922-1975), regarding as the main objective to find out the artistic transcreation operated by Pasolini, above all, in what touches the metalinguistic constructions present in the literary text that are cinematographically retraced by the film maker. In the syncretic text, the metalanguage is intrinsically bound to the poetical, following Pasolini's own theoretical conceptions exposed in *Empirismo Eretico* (2000). The concepts in this book, like the famous cinema of poetry or the language of reality, guide the selection of other theorists, who help in the quest to prove that both Boccaccio as well as Pasolini make metalinguistic operations, as the narrative frames created by him expound the introspection of the artistic labour, working, this way, as authorial marks. Thus, the *Decameron's* two versions do not communicate only through the theme, but through the way their narratives are structured because Pasolini's work is built hereby cinematographic solutions which allude to Boccaccio's discourse construction.

Palavras-chave: *Decameron*, Pasolini, Boccaccio, literature and cinema, intersemiotic intercourses.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo analisar como se dá o diálogo intersemiótico entre literatura e cinema, tendo como *corpus* o livro *Il Decameron* (1348-1353)<sup>1</sup>, de Giovanni Boccaccio (1313-1375), e o filme homônimo, de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), com o intuito de investigar a relação estabelecida entre texto fílmico e texto literário, partindo de *Il Decameron* (1971), de Pasolini. Polêmico e múltiplo artista italiano, Pasolini possui uma extensa produção artística que vai de uma coletânea de poesias em dialeto, *Poesie a Casarsa* (1942), sua primeira obra publicada, ao cinema, passando pelo romance e pela pintura.

Sua introdução no cinema começou por meio de colaborações em roteiros de cineastas reconhecidos, como Federico Fellini. Realizou seu primeiro filme aos quarenta anos sem ter conhecimento das técnicas cinematográficas (DUFLOT, PASOLINI, 1983, p. 40); já estava, porém, consagrado e reconhecido pelas poesias e pelos romances ambientados na periferia de Roma.

Homossexual assumido, crítico político da sociedade em que vivia, enfrentou inúmeros processos judiciais, tanto em relação à sua vida pessoal como à sua obra, considerada subversiva. Em sua crítica cinematográfica e literária, não costumava separar a vida profissional e artística da vida pessoal. O cineasta, então, assumiu como parte de sua identidade essa união entre vida pessoal e obra. Além disso, definiu para si o papel de herege em relação às tradições e costumes da sociedade em que se inseria.

O filme que tomamos como *corpus* e ponto de partida neste trabalho, *Decameron*, é uma transcrição da obra prima homônima de Giovanni Boccaccio, escrita no século XIV e, desde então, parte do conjunto de obras que, segundo Bakhtin

---

<sup>1</sup> Neste trabalho, utilizamos a versão de *O Decamerão*, publicada em 2003 pela Editora Itatiaia, cuja tradução foi realizada por Raul de Pollillo. Optamos por esta versão porque ela contém inúmeras notas de rodapé, ilustrações e textos dedicados à elucidação dos critérios de tradução e editoração. Isso sem contar a introdução à obra, de autoria de Edoardo Bizzarri.



(1987, p.2), mudou os rumos da literatura mundial. Usaremos “transcrição”, termo de Haroldo de Campos retomado pelo cineasta Júlio Bressane (1997, p.9-10), para nos referirmos às atividades de “tradução criativa” empreendidas na passagem da literatura para o cinema.

Renato Cunha (2007), que sintetiza as idéias de tradução elaboradas por Walter Benjamin, Roman Jakobson e Júlio Bressane, diz que a transcrição “deve ser pensada como traduzível não quanto à integridade de seu conteúdo, e sim quanto ao revolucionamento de sua forma” e que é “a ‘aparência’ subvertida o que caracteriza a transcrição, na medida em que o estilo do transcriador se faz reconhecer na obra transcrita” (CUNHA, 2007, p.11-12).

Assim, é o *Decameron* boccacciano que serve como texto-fonte a partir do qual Pasolini recria um mundo e uma Idade Média à sua maneira, realista e maravilhosa simultaneamente, conforme veremos adiante.

No livro *Decameron*, temos a história da peste, que assolou a Europa em diversos períodos, sobretudo por volta do século XIV- XV (FRANCO JR, 1986), contada sob o viés de dez personagens que, fugindo da doença, refugiam-se no campo. Nesse local bucólico, as personagens contam histórias para passar o tempo, histórias que se encaixam no gênero das *novelle toscane*, ou seja, pequenas narrativas de costumes, geralmente imbuídas de moral. No caso específico do *Decameron*, a moral aparece normalmente ligada à nova estruturação da sociedade, causada, sobretudo, pelo aparecimento de uma nova classe social, a burguesia. É o começo de novas interações, das quais a burguesia será a personagem principal. Na obra de Boccaccio, sempre há, mesmo que implicitamente, a presença da burguesia em contraste com as velhas estruturas inter-pessoais.

No entanto, o que mais nos interessa no *Decameron*, cujo nome significa “dez dias”, é a estrutura, constituída por “molduras”, isto é, narrativas que contém em seu interior outras narrativas ou procedimentos técnicos que aludam à sua construção. Esse tipo de estrutura se insere em uma tradição que remonta à literatura árabe, conforme veremos no segundo capítulo.

Pasolini retoma o texto de Boccaccio para construir a primeira obra sincrética de uma trilogia – a *Trilogia da Vida* –, que é composta de mais duas obras que possuem molduras, *Os contos de Canterbury* e *As mil e uma noites*, o que nos indica que a estrutura também interessa a Pasolini, que recria, a seu modo, outras molduras. Sendo assim, a hipótese que buscamos comprovar é a de que esse tipo de estrutura é um procedimento metalingüístico que ambos os artistas (Boccaccio e Pasolini) utilizam para explicitar as suas concepções do fazer artístico.

Além da questão da moldura, a *Trilogia da Vida* é, conforme o próprio nome já sugere, uma ode à vida e uma resposta à sociedade, que Pasolini considerava repressora. Para realizar essa trilogia, o cineasta procura, na literatura universal, narrativas nas quais o homem, com todas as suas vicissitudes e privilégios, é o grande protagonista, em contraposição ao mundo em que vive, no qual a máquina e o modelo de produção em alta escala estabelecem os parâmetros para as relações sociais. Parâmetros prenunciados por Boccaccio no século XIV, quando a burguesia era uma classe nova, emergente. Como forma de libertação e contestação da crescente mecanização e repressão social, Pasolini faz uso do sexo em toda a *Trilogia*.

No entanto, segundo o cineasta, a sociedade burguesa incorpora o sexo como ferramenta de repressão e normatização das relações sexuais heterossexuais e da manutenção do *status quo*, o que leva Pasolini a abjurar a sua *Trilogia* (2003, p.72), cujas intenções iniciais foram deturpadas por essa mesma sociedade que critica.

Manzoli (2003, p.55), a esse respeito, diz que o filme *Decameron* deu origem a vários subprodutos fílmicos, chamados *decamerotici*, nos quais o sexo é banalizado, ao contrário dos filmes pasolinianos, realizados de acordo com um projeto estético muito bem delimitado e que se contrapõe ao sistema de produção em massa. O “cinema de poesia”, conceito elaborado pelo próprio Pasolini para se referir aos filmes que se distanciam das fórmulas narrativas tradicionais e que dão maior importância à forma, é o contraponto necessário para que as obras sejam apreendidas não como simples narrativas eróticas ou de “causos”, mas como produções formais nas quais existe a discussão da metalinguagem, do fazer poético intrincado à própria vida, que é “linguagem da realidade”, conforme veremos. Ou seja, vida e realização artísticas estão interligadas, sobretudo no caso do cinema, que é a “linguagem escrita da realidade” (PASOLINI, 2000, p.198).

Assim, no primeiro capítulo, pretendemos expor as teorias e concepções estéticas de Pasolini reunidas em *Empirismo eretico* (2000), uma coletânea de artigos publicados na imprensa italiana do final dos anos sessenta ao início dos anos setenta, que será a nossa obra condutora, a partir da qual escolhemos outros teóricos cujos trabalhos corroboram ou se assemelham às concepções pasolinianas, como a questão da poeticidade e metalinguagem expostas por Jakobson (s/d) ou a semiótica de Peirce (1977), para quem a própria realidade comunica a partir de relações semióticas.

Dentre as várias concepções de Pasolini presentes em *Empirismo eretico*, enfatizamos a questão do cinema de poesia, porque esta é motivadora tanto de questionamentos teóricos quanto de realizações artísticas propriamente ditas. Também acreditamos que é ela a matriz a partir da qual as outras concepções de Pasolini se vinculam, ou seja, o cineasta procura elementos que permitam realizar filmes que se contraponham ao cinema narrativo tradicional, “de prosa”. Sendo assim “subjetiva

indireta livre”, montagem a-linear, qualificação fílmica ativa e passiva etc. são conceitos que Pasolini elabora para possibilitar a definição do que seria um cinema de poesia.

No primeiro capítulo, então, nos dedicamos a elucidar esses conceitos propostos por Pasolini ao mesmo tempo em que procuramos relacioná-los com outras teorias pertinentes para comprovação do nosso ponto de vista.

No segundo capítulo, analisaremos a moldura boccacciana e a pasoliniana (formada por duas *novelle* do livro) de modo a comprovar que, em ambos os casos, os projetos estéticos dos autores estão vinculados às molduras, funcionando como marcas de seus autores. A partir disso, exploraremos as relações mantidas entre os dois artistas, Pasolini e Boccaccio, pelo viés da metalinguagem e, principalmente, das soluções encontradas por Pasolini para transcriar a obra de acordo com os seus preceitos acerca do cinema, expostos no primeiro capítulo.

No terceiro capítulo, as sete *novelle* escolhidas por Pasolini para serem filmadas serão confrontadas com sua versão literária com o objetivo de comprovar as hipóteses levantadas no segundo capítulo, isto é, que a metalinguagem é uma marca de ambos os autores e que Pasolini utiliza em seu *Decameron* elementos pertencentes ao cinema de poesia, bem como outras concepções estéticas propostas por ele mesmo em *Empirismo eretico* (2000).

Por fim, apresentamos os seguintes esquemas<sup>2</sup> para facilitar a apreensão da disposição das *novelle* no livro e no filme:

---

<sup>2</sup> Esquemas elaborados pela Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos para utilização em sala de aula.

### Narrativa sobre os dez jovens

Dias ou Jornadas	<i>Novelle</i>									
I	1	11	21	31	41	51	61	71	81	91
II	2	12	22	32	42	52	62	72	82	92
III	3	13	23	33	43	53	63	73	83	93
IV	4	14	24	34	44	54	64	74	84	94
V	5	15	25	35	45	55	65	75	85	95
VI	6	16	26	36	46	56	66	76	86	96
VII	7	17	27	37	47	57	67	77	87	97
VIII	8	18	28	38	48	58	68	78	88	98
IX	9	19	29	39	49	59	69	79	89	99
X	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100

#### Reis ou Rainhas das Jornadas (aqueles que escolhem o tema a ser enfocado pelas *novelle*) na moldura de Boccaccio:

Jornada I: Rainha Pampinéia

Jornada II: Rainha Filomena

Jornada III: Rainha Neifile

Jornada IV: Rei Filostrato

Jornada V: Rainha Fiammetta

Jornada VI: Rainha Elisa

Jornada VII: Rei Dionéio

Jornada VIII: Rainha Laurinha

Jornada IX: Rainha Emília

Jornada X: Rei Pânfilo

<b>Ordem no filme de Pasolini:</b>	<b>Ordem no livro:</b>
1) <u>“Senhor Ciappelletto” – 1ª moldura</u>	I <i>Jornada</i> , 1ª novella
2) “Andreuccio de Perugia”	II <i>Jornada</i> , 5ª novella
3) “Masetto de Lamporecchio”	III <i>Jornada</i> , 1ª novella
4) “Peronella”	VII <i>Jornada</i> , 2ª novella
5) <u>“O aluno de Giotto” – 2ª moldura</u>	VI <i>Jornada</i> , 5ª novella
6) “Ricardo e Catarina”	V <i>Jornada</i> , 4ª novella
7) “Lisabetta de Messina”	IV <i>Jornada</i> , 5ª novella
8) “Don Gianni”	IX <i>Jornada</i> , 10ª novella
9) “Tingoccio e Meuccio”	VII <i>Jornada</i> , 10ª novella

## CAPÍTULO I

*EMPIRISMO ERETICO E OUTRAS TEORIAS*

Pier Paolo Pasolini, além de um artista múltiplo – produziu obras fílmicas, literárias e se aventurou na pintura – foi ensaísta e crítico cultural de importância para os estudos não só do cinema e da literatura, mas também do panorama cultural e social da sua época. Marxista que era, via a sociedade e a produção artística como duas faces de uma mesma moeda, uma sendo intrínseca à outra. “Pasolini não separou arte e vida”, sintetiza Ismail Xavier (1993, p.104). Logo, suas concepções teóricas remetem à realidade objetiva com constância, sem, no entanto, relegar as artes a um papel secundário. Pelo contrário, Pasolini teorizava as produções artísticas tendo em vista a autonomia dessas em relação a um modelo real a ser seguido – o que não o impediu de ligar a forma estética a conteúdos sociais.

Aliás, sendo esse um terreno perigoso, minado, dadas as divergências de opinião acerca do modo correto de se analisar produções artísticas, com foco no conteúdo ou na forma, podemos justificar os ataques, vindos de diferentes linhas estéticas, contra as teorias ou simplesmente idéias de Pasolini. Pelas leituras que realizamos, pudemos verificar que os ataques eram bem aceitos por Pasolini, que incitava seus contemporâneos a discutirem com ele seus artigos, e esperava receber, nas discussões, argumentos válidos, complementando-os ou refutando-os. No entanto, o artista tinha que lidar com o preconceito da sociedade, que não aceitava suas idéias, muitas vezes revolucionárias. Suas contradições ou dúvidas não o desencorajavam a escrever, a publicar; pelo contrário, assumia suas limitações e, como já foi dito, convidava intelectuais a ajudarem-no, às vezes sinceramente, outras de modo irônico.

Além de não ficar calado diante daquilo que acontecia à sua volta, Pasolini era uma pessoa que se assumia, não só sexualmente, como às vezes se supõe dada sua homossexualidade, mas enquanto indivíduo pleno de opiniões, idéias e ideais. E considerando que essas, na maioria das vezes, não corroboravam certas estruturas sociais, foi muito criticado e pouco aceito não só pelos intelectuais e críticos avessos à sua maneira de unir sociedade e arte, mas também por essa mesma sociedade, para quem ele era um “herege” em relação às tradições. O fato de se manifestar mesmo quando havia dúvidas, e assumi-las, provavelmente não contribuiu para sua aceitação. O fato é que Pasolini despertava sentimentos opostos: foi (e é) amado e detestado.

Tais considerações não têm a intenção de fazer uma crítica biográfica, mas ressaltar justamente essa dualidade tão presente em Pasolini e, de acordo com seus próprios modos, analisá-lo enquanto membro de uma sociedade: suas posições políticas estão intrinsecamente ligadas à sua visão artística, e vice-versa. “Em suma, Pasolini aspirava a uma síntese entre realismo e formalismo, entre uma intervenção direta na sociedade e o aflorar dos ‘elementos irracionais’ [...]” (FABRIS *apud* SAVERNINI, 2004, p.15).

Segundo Rosenfeld,

Na obra de arte é a totalidade do artista como homem que entra em jogo, a obra emana da sua personalidade integral, da sua vida intelectual, afetiva e inconsciente, e é uma criação até certo ponto espontânea, de maneira alguma sujeita às exigências daquilo que é ‘dado’ como objeto para o trabalho científico. (2000, p.190).

A esse respeito, no caso de Pasolini, acreditamos que seu meio o influenciou ao avesso, pois é justamente por ser considerado, e tratado, como um herege, um pária da sociedade, que suas realizações críticas e artísticas adquirem interesse renovador.



Como ele está à margem, é um “ex-centric”, como diria Hutcheon (1988) e, como tal, possui a lucidez para analisar o que só aqueles que se encontram fora de determinada situação possuem. Apesar de ser um ponto de vista um pouco romantizado, podemos dizer que “a não-identificação do artista com o ambiente, a época, a cultura, a sua diferenciação, faz com que ele consiga a distância, a ‘perspectiva’, necessárias à visão artística e à criação original” (ROSENFELD, 2000, p.195). Nesse sentido, acreditamos que as obras de Pasolini sejam críticas à sua sociedade, já que ele possui um distanciamento capaz de ampliar a sua visão, ou seja, por não estar plenamente inserido nas convenções sociais, o referido cineasta está apto a vê-las com menos envolvimento afetivo, logo com mais perspicácia.

De acordo com Hutcheon (1988), há, ultimamente, uma valorização de outros pontos de vista que não o hegemônico e o de intelectuais que também se encontram à margem e que querem ter voz ativa dentro de seu meio. Pasolini dá voz a pessoas que a sociedade não vê com bons olhos, ainda que por meio do discurso indireto livre, seja na sua produção crítica, seja na sua produção artística; por ter sido um *ex-centric* ou, usando suas palavras, um “herege”, vê as motivações dessa rejeição do lado de fora. São suas as palavras:

Se um feitor de versos, de romances, de filmes encontra omertà (código de honra), conveniência ou compreensão na sociedade na qual age, não é autor. Um autor deve ser um estranho em uma terra hostil: ele, de fato, vivencia a morte e não a vida, o sentimento que ele suscita é um sentimento, em maior ou menor grau, de ódio racial.<sup>3</sup>  
(PASOLINI, 2000, p.270, tradução nossa)

Ou seja, para que o artista desempenhe seu papel social, é necessário que ele esteja à parte da sociedade na qual opera. Apenas dessa maneira ele poderá exercer a sua arte plenamente, sem comprometimentos que prejudiquem a sua crítica estética.

A obra condutora do nosso trabalho, *Empirismo Eretico* (2000), desenvolve alguns dos pressupostos acima descritos, divididos no livro em três grandes temas:

---

<sup>3</sup> Se un facitore di versi, di romanzi, di films trova omertà, connivenza o comprensione nella società in cui opera, non è un autore. Un autore non può che essere un estraneo in una terra ostile: egli infatti abita la morte anziché abitare la vita, e il sentimento ch’egli suscita è un sentimento, più o meno forte, di odio razziale. (PASOLINI, 2000, p.270)

língua, literatura e cinema. A ênfase dada é para as artes, porém o social aparece com frequência, inclusive referências a essa exclusão que foi imposta a Pasolini pela sociedade e que ele passa a incorporar como constituinte de sua personalidade pública.

O próprio título do livro, literalmente, “Empirismo Herege”, já nos dá uma noção do conteúdo do livro e do tipo de abordagem que será utilizada. Dizíamos que as idéias de Pasolini estão conectadas, pois, apesar das divisões em língua, literatura e cinema, o livro é uno, coerente, uma vez que ao falar de um desses temas propostos, inevitavelmente, o(s) outro(s) vêm à tona. Isso é perceptível logo que adentramos o segundo capítulo do livro, sobre o terreno literário e da crítica literária: nele, a presença da Língua é inevitável. Sendo assim, começaremos pelas suas concepções acerca da Língua, a mais óbvia manifestação cultural e social de um povo.

Como é sabido, a unificação italiana aconteceu tardiamente em comparação aos demais países europeus e em ritmo acelerado, como o próprio Pasolini (2000, p.35) nos informa, pois, enquanto nesses outros países, a unificação foi um processo que atravessou séculos, na Itália, o mesmo processo durou algumas décadas, o que, segundo ele, contribui para a instabilidade da língua italiana, muito literária – como é óbvio, já que foi escolhido, dentre tantos dialetos, o dialeto utilizado por Dante, Petrarca e Boccaccio em suas obras – e pouco prática. Pasolini ainda nos dá um outro dado muito importante: as gerações imediatamente anteriores à dele (o cineasta nasce em 1922), em sua maioria, não eram familiarizadas com o italiano *standard*, que não lhes era natural. Foi estabelecida como uma língua “gráfica” e não falada: ela não se formou a partir de um desenvolvimento da fala do povo que culminou em uma única língua, mas foi escolhida com base em uma língua poética, literária. Seguindo o percurso de Saussure, Pasolini acredita que a *langue* é deduzida a partir de infinitas *paroles*; no entanto, a

língua italiana oficial subverte esse percurso ao definir como padrão uma das vertentes do dialeto em detrimento dos outros.

Claro está que essas manifestações que criam uma Língua possível (*langue*) estão, para Pasolini, relacionadas ao social (2000, p.51-77). Nesse ponto, nota-se uma semelhança com o conceito de dialogismo de Bahktin (2005). É por isso que, segundo Pasolini, só se pode entender a função do discurso indireto livre, que se caracteriza pela voz da personagem em detrimento da voz do narrador, incluindo na equação a questão da língua e dos dialetos.

Dado que a língua italiana *standard* foi estabelecida com base na literatura, ela é, conseqüentemente, uma língua elitista, burguesa, e o uso do dialeto seria a resistência inconsciente da população. Segundo Pasolini (2000, p.87), a língua italiana “média”, falada por 5% da população, três gerações anteriores à do cineasta, é dividida em dois níveis: o alto, marcado pela retórica elitista, e o baixo, subversão do modelo alto com influência dos dialetos. Por ser uma língua pragmática, com origem retórica, que não é plenamente utilizada pelas pessoas, a língua oficial é instável, ainda mais sujeita a linguagens, dialetos e neologismos do que outras línguas que se desenvolveram de acordo com as necessidades expressivas de um povo.

Se a língua nacional é burguesa, essa, pouco a pouco, está perdendo espaço para um novo tipo de língua, a tecnocrata, que ultrapassa os limites das fábricas e invade a vida particular das pessoas e sua relação com o mundo. Essa língua, fruto das novas relações sociais decorrentes do neocapitalismo, começa a ser usada por todas as pessoas, de todas as classes sociais e regiões: ela começa a unificar, de forma natural, a língua, já que as pessoas simplesmente continuam a usar em seus ambientes familiares e sociais um tipo de linguagem usada no trabalho, a qual valoriza o aspecto pragmático da realidade. Porém, ao mesmo tempo, sendo uma tendência mundial, implica a perda da

individualidade, das culturas e tradições campestres típicas, pois, “sendo a língua da produção e do consumo – e não a língua do homem – se apresenta implacavelmente determinista: quer somente comunicar funcionalmente [...]” (PASOLINI, 2000, p.34, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Essa nova língua, inspirada na tecnologia, adquire um *status* que a língua oficial antes não tinha conseguido: é falada, usada comumente. Um debate que nos remete à questão da língua na pós-modernidade, já que “um foco específico nestes debates é como a linguagem é usada para manter a hegemonia do discurso privilegiado, e como isto pode ser reafirmado para permitir um diálogo aberto”<sup>5</sup> (DEAR, 2000, p.36, tradução de Guilherme Mariano Martins da Silva). Ou seja, tematicamente, dar voz às minorias, transformadas, nos filmes de Pasolini, em personagens, equivale, no plano estrutural, a utilizar línguas não hegemônicas. A citação acima é importante para entender o comportamento de Pasolini frente à língua e aos dialetos, que têm importância em todas as expressões do artista: está presente em verso e em filme.

Suas significações variam, mas não a expressividade procurada, ao utilizar tais formas populares de comunicação. Como é falada, é profícua, é mais humana, mais expressiva para determinados fins, tem como valor central o homem, não a máquina. A respeito dessa nova língua, Pasolini diz: “No seio dessa nova realidade lingüística, o fim da luta do literato será a expressividade lingüística que vem coincidir radicalmente com a liberdade do homem em relação à sua mecanização.” (PASOLINI, 2000, p.23, tradução nossa)<sup>6</sup>. A língua tecnocrata homogeneiza não só língua, mas as relações humanas, na medida em que estabelece um padrão para todas as esferas da sociedade: as

---

<sup>4</sup>[...] essendo la lingua della produzione e del consumo – e non la lingua dell’uomo – si presenta come implacabilmente deterministica: essa vuole soltanto comunicare funzionalmente [...] (PASOLINI, 2000, p.34).

<sup>5</sup>[...] one specific focus in these debates is on how language is used to maintain the hegemony of the privileged discourse, and how it may be reclaimed to permit an open dialogue. (DEAR, 2000, p.36).

<sup>6</sup> In seno a questa nuova realtà linguistica, il fine della lotta del letterato sarà l’espressività linguistica, che viene radicalmente a coincidere con la libertà dell’uomo rispetto alla sua meccanizzazione.(PASOLINI, 2000, p.23).

leis que regem a língua ultrapassam os limites desta e atingem e delineiam a própria conduta das pessoas.

Nesse sentido, a nova língua, da qual Pasolini quer distanciar-se, passa a ser dominante em relação às demais vertentes do italiano, desqualificando não só o “classicismo agrário” – como era o caso da língua da pequena-burguesia, que procurava a vertente alta, elitista, da língua média, em detrimento da cultura popular (e mítica) –, mas também todo produto do humanismo (PASOLINI, 2000, p.32). Mesmo a crítica passa por uma mudança de parâmetros: ao invés de se reportar ao latim, passa a adequar a sua linguagem à da ciência (PASOLINI, 2000, p.15). Seguindo esse raciocínio, a língua tecnocrata é extremamente expressiva a seu modo, isto é, comunica com precisão aquilo que pretende:

[...] uma nova língua na qual a comunicabilidade civil e filosófica e a expressividade humana e poética transcenderam da ‘comunicação de sinais’: isto é, de uma comunicação de homens não mais homens. Monstruosamente expressiva, à sua maneira!(PASOLINI, 2000, p.47, tradução nossa).<sup>7</sup>

Com isso, pretendemos introduzir os modos encontrados por Pasolini para se opor a essa comunicatividade prática, a essa perda de humanidade pela ação das palavras. Acreditamos que o uso dos dialetos, por Pasolini, inclusive em seus filmes, seja o modo de posicionamento encontrado por ele para valorizar a cultura popular, que tanto admirava, em oposição consciente ao novo modelo sócio-econômico, o neocapitalismo, desenvolvimento do capitalismo no qual as próprias relações sociais foram subvertidas em função de uma homogeneização ao modelo do capital e da classe burguesa. Dizemos consciente porque a relação de Pasolini com o dialeto é marcada por dois momentos-chave distintos: o da admiração enquanto representação de um mundo

---

<sup>7</sup> [...] una nuova lingua in cui la comunicatività civile e filosofica e l'espressività umana e poetica sono trascese dalla 'comunicazione segnaletica': cioè da una comunicazione di uomini non più uomini. Monstruosamente espressiva, a suo modo!" (PASOLINI, 2000, p.47)

idílico perdido e desejado e o seu uso estético consciente, portador de significados forjados, próprios do artista, como nota Manzoli (2001). Então o dialeto, o mito, a estrutura da obra, a poeticidade, o uso de personagens não-burgueses são artifícios utilizados que se contrapõem a essa nova realidade homogeneizante.

Para retratar com mais fidelidade o proletariado, Pasolini faz uso da fala desse segmento da população, como fez Dante, ao dar uma voz típica para os personagens da *Divina Comédia*, de acordo com a estratificação social, exemplo citado pelo próprio Pasolini (2000, p.104-114). Posteriormente, Boccaccio realiza operação semelhante, já que também trabalha a língua em nível dos seus diversos registros sociais, conforme veremos no segundo capítulo.

O discurso indireto livre, além de estar presente nas teorias artísticas de Pasolini, está ligado às suas concepções sociais e marxistas da linguagem: para ele, a capacidade de usar esse tipo de discurso só é possível quando se tem consciência sociológica, caso contrário, o efeito seria falso, seria, na verdade, uma continuidade da voz do autor ou narrador, não seria o discurso do *outro*, mas, sim, uma ramificação do discurso próprio do escritor. Aliás, para Pasolini, discurso indireto livre e monólogo interior se diferenciam pelo uso que fazem da linguagem.

No caso do discurso indireto livre, é necessário que o autor conheça a língua do personagem, do outro, que não é a mesma que a sua própria língua. Ou seja, é obrigatória a diferenciação entre a língua do autor e a do personagem. A poeticidade, ou expressividade, do discurso indireto livre nasce da contaminação entre personagem e autor, “no grito de duas almas, às vezes profundamente diversas”. (PASOLINI, 2000, p.92, tradução nossa)<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup>[...] nell’urto tra due anime, tavolta profondamente diverse. (PASOLINI, 2000, p.92).

Já o monólogo interior é mais “honesto” e menos “mistificador”, caso autor e personagem partilhem as mesmas convenções sociais e temporais e, conseqüentemente, a mesma língua. Ou seja, personagem e autor têm os mesmos parâmetros, os mesmos contextos. Nesse caso, a “língua da poesia” se faz “como um tapete persa, em uma zona onde a alma do autor e a alma do personagem se fundem” (PASOLINI, 2000, p.91, tradução nossa)<sup>9</sup>.

Bahktin (2005) tem visões semelhantes acerca da aplicação da polifonia e do dialogismo: também o estudioso russo afirma a necessidade de se colocar na pele do outro, relevar as próprias ideologias, a fim de se criar um personagem com uma voz própria, independente daquela do seu criador. Mas no caso de Pasolini, fica a impressão de que, apesar de ele trabalhar a questão do discurso indireto livre, a diferenciação das vozes não é feita individualmente, mas coletivamente: camponeses e cidadãos, proletariado e burguesia etc. são retratados como um conjunto, de modo que as particularidades da língua pertencem ao grupo, e não a um personagem específico. Suas considerações parecem mais voltadas para a dualidade entre o burguês, inapto a reconhecer a “diversidade psicológica” (PASOLINI, 2000, p.90), e o resto do mundo, que, pouco a pouco, é convertido ao neocapitalismo. É por essa razão que, muitas vezes, essa dualidade se transforma em amálgama, como é o caso da língua tecnológica se manifestando tanto nas camadas que falavam o seu dialeto rural quanto na burguesia citadina.

Em *Empirismo eretico* (2000), Pasolini deixa claro que o mal da nova língua é sua tendência a homogeneizar a longo prazo, a eliminar essas diferenças entre um grupo e outro. Além disso, em uma visão mais universalista, não só os diferentes estratos sociais, mas também as diferentes nações, já que essa tendência à tecnologia substitui a

---

<sup>9</sup>[...] come un tappeto persiano, in una zona dove l'anima dell'autore e l'anima del personaggio si fondono. (PASOLINI, 2000, p.91).

ciência humanista típica do Renascimento por uma ciência cada vez menos voltada para o homem, e mais para as cadeias de produção.

Na *Trilogia da Vida*, que retoma duas grandes obras pré-renascentistas, fica explícita a atração de Pasolini pelas manifestações dessa cultura que começa a ser centrada no homem. Ao mesmo tempo, tais obras representam um período de transição entre uma sociedade velha para uma nova, burguesa, monárquica que, porém, ainda possuía características feudais e populares, como nos atestam as vassalagens literárias e a presença do grotesco – entendido aqui como a manifestação do riso nas festas populares. Tais características estão presentes, como nos diz Bahktin (1987, p.16), em Boccaccio, com o seu *Decameron*, e nos *Contos Canterbury*, de Chaucer. É um momento de mudanças, de ambigüidade, como Bahktin mesmo afirma, e que Pasolini aproveita naquilo que lhe convém: o antropocentrismo por vir e a cultura popular, relacionada ao mito e à unidade do Homem, fragmentada na sociedade neocapitalista.

Pasolini retoma essas obras de tempos de transição para dar voz ao seu próprio tempo que muda: através do dialeto, do estudo da língua, ele tenta dar vida à cultura popular, dar oportunidade a esta, a fim de que não desapareça. Para isso, no entanto, é preciso conhecimento de causa, familiaridade com as culturas e sociedades envolvidas no paradigma. O cineasta interpreta seu tempo fazendo uso do passado, utilizando o exemplo de grandes artistas que o antecederam e que contribuíram para a manutenção de tradições culturais. Ainda citando Bahktin (1987, p.2), ele afirma a contribuição que Cervantes, Shakespeare, Rabelais, Boccaccio e Chaucer tiveram para os caminhos da literatura de seus próprios países e também para a literatura mundial. Em todos esses autores, a contradição entre antigo e novo está latente e presente. De modo semelhante,

[...] cada filme de Pasolini é invenção de um modo de narrar (montar) para produzir sentido, fazer diagnóstico do presente, mesmo com aparência de falar sobre o passado. A cada passo, ele soube mobilizar as mediações esclarecedoras, compor aí a parábola que permite tocar



nas feridas da sociedade atual. Ou seja, soube demonstrar que o discurso sobre o presente envolve cotejos com formas de vida do passado, vivências do sagrado hoje “fora de pauta” no espaço urbano das sociedades avançadas, codificações da vida e do mundo ainda presentes no mundo camponês ou nas sociedades do terceiro mundo que ele nunca deixou de tomar como referência. (XAVIER, 1993, p.106).

Com o pragmatismo predominando, o marxismo, que até então havia ocupado um lugar de destaque, inclusive nas áreas artísticas, tem um declínio na influência que exercia na sociedade. Pasolini dá ênfase ao fato de que o marxismo deixa de ser um orientador cultural, função que vinha exercendo desde o pós Segunda Guerra. Ele ainda coloca em questão a importância que se deu, na sociedade italiana (e, também, em outros países da Europa), ao marxismo, no período logo após o término das guerras, da qual a Itália saía enfraquecida, empobrecida, tendo como motivação o sentimento de culpa dos burgueses que apoiaram, ainda que indiretamente, os governos que conduziram o país às guerras, inclusive os fascistas, de modo que essa súbita relevância do marxismo era uma compensação aos danos de uma escolha política fracassada.

Porém, o papel sócio-cultural do marxismo entra em decadência, e com ele a idéia de engajamento social dos artistas. Isso significa que “[...] a queda da noção de empenho, como noção-guia, arrastou consigo, na queda, a problematidade *tout court*, a contestação, o indivíduo que protesta, o anormal, o Diverso etc.” (PASOLINI, 2000, p.127, tradução nossa)<sup>10</sup>. E isso, para Pasolini, se reflete na arte: acontece o advento de vanguardas, todas relacionadas com o novo mundo, e o esquecimento de velhas concepções de arte, nas quais o homem, no geral, era o personagem principal. Vale ressaltar, em contraposição, o papel da máquina, da estrutura urbana como um organismo vivo nessas novas vanguardas. Além disso, Pasolini coloca em foco as

---

<sup>10</sup>[...] la caduta dell’impegno, come nozione-civetta, ha trascinato con sé, nella caduta, la problematità *tout court*, la contestazione, l’individuo che protesta, l’anormale, il Diverso ecc. (PASOLINI, 2000, p.127).

implicações indiretas dessa desvalorização do marxismo, do humanismo etc.: é a aceitação de um *status quo* que não encontra resistências.

Considerando tudo o que foi dito até agora, podemos entender que seus estudos sobre o meio objetivo são uma tentativa de re-humanizar a arte ao “des-pragmatizar a realidade”, usando suas próprias palavras (PASOLINI, 2000, p.288), e devolver a ela seu aspecto fantástico. Desse modo, a sua busca pelo humanismo é o motivador de suas pesquisas sobre a língua, sobre o discurso indireto livre – que aproxima o autor do público – e, principalmente, sobre a “linguagem da realidade” ou “linguagem das ações”.

Para Pasolini, a realidade é um sistema semiótico, a partir do qual os demais se desenvolvem, é o UR-código, ou o código dos códigos. Como é composta de signos que se inter-relacionam, “a realidade fala consigo mesma”<sup>11</sup> (PASOLINI, 2000, p.281, tradução nossa) e independe de uma língua ou linguagem. De acordo com Pasolini, a realidade é o primeiro código ao qual temos acesso e do qual fazemos uso; dela, adquirimos consciência psicofísica por meio de relações sensoriais e nos comunicamos por meio de ações. Dessa maneira, o modo como nos portamos, falamos, agimos etc., comunica aquilo que *somos*, define a nossa situação social, econômica e cultural, sem que haja necessidade de uma língua de suporte, como a escrita/falada, que nada mais é que um instrumento dessas linguagens de ações, um elemento desta, segundo Pasolini.

É a linguagem da realidade, por exemplo, que determina a escolha dos atores nos filmes de Pasolini, pois, segundo suas teorias, as características pessoais dos atores trazem para a obra elementos autênticos, que não podem ser conseguidos somente pela interpretação. Assim, a fisionomia dos atores, sua classe social, sua idade etc. acrescentam valor aos personagens e remetem diretamente à realidade empírica. Por

---

<sup>11</sup> La realtà parla con se stessa (PASOLINI, 2000, p.281).

isso, a escolha de atores amadores, do povo, que transmitem genuinamente características típicas do grupo social ao qual pertencem.

Suas concepções acerca da realidade enquanto linguagem são de extrema importância para o entendimento tanto de seus conceitos cinematográficos, quanto para a compreensão de suas obras fílmicas. Isso porque, segundo Pasolini, realidade e cinema compartilham o mesmo código – o Ur-código –, sendo que a realidade nada mais é que o Cinema em estado virtual, aproximando-se da concepção saussuriana de *langue*. Já os filmes, manifestações concretas, seriam o equivalente a *parole*. O cineasta defende a tese de que só entendemos os filmes porque estamos acostumados com a mesma linguagem, a da realidade, em nossos cotidianos e, desse modo, possuímos as ferramentas adequadas para compreendê-los por analogia.

O cinema, diz Pasolini, “não evoca a realidade, como a língua literária; não copia a realidade, como a pintura; não mimetiza a realidade, como o teatro. O cinema *reproduz* a realidade: imagem e som”<sup>12</sup> (PASOLINI, 2000, p.135, grifo do autor, tradução nossa). Pasolini ainda completa: “exprimo a realidade [...] mas a exprimo com a própria realidade” (PASOLINI, 2000, p.135)<sup>13</sup>.

A realidade, como “código da realidade vivida” (PASOLINI, 2000, p.293), precede todos os tipos de comunicação. No artigo intitulado “Il rema”, Pasolini desenvolve a questão da partilha dos códigos entre cinema e realidade, já mencionada em outros artigos do *Empirismo Eretico* (2000). Nesse artigo, ele estabelece níveis de leitura dos filmes, tendo como parâmetro a sua teoria de UR-código. Desse modo, o primeiro nível de apreensão é a consciência da analogia entre cinema e realidade. Como essa analogia jamais é completa, visto que o Cinema é como a *langue*, abstrato, o cineasta expõe os dois modos em que a identificação com a língua da realidade é quase

---

<sup>12</sup>Il cinema non evoca la realtà, come la lingua letteraria; non copia la realtà, come la pittura; non mima la realtà, come il teatro. Il cinema *riproduce* la realtà: immagine e suono! (PASOLINI, 2000, p.135).

<sup>13</sup>Esprimo la realtà [...] ma la esprimo con la realtà stessa. (PASOLINI, 2000, p.135).

possível: a televisão, como realidade transmitida, e a imaginação/sonho (PASOLINI, 2000, p.289, 290).

No primeiro caso, a total identificação da televisão com a realidade encontra o obstáculo da coerção do ponto da câmera, além dos outros deméritos que Pasolini via na TV, que era um meio muito cru, muito bruto, pois não possui montagem como no cinema, não apresenta uma significação definida, o que a torna “vulgar”. O único tipo de montagem que a televisão opera é o da censura, em nome de um sistema burguês, que pretende ver seu exemplo e modelo difundido.

O segundo nível é a consciência de que o código da realidade e o do cinema são os mesmos, e que essa coincidência é um elemento do Cinema. O terceiro é a consciência de um código espaço-temporal, explicado por Pasolini em relação aos dois modos anteriores, que ele retoma:

O primeiro modo, de fato, aquele da consciência da analogia com o código físico-psicológico da realidade – considera o cinema como ‘langue’, pura hipótese conceitual.

O segundo modo – aquele da consciência de um código áudio-visual – até porque é o mais importante por ser mais específico, é também parcial, e considera o cinema como ‘parole’, que de outro jeito seria inaplicável.

O terceiro modo – aquele da consciência de um código espaço-temporal – diz respeito ao cinema como metalinguagem, com sua inefabilidade, que pode não estar explícito (2000, p.291, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Pasolini ainda coloca que estes três modos correspondem ao sema, cinema e ritmema, que, juntos, compõem o rema. O sema é a ligação com o real, o elemento sem a atualização cinematográfica. O ritmema, como o próprio nome já induz, está ligado à

---

<sup>14</sup> Il primo modo, infatti – quello della coscienza dell’analogia col codice fisio-psicologico della realtà – riguarda il cinema come ‘langue’, pura ipotesi concettuale./Il secondo modo – quello della coscienza di un codice audio-visivo – appunto perché è il più importante in quanto specifico, è anche parziale, e riguarda il cinema come ‘parole’, ché altrimenti sarebbe inapplicabile./ Il terzo modo – quello della coscienza di un codice spazio-temporale – riguarda il cinema come metalinguaggio, con la sua ineffabilità, ch’esso può semplicemente rendere statistica attraverso dei grafici di pura geometria (PASOLINI, 2000, p.291).

montagem. Vale lembrar que a “*teoria delle giunte*” (PASOLINI, 2000, p.285), ou seja, referente à montagem, inexistente na realidade, na imaginação e no Cinema como abstração, só existe nos filmes.

Justamente por pensar que a realidade coincide com o Cinema ideal é que Pasolini defende o cinema como língua, não como linguagem, como faz, entre outros teóricos, Christian Metz<sup>15</sup>. Os argumentos de Pasolini contra a definição de Metz sobre o cinema são fundamentados justamente no fato de que a realidade, por si só, é significativa, não necessita de um aparato lingüístico para ser compreendida. Os filmes utilizam a própria realidade e os mesmos procedimentos de manipulação desta para se construir, ou seja, não dependem do suporte da língua nem para serem realizados, nem para serem compreendidos.

O Cinema-*langue* pode ser considerado uma língua por possuir artifícios técnicos que possibilitam a realização de obras de naturezas díspares, compreensíveis a partir de uma “gramática” própria, que nada mais é do que as convenções comumente utilizadas nos inúmeros filmes-*parole*.

Para comprovar as suas idéias, Pasolini analisa dois filmes<sup>16</sup> (2000, p.215), um narrativo, “de prosa”, e outro “de poesia”, conceitos abstratos que visam delimitar os gêneros cinematográficos, utilizando, para ambos, as mesmas terminologias, já que ambos os filmes operam com os mesmos recursos e procedimentos. A diferença entre eles não é no *tipo* de procedimento adotado, mas no *modo como* eles são utilizados.

O conceito de cinema de poesia, que ocupa posição de destaque na produção de Pasolini, diz respeito, basicamente, a filmes que fogem das soluções cinematográficas da narrativa tradicional. Ao contrário desta, o cinema de poesia privilegia a forma, a

---

<sup>15</sup>Apesar de pertinentes aos estudos do suporte cinematográfico, as teorias de Metz não foram utilizadas porque partem de pressupostos opostos aos de Pasolini. Em *Empirismo eretico*, o cineasta explica as diferenças fundamentais entre as suas concepções e as de Metz. (PASOLINI, 2000, p.201).

<sup>16</sup>Os filmes analisados são: *Il tempo si è fermato* (1959), de Ermanno Olmi, como exemplo de cinema de prosa e *Prima della rivoluzione* (1964), de Bernardo Bertolucci, para exemplificar o cinema de poesia.

construção e a polissemia de significados, em detrimento da história em si. Com isso, ele transpõe a ênfase para o *modo* como o filme é construído, modificando a função, a intenção de procedimentos cinematográficos usuais.

Pasolini associa os filmes tipicamente narrativos à prosa, não como demérito de valor, mas como o contraponto ideal ao cinema de poesia. Como este, em essência, se distancia das práticas cinematográficas habituais, suas características são passíveis de mudanças, de acordo com a apropriação delas pela praxe fílmica. No entanto, o cineasta, no artigo dedicado ao cinema de poesia, elenca algumas das características desse tipo de cinema, ao mesmo tempo em que o explica:

Neste caso (do cinema de poesia), sente-se a câmara, e por boas razões. O uso alternado de objetivas diferentes, uma 25 ou 300 sobre o mesmo rosto; o esbanjamento de zoom, com suas objetivas que parecem se colar às coisas dilatando-as como pães fermentados demais; os contraluzes contínuos e fingidamente casuais com os seus deslumbramentos na câmara; vacilantes movimentos manuais de câmara; os *carros* exagerados; a montagem errada por motivos expressivos; as ligações irritantes; a imobilidade interminável sobre uma mesma imagem etc., etc. todo este código técnico nasceu quase que por intolerância às regras, em virtude de uma necessidade de liberdade irregular e provocadora, de um gosto autêntico ou delicioso pela anarquia (PASOLINI, 1966, p.287, grifo do autor).

No decorrer deste capítulo, conforme desenvolvemos outras noções pasolinianas sobre cinema, retomaremos algumas das contravenções propostas pelo cinema de Pasolini.

Para exemplificar suas concepções de cinema como poesia e da validade de um cinema como língua, Pasolini utiliza vocabulário típico da língua verbal, o que incita questionamentos sobre a sua validade. Tal analogia é necessária porque, até então, não havia sido estabelecida uma verdadeira Gramática do cinema (PASOLINI, 2000, p.198). E é para suprir essa falta que Pasolini desenvolve sua gramática cinematográfica, colocando o cinema como uma língua de dupla articulação, ao contrário do que seria de

se esperar, dado que não é comum pensar o cinema como dividido em unidades constitutivas menores que os enquadramentos.

Pasolini, no entanto, acredita que a “unidade mínima da língua cinematográfica são os vários objetos reais que compõem o enquadramento” (PASOLINI, 2000, p.202, tradução nossa)<sup>17</sup>, os quais ele denomina *cinemi*, palavra que Pasolini usa para indicar os constituintes de uma cena, em analogia aos “fonemas” (*fonemi*, em italiano) da língua oral e escrita, só que, à diferença destes, os *cinemi* possuem combinações ilimitadas, pois a realidade também não possui limites. Assim como os fonemas, cada *cinema* em si é “intraduzível”, pois não é nada mais que um “pedaço bruto de realidade” (PASOLINI, 2000, p.203). Sem eles, segundo o cineasta, não há possibilidade de realizar um filme, do mesmo modo como não é possível falar sem fonemas. Aliás, é importante ressaltar que, sendo o Cinema uma representação da linguagem da realidade, a língua é apenas um dentre os vários *cinemi*, tendo o mesmo valor e função que os outros *cinemi*, reforçando a idéia de Cinema como língua, e não como linguagem.

Por serem parte da realidade, os *cinemi* não podem ser modificados, apenas escolhidos e combinados de acordo com o enquadramento. É a partir dessa atividade de manipulação que o filme começa a se distanciar tanto da realidade em si quanto do Cinema ideal, que, como conceitos abstratos, coincidem (PASOLINI, 2000, p.202).

A gramática do cinema, cuja base é os *cinemi*, é dividida em quatro momentos (PASOLINI, 2000, p.208): modo de reprodução (ou ortográfico), que consiste nas técnicas de reprodução do real; modo de substantivação, nome inexato, de acordo com o próprio Pasolini, que consiste na combinação de *cinemi*, resultando em um monema cinematográfico.

---

<sup>17</sup> [...] L'unità minima della lingua cinematografica sono i vari oggetti reali che compongono una inquadratura (PASOLINI, 2000, p.202).

Esse momento gramatical é subdividido em dois: o primeiro diz respeito à escolha dos infinitos *cinemi*, de modo a fazer, ou tentar fazer, uma “lista fechada”; porém, isso não é possível, de modo que o artista tenta ao menos limitar os elementos em um “fechamento relativo” (2000, p.209-210). Assim, a escolha dos *cinemi* produz, simultaneamente, uma lista aberta dos *monemi* e uma tendência destes últimos à monossêmia. Isso acontece porque a delimitação dos *cinemi* oferece um paradigma semântico, porém, como os *cinemi* são infinitos, a delimitação de um campo semântico não limita as variações dentro do mesmo. Por exemplo, se o cineasta escolhe filmar uma sala de jantar, os *cinemi* serão: mesa, cadeiras, copos, pratos, mas essa delimitação monossêmica não limita as possibilidades de variação dos *cinemi* (que tipo de mesa, cadeiras, pratos etc., serão utilizados). Outro fator a ser levado em consideração é que, apesar de o cinema ser uma língua universal, seu léxico é diferenciado ética e historicamente (PASOLINI, 2000, p.210).

O segundo momento do modo de substantivação é caracterizado pelo conjunto de *cinemi*, cada movimento realizado pela câmera, formando os *monemi*. Como nessa fase os *monemi* ainda não estão relacionados com outros, não são qualificados, sendo associados por Pasolini às proposições relativas. Desse modo, o enquadramento representa “qualquer coisa que é” simplesmente (PASOLINI, 2000, p.210).

Vale lembrar que, segundo Pasolini, enquadramento e *monemi* não são sinônimos: o primeiro pode ser um plano-sequência, ou seja, reunir dois ou mais *monemi* em um único enquadramento, de modo que o plano-sequência é uma (a primeira) operação da montagem.

O terceiro modo é o de “qualificação”, subdividido também em dois: qualificação profílmica e qualificação fílmica. O primeiro “consiste na exploração pura e simples, ou mesmo na transformação, da realidade a ser reproduzida (PASOLINI,



2000, p.211, tradução nossa)<sup>18</sup>. Maquiagem, modificação de um determinado objeto pertencem ao segundo caso<sup>19</sup>. É por isso que esse sub-item pertence mais à estilística do que à gramática.

Já a qualificação fílmica diz respeito à atividade da realidade. Explicamos: se a câmera faz movimentações, e o objeto a ser filmado fica estático, a qualificação é passiva, típica de filmes lírico-subjetivos e do cinema de poesia, na medida em que prevalece o estilo do autor, que age sobre a realidade. A qualificação ativa, ao contrário, é típica de filmes narrativos realistas, nos quais a câmera capta os movimentos objetivos do real e se mantém neutra. Quando há movimentação da câmera e da realidade, Pasolini diz que há uma qualificação deponente.

O quarto momento da gramática cinematográfica é o de verbalização, ou sintático, que nada mais é que a montagem. Esta é dividida em duas categorias: montagem denotativa e montagem rítmica. A primeira é a responsável por transformar os *monemi* individuais, substantivos, em parte do todo fílmico por meio de oposições dos enquadramentos, instituindo a sintaxe. O processo de oposição, criador da sintaxe, é de acréscimo, em oposição ao processo de acumulação que caracteriza o plano-seqüência, no qual há um só enquadramento, porém mais de um *monema*.

O segundo tipo de montagem, rítmico ou conotativo, coincide com a montagem denotativa até certo ponto, sendo difícil diferenciá-los (PASOLINI, 2000, p.214). A montagem rítmica define a duração dos enquadramentos em si mesmos e em relação com os demais enquadramentos. Dependendo do uso do ritmo, a montagem pode ser considerada um tipo de qualificação fílmica posterior, como, por exemplo, quando a duração de uma cena é muito longa, fazendo com que a câmera seja sentida.

---

<sup>18</sup> O primeiro “consiste nello sfruttamento puro e semplice, oppure nella trasformazione, della realtà da riprodurre” (PASOLINI, 2000, p.211).

<sup>19</sup> Quando não há manipulação da realidade, Pasolini coloca que a qualificação profílmica é “zero”.

Com essa gramática, percebemos que o parâmetro de Pasolini é sempre o real, de modo que os filmes são compreendidos devido à sua semelhança com a realidade objetiva. O cineasta reforça esta idéia exemplificando-a com um gráfico: enquanto no gráfico das línguas faladas e escritas as linhas são paralelas umas às outras, no gráfico do cinema e da realidade, a linha referente ao primeiro cruza perpendicularmente a segunda, “pescando” nela sua matéria-prima (PASOLINI, 2000, p.207, 208). É por isso que Ismail Xavier diz que:

Há em Pasolini determinado empirismo, no sentido de pensar sempre a composição estética como algo derivado do real, da experiência, produto da imaginação onde é central a referência ao mundo e ao engajamento nele; no entanto, traço marcante da heresia, tal empirismo não se confunde com o senso comum naturalista, não requer uma postura da arte-documento, nem se atém aos cânones do realismo próprios à estética dos intelectuais (XAVIER, 1993, p.103)

Apesar de fazer uso da realidade em si, como ícone de si mesma, o cineasta subverte as relações comuns, o naturalismo, a fim de dar à realidade o seu aspecto mítico, desautomatizado.

Para Pasolini, a realidade tem um significado próprio, além daquele que damos a ela, pois apesar de ser possível interpretarmos os significados das ações reais, a “verdadeira” significação da realidade transcende a aparência, os significados primeiros, idéia que é coerente com o mito.

Vale lembrar que o recurso ao fantástico, sobretudo por meio do mito, é, em Pasolini, naturalmente conectado à vida, na medida em que “somente aqueles que acreditam no mito são realistas, e vice-versa. O ‘mítico’ é apenas a outra face do realismo” (DUFLOT, PASOLINI, 1983, p.74.), sendo que um dos meios utilizados para fundir essas duas categorias aparentemente díspares, realidade e mito, é o cinema, mais propriamente o cinema de poesia.

[...] a realidade é uma linguagem, e também na vida real, como diálogo pragmático entre nós e as coisas (incluído o nosso corpo), nunca, nada é rigidamente monossêmico: ao contrário quase tudo é enigmático por ser potencialmente polissêmico. Além disso também a realidade possui os seus contextos – as suas relações de contigüidade e similaridade – que produzem transformações de sentido nos objetos dos quais são compostos. (PASOLINI, 2000, p.260, tradução nossa).<sup>20</sup>

Nota-se, nesse trecho, que, além de colocar em pauta a questão da polissemia da realidade, Pasolini estabelece a questão da combinação, da ordenação dos objetos que a compõem, isto é, a partir do momento em que as leis da contigüidade ou similaridade são subjugadas, há uma modificação na apreensão da realidade e, conseqüentemente, da tendência à monosssemia. Isto é especialmente importante para aquilo que dissemos a respeito dos momentos da gramática cinematográfica, que, a partir da seleção, combinação e ordenação de *cinemi* e *monemi*, dá origem ao cinema de poesia.

Sobre a construção da poeticidade, envolvendo seleção e combinação, Jakobson diz que

A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade. *A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.* A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da seqüência. (JAKOBSON, s/d p.130, grifo do autor).

Isto é, a apreensão da realidade por Pasolini segue os mesmos preceitos, sobretudo para o cinema de poesia, que visa retirar da realidade o seu aspecto banal por meio de mudanças no contexto e no modo de registrá-la. Com isso queremos dizer que as teorias e as obras pasolinianas se fundamentam sob os eixos de seleção e de

---

<sup>20</sup> [...] la realtà è un linguaggio, e anche nella vita reale, come dialogo pragmatico tra noi e le cose (comprendenti il nostro corpo), mai, nulla è rigidamente monosemico: al contrario quase tutto è enigmatico perché potenzialmente polisemico. Inoltre anche la realtà ha i suoi contesti – i suoi rapporti di contiguità e di similarità – che producono trasformazione di senso negli oggetti di cui sono composti. (PASOLINI, 2000, p.260).

combinação, tal qual está explicitado no fragmento acima, afinal, a realidade, dependendo do modo como é registrada, modifica o seu modo de apreensão.

É no enquadramento que a decupagem, escolha do que será filmado e como será filmado, fica evidente. Se a realidade e o cinema compartilham o mesmo código, na prática, somente os filmes existem, de modo que a sua realização necessita da própria realidade para se concretizar. Porém, para que haja um filme, é necessário realizar uma seleção diante da infinidade da realidade. A seleção dos *cinemi* é a primeira operação de diferenciação da realidade, seguida da montagem, que modifica o potencial plano-seqüência do Cinema como *langue*.

É por isso que o plano-seqüência é pouco utilizado nos filmes pasolinianos, pois, por ser um recurso cinematográfico mais naturalístico, que idealmente coincide com a realidade *tout court* (e com o Cinema), segundo o próprio cineasta, não demonstra o lado fantástico da vida, da realidade.

Esta, segundo Pasolini, está ligada ao mito, como vimos, de modo que quando o cineasta usa o plano-seqüência, o realismo do procedimento é subvertido para que o *monema* cinematográfico não resulte em uma reprodução superficial do real, mas, sim, em uma recriação deste, que faça jus à sua natureza fantástica. Assim, sempre há nos plano-seqüências de Pasolini uma combinação de elementos que alteram a apreensão naturalística dos *monemi*.

Isso não significa, de modo algum, que Pasolini renegue a realidade; pelo contrário, como podemos notar pela sua relação com ela, desenvolvida em seus textos e assumida em entrevistas, por exemplo. Em um ensaio intitulado “O medo do naturalismo” (PASOLINI, 2000, p.248), ele diz que esse medo é, na verdade, medo de *ser*, em toda a sua complexidade e ambigüidade. Ambigüidade que é resultado, entre outras, da concepção do Tempo:

Ou seja, definitivamente, medo da falta de naturalidade do ser: da ambigüidade terrível da realidade, devido ao fato de que essa é fundada sobre um equívoco: o passar do tempo. Para além do naturalismo! Fazer cinema é escrever em um papel que queima.” (PASOLINI, 2000, p.245, tradução nossa).<sup>21</sup>

Para Pasolini, o tempo não é uma sucessão linear de acontecimentos, mas uma sobreposição do passado no presente, com vistas a um futuro. Em sua entrevista a Dufлот (1983), o cineasta explica que, para ele, o tempo é simultâneo, passado e presente coexistem, se completam, mas são autônomos em relação ao outro. E essa é uma das razões que o levou a abjurar a *Trilogia da Vida* (PASOLINI, 2003, p.70), pois os jovens atores da periferia, escolhidos para transmitir, por meio da linguagem da realidade, uma sensação de liberdade ingênua, transformaram-se em burgueses, ao menos na mentalidade. Sendo assim, o *ser* burguês está presente neles antes mesmo da transformação, em seus passados, modificando a leitura de *Decameron* pretendida por Pasolini. Somente a morte poderia interromper esse trânsito de informações de um tempo para outro.

É por isso que o tempo ininterrupto de que fala Pasolini faz com que a sua analogia da morte com a montagem adquira mais sentido, afinal, a morte interrompe o fluxo contínuo de informações acerca do *ser*. Informações que não conhecem fronteiras temporais de presente e passado, de modo que uma pessoa, enquanto viva, remete tanto ao seu futuro quanto ao seu passado, situação que a morte interrompe.

A montagem, por sua vez, também delimita o foco de apreensão do filme, separando o produto final, o filme, do contínuo vir-a-ser que caracteriza a vida em si e o

---

<sup>21</sup> Ossia, in definitiva, paura della mancanza di naturalezza dell'essere: dell'ambiguità terribile della realtà dovuta al fatto che essa è fondata su un equivoco: il passare del tempo. Altro che naturalismo! Fare del cinema è scrivere sulla carta che brucia.” (PASOLINI, 2000, p.245)

plano-seqüência potencial, que é infinito. Sobre este, Ismail Xavier, em seu texto sobre o cineasta, esclarece que

[...] o plano-seqüência infinito é pura hipótese e guarda uma função ‘pedagógica’ como um ponto virtual que realça o aspecto contingente, particular, das delimitações operadas no que temos de concreto: os filmes em sua particularidade, com seu ponto de vista, sua estratégia narrativa, sua forma peculiar de produzir sentido – ou seja, montar, retirar o momento vivido do fluxo contínuo para fazê-lo “falar” no cotejo com outros momentos, vivências. (1993, p.105).

Esse fragmento contribui para aquilo que falamos anteriormente, isto é, que o plano-seqüência é para Pasolini um conceito abstrato, ideal, como a *langue*, e inconcretizável, na medida em que, colocado em prática, a sua natureza muda. Seu uso remete à realidade sem intervenções, à língua da realidade propriamente dita, e não aos filmes concretos, que possuem um sentido delimitado (algo que para a vida só é conseguido com a morte). O sentido é conseguido pela re-ordenação de elementos da realidade por meio da montagem, ou seja, ao contrário do plano-seqüência. A montagem, assim como a escolha dos *cinemi* e dos *monemi*, ajuda a separar a arte da vida, a diferenciá-las.

Isso significa que a grande diferença do cinema, ou melhor, dos filmes, em relação ao mundo real reside no fato de que os primeiros dão um sentido ao fragmento filmado: o Cinema, quando coincidente com a realidade, é um plano-seqüência infinito, e o filme, primeiramente por meio da decupagem e depois por meio da montagem, seleciona os momentos mais importantes, bem como sua distribuição ao longo do filme.

Segundo Pasolini (2000, p.240), a montagem faz pelo filme aquilo que a morte faz pela vida: define um sentido – a morte e, por analogia, a montagem, é o que faz uma vida virar uma história. Ismail Xavier escreve: “A morte opera uma síntese rápida da vida e lhe envia uma luz retroativa, uma seleção de pontos, *constrói atos míticos e*

*morais fora do tempo.*” (1993, p.104, grifo nosso). Ou seja, a morte, como a montagem, eterniza um sentido por meio da seleção, entre tantos fragmentos de realidade, daquilo que é mais importante, daquilo que é *essencial* à apreensão de uma vida ou de um filme específicos.

Em entrevista a Duflot, Pasolini comenta esse assunto, acrescentando que, apesar de o cinema ser narrado no presente, o tempo dos filmes é passado, pois é este que “instaura sentido” (1983, p.92). E é a montagem, como a morte para a vida, responsável por esse passado, necessário ao sentido, à compreensão que só advém da completude operada pela seleção e ordenação dos momentos-chave do infinito plano-sequência ideal, que corresponde à realidade.

[...] a partir do momento em que a montagem intervém, isto é, quando se passa do cinema ao filme (que são duas coisas muito diversas, como a ‘*langue*’ é diferente da ‘*parole*’), acontece que o presente se transforma em passado (isto é, acontecem coordenações por meio das várias linguagens existentes): um passado que, por razões inerentes ao meio cinematográfico, e não por escolha estética, tem sempre os modos de um presente (isto é, de um presente histórico). (PASOLINI, 2000, p.240, tradução nossa)<sup>22</sup>

Porém, segundo Pasolini, ao contrário do que aconteceu na linguagem escrita-falada, o cinema, sendo uma nova arte, ainda não conseguiu desvincular os filmes do Cinema, ou seja, diferenciar aquilo que pertence à esfera do abstrato, das possibilidades, *langue*, daquilo que é manifestação real, concreta e específica, no caso, os filmes-*parole*. Interessante é perceber como os filmes específicos (*parole*) adquirem uma importância menor nas teorias de Pasolini: a grande maioria de suas teorias diz respeito ao Cinema.

---

<sup>22</sup> [...] dal momento in cui interviene il montaggio, cioè quando si passa dal cinema al film (che sono dunque due cose molto diverse, come la “*langue*” è diversa dalla “*parole*”), succede che il presente diventa passato (si sono avute cioè le coordinazione attraverso i vari linguaggio viventi): un passato che, per ragioni immanenti al mezzo cinematografico, e non per scelta estetica, ha sempre i modi del presente (è cioè un presente storico). (PASOLINI, 2000, p.240)

Ainda falando daquilo que é ideal *versus* aquilo que é concreto, Pasolini diz que o homem passou por duas grandes fases: a invenção da escrita e a sistematização desta. A primeira delas foi importante porque revelou ao homem o que era a sua linguagem, já o segundo momento ordenou a linearidade da língua. O cinema, sendo a “língua escrita da realidade” (PASOLINI, 2000, p.229), tem a mesma importância para a realidade que a escrita teve para a língua oral. Pasolini nos explica que a partir do momento que a realidade é registrada, tal como a língua falada em relação à escrita, passa a fazer parte da nossa consciência, mudando, assim, nossa relação com ela, e evidenciando a expressividade do real, que poderia passar despercebida. A imagem repetidamente utilizada por Pasolini para ilustrar tal fenômeno é o espelho, já que seu estudo remete, obrigatoriamente, à realidade refletida, assim como o estudo do cinema:

O estudo do espelho reporta fatalmente ao estudo de si mesmo. Assim sucede a quem estuda o cinema: como o cinema reproduz a realidade, termina por reconduzir ao estudo da realidade. Mas em um modo novo e especial, como se a realidade fosse descoberta através de sua reprodução, e certos mecanismos expressivos seus saltassem para fora somente nessa nova situação ‘refletida’. (PASOLINI, 2000, p.232, tradução nossa).<sup>23</sup>

Sobre o registro das línguas, no livro *Voce e silenzio nel cinema de Pier Paolo Pasolini* (2001), Giacomo Manzoli enfatiza o aspecto oral da língua em contraposição ao seu registro:

A língua tribal colocava todos sob o mesmo plano de conhecimento, e o homem tribal participava de um inconsciente coletivo de maneira muito urgente, vivia em um mundo mágico, plasmado pelos modelos do mito e do ritual. As coisas mudaram com a invenção do alfabeto fonético, o qual realiza uma hipertrofia do sentido visual: a ligação arbitrária entre significado e significante parece colocar uma barreira entre o homem e as coisas: ao mesmo tempo, o alfabetizado, dividindo

---

<sup>23</sup> Lo studio dello specchio lo riporta fatalmente allo studio di se stesso. Così succede a chi studia il cinema: siccome il cinema riproduce la realtà, finisce col ricondurre allo studio della realtà. Ma in un modo nuovo e speciale, come se la realtà fosse stata scoperta attraverso la sua riproduzione, e certi suoi meccanismi espressivi fossero saltati fuori solo in questa nuova situazione “riflessa”. (PASOLINI, 2000, p.232)



vida, som e significado, pode se distanciar das coisas e raciocinar em termos abstratos e intelectuais. (2001, p.18, tradução nossa).<sup>24</sup>

É pertinente ressaltar que a oposição entre a escrita, que conduz à racionalidade, e a realidade em seu aspecto “puro”, onírico, mítico, está presente simultaneamente nas obras pasolinianas. Suas realizações artísticas são tentativas de descontextualizar a realidade a fim de recriar esse aspecto onírico típico da realidade. Para isso, Pasolini subverte procedimentos cinematográficos naturalísticos, de modo a explorar o lado fantástico da realidade. Ou seja, Pasolini pretende recriar um sonho onde se adquire consciência da mesma realidade que, alterada, serviu de matéria cinematográfica. Para melhor compreensão desse movimento cíclico operado com a realidade, basta lembrar as palavras do próprio cineasta sobre o naturalismo do mito, citadas anteriormente.

A confluência de dois elementos distintos, a saber, a objetividade e a subjetividade do cinema, explica-se pelo caráter pré-lingüístico da imagem. Em outras palavras: por não oferecer signos evocativos do objeto, característica típica da língua, e sim os próprios objetos como ícones de si mesmos, representando-se, conforme idéia de Pasolini, o cinema é pragmático. Por outro lado, por comunicar sem o auxílio da língua, racional e abstrata, é onírico, pois precede a intervenção de signos na comunicação, “essa concretude confere à imagem reproduzida um caráter primitivo, ‘rude’, e ‘quase animal’[...]. A dupla natureza da imagem cinematográfica reflete a sua própria iconicidade, no sentido de que todo signo icônico tende para o vago na sua concreção” (SAVERNINI, 2004, p. 35).

---

<sup>24</sup> La lingua orale metteva tutti sullo stesso piano di conoscenza e l'uomo tribale partecipava ad un inconscio collettivo in maniera assai più stringente, viveva in un mondo magico, plasmato dai modelli del mito e del rituale. Le cose cambiano con l'invenzione dell'alfabeto fonetico al quale consegue un'ipertrofia del senso visivo: Il legame arbitrario fra significato e significante sembra porre una barriera fra l'uomo e le cose: allo stesso tempo l'alfabetizzato, dividendo fra vita, suono e significato, può prendere distacco dalle cose e ragionare in termini astratti e intellettuali. (2001, p.18).

Erika Savernini (2004), em seu capítulo dedicado a Pasolini, retoma os conceitos de Peirce, como a questão do ícone, e aponta para as semelhanças entre a teoria peirciana e as obras e teorias pasolinianas: sem a primeira, é problemático explicar a questão das duas faces da imagem cinematográfica, simultaneamente prática e onírica, ou a linguagem da realidade, cuja apreensão se dá por meio de sensações, sendo que somente a linguagem simbólica possibilita o raciocínio abstrato e intelectual.

Assim, para pleno entendimento da natureza dupla da imagem, recorreremos a Charles Sanders Peirce e a sua semiótica, capaz de explicar os níveis e modos de relação mantidos entre signos e elucidar algumas das concepções pasolinianas. Tais concepções nos remetem à semiótica de Peirce, um outro “herege”, como bem nota Bruno (1991, p.33), pois existem semelhanças entre esses dois pensadores. A mais eminente delas é o fato de que Peirce também vê a realidade como um sistema de significações, ou, usando as palavras de Nöth, Peirce tem uma “visão pansemiótica do universo” (NÖTH, 1995, p.64).

Para este semiótico, a realidade comunica a partir de relações de primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade tem como característica o signo enquanto qualidade pura e simples, o que acarreta potencialmente possibilidades, por isso tem o ícone como figura representativa. A secundidade marca a existência singular de um objeto em meio a outros. A terceiridade é “lei”, já que “o objeto de uma palavra não é alguma coisa existente, mas uma idéia abstrata, lei armazenada na programação lingüística de nossos cérebros.” (SANTAELLA, 1983, p. 67).

Em outras palavras, a qualidade é a apreensão pura e simples de algo, despertando sentimentos que não mantêm relações com outros signos. A secundidade consiste justamente em relacionar dois signos, contextualizando-os. As relações

estabelecidas entre signos na secundidade podem, devido a associações comuns, virar símbolos, “leis”, o que caracteriza a terceiridade.

A primeiridade será associada no decorrer deste trabalho ao cinema de poesia, termo ao qual Pasolini recorre para se referir aos filmes que privilegiam a forma da obra, bem como o estilo do autor. A associação entre o termo de Pasolini e o de Peirce é motivada pela crença que o cinema poético privilegia o estético em si, sendo que as construções formais não estão necessariamente a serviço de uma história, o que caracterizaria uma relação de secundidade, mas como qualidade de si mesmos. Como o cinema de poesia e o cinema narrativo convencional são entendidos como abstrações, como conceitos ideais, na prática, eles se modificam, de modo que existe contaminação dessas duas categorias cinematográficas. Sendo assim, em uma seqüência na qual relações de secundidade estejam dominando, poderá haver uma cena que subverta a função dominante, chamando a atenção para a poesia, para a qualidade da construção cinematográfica. Vale ressaltar que Pasolini, assim como Peirce, propõe que apreendemos a realidade por meio de sensações, o que é coerente com a primeiridade peirciana.

Para Peirce, existem várias divisões triádicas, porém a tricotomia mais geral consiste na subdivisão de três tipos de signos, de acordo com a relação que mantêm com eles mesmos, com os objetos dinâmicos e com o interpretante. Santaella, a partir da teoria de Peirce, diz que o interpretante “Não se refere ao intérprete do signo, mas a um processo relacional que se cria na mente do intérprete.” (SANTAELLA, p.58, 1983). Para Peirce (1989), a realidade tem significação independentemente dos homens, que é o espaço onde o interpretante é desenvolvido, pois os signos mantêm relações entre si, independentemente da existência de um intérprete. Assim, a natureza apresenta sua

comunicação própria que não depende da consciência do homem, mas da inteligência, entendida como a característica que possibilita a relação entre, por exemplo, animais.

Sobre o objeto dinâmico, convém mencionar que, para Peirce, este é “aquilo que o signo substitui” (SANTAELLA, 1983, p.59), enquanto o signo imediato é a sua representação.

As relações mantidas pelo primeiro signo serão o domínio da primeiridade: o signo em si é um quali-signo; em relação ao seu objeto, um ícone; e em relação ao interpretante, um rema. Na secundidade, o signo será sin-signo em si, índice com seu objeto e dicente com o interpretante. A terceiridade é composta pelo legi-signo, pelo símbolo e pelo argumento.

Nas palavras de Alexandre Rocha da Silva (2009):

[...] o signo, considerado em si mesmo, pode ser classificado em qualissigno (qualidade que é o signo), sinsigno (coisa ou evento realmente existente que envolve um ou mais qualissignos) e legissigno (lei que é um signo), que correspondem, respectivamente, às categorias faneroscópicas de primeiridade, secundidade e terceiridade. (p.3).

As produções artísticas são, usando terminologia peirciana, signos icônicos, na medida em que revelam uma similitude com o objeto dinâmico, ou seja, a realidade. Savernini explica que “a partir da observação do signo icônico, revelam-se características e informações insuspeitadas acerca do objeto. Pode-se dizer que uma construção poética, visual e/ou artística tende para o icônico na medida em que se apóia no singular e produz um sentido mais vago.” (SAVERNINI, 2004, p.36).

Porém, no caso do cinema, os signos icônicos não se parecem com seus objetos dinâmicos, mas são os próprios objetos se auto-representando, conforme depreendemos das teorias de Peirce, de Pasolini e de outros teóricos que abordaram a questão. Todavia, Pasolini não considerava a realidade “natural”; sendo assim, agia de modo a garantir

que os signos icônicos não mantivessem os seus sentidos usuais – fato que justifica a preferência do cineasta pelos planos de montagem, que contribuem para a alteração da recepção desses signos, em detrimento do plano-sequência. Ora, se o cinema é a língua da realidade, e os filmes são sua concretização, a montagem apresenta um sentido não só para o filme, mas para o fragmento da realidade filmada.

Essas questões trazem à tona, novamente, a diferenciação entre Cinema e filme sob a ótica da iconicidade. Afinal, Pasolini (2000) diferencia Cinema e filmes, de modo que estes últimos, como realizações particulares, contam com certos procedimentos que garantem a sua coerência e unidade, apesar de serem um recorte da realidade. Pois bem, esses procedimentos alteram a recepção da realidade, de modo que os filmes não são um infinito plano-sequência, ao contrário do Cinema ideal. Os *cinemi* poderiam ser então os elementos icônicos do filme, aqueles de qualidade, sobretudo quando levamos em conta aquilo que o próprio Pasolini diz acerca deles, isto é, que em si eles são “pedaços brutos” de realidade. No entanto, a combinação de *cinemi* dentro de um plano modifica, se não a sua natureza, a sua leitura, passando a serem *monemi*. Do mesmo modo, a contextualização em uma história específica modifica o seu status: os *cinemi* são índices no primeiro caso, tendendo para o ícone no segundo, e para o símbolo no terceiro: tudo depende do seu uso.

Seguindo a linha de raciocínio, vemos a definição de Pasolini dos diversos pontos de vista que podem compor uma narrativa: juntos eles formam vários “presentes”, cada um observado de uma maneira e que, assim, compõem um todo fragmentado da realidade, sem, no entanto, faltar com a verdade desta. Pasolini nos coloca que a montagem é inerente ao ser humano: ao vermos vários planos-sequência, temos a tendência, inconsciente, de ordená-los segundo critérios lógicos, ou seja, tentamos dar sentido à fragmentação. Aliás, a diferença entre a vida e o Cinema,

segundo Pasolini, é o tempo, proposto pelo ritmo adquirido através da construção das cenas e da concatenação entre elas.

O ritmo é algo conseguido principalmente na montagem, na qual as cenas serão encadeadas de acordo com sua função e sua importância para a construção do sentido. Segundo Pasolini, na montagem, o que importa são as relações mantidas entre enquadramentos e entre enquadramentos e *cinemi* (2000, p.286-287).

O ritmo do filme já é prenunciado no roteiro, que é um “meio termo” entre a literatura e o cinema, pois, ao mesmo tempo em que usa palavras para descrever uma cena, por exemplo, faz alusão a algo que vai além de si mesmo, o filme. Ou seja, no roteiro os signos escritos remetem a outro tipo de signos, os cinematográficos (PASOLINI, 2000, p.193).

Pasolini define essa duplicidade essencial do roteiro como “vontade da forma”, dado que ele não é incompleto, mas tampouco se resume a ele próprio. O roteiro, diz o cineasta, “é uma estrutura que faz do processo a própria característica estrutural” (PASOLINI, 2000, p.195, tradução nossa).<sup>25</sup>

Pasolini ainda diz que não convém fazer juízos de valor na tentativa de definir que tipo de signo é mais expressivo, pois, quando se trata de signos, não existe uma hierarquia, ou, pelo menos, não deveria existir. Essa é uma prerrogativa que vale tanto para os signos estéticos quanto para os comunicativos. A diferença entre estes reside na maior tendência à polissemia do primeiro, sobretudo quando se fala de signos poéticos (PASOLINI, 2000, p.259).

Essa ambigüidade, procurada pelo cine-poesia de Pasolini, é uma equação proposta pela obra, mas que necessita do espectador/leitor (BARTHES, 1999). E, para compreender a noção que Pasolini faz do destinatário da mensagem artística, é preciso

---

<sup>25</sup>[...] a una struttura che fa del processo la propria caratteristica strutturale (PASOLINI, 2000, p.195)

entender as suas afirmações acerca da morte, que, além de dar sentido à vida, constitui um desejo dos artistas. A “vontade de morrer” de que fala o cineasta é um modo de contrariar as normas, entre elas a da auto-preservação. Sendo a linguagem poética, uma subversão das normas, como é a vontade de morrer, o desejo de infringir as leis da comunicação normativa, é um martírio ao qual o autor se submete a fim de conseguir sua liberdade, seja criativa, seja do jugo das normas sociais. Como acontece com aqueles que não agem de acordo com as regras tácitas impostas pela sociedade, o artista não é compreendido, as demais pessoas não estão de acordo com ele, e, por isso, “ser artista” não é algo que se faça por conveniência.

A tarefa do artista é forçosamente contrária ao *status quo* da sociedade, sua função é demonstrar por meios estéticos aquilo que os demais membros da sociedade não percebem. No entanto, há um pacto entre ele e o espectador, leitor que se propõe a re-construir a obra posteriormente ao artista. Como nesse caso o leitor tem que participar do processo construtivo, seu contato com a obra é mais trabalhoso, mais difícil, caso sua participação ativa não fosse requerida. No caso da ambigüidade do cinema de poesia ou mesmo no caso das construções metalingüísticas, o leitor participa dessa *inconveniência*, na medida em que se submete a essa dificuldade, a fim de participar da obra. Assim, “quanto mais a consciência metalingüística do autor é forte [...] mais desordenadas são as relações de contigüidade de similaridade, e, mais ainda, a expectativa do destinatário é conscientemente desiludida” (PASOLINI, 2000, p.272, tradução nossa).<sup>26</sup>

A relação entre a morte e a arte também foi expressa por Blanchot em seu livro *o Espaço Aberto* (1955). Nele, a lucidez sobre a morte é tida como uma forma de se viver com plena liberdade, opinião que se comunica com a de Pasolini (2000). Podemos

---

<sup>26</sup> Più la coscienza metalinguistica dell'autore è forte [...], più i rapporti di contiguità e similarità sono sconvolti, e più, quindi, l'attesa del destinatario è conscientemente delusa (PASOLINI, 2000, p.272).

pensar nesse desejo de morte como um desejo de compreender as coisas além das normas, das convenções e, assim, dar diferentes sentidos à vida.

Também podemos relacionar as idéias de Pasolini sobre a morte às teorias de Peirce. Para este, a arte pertence ao terreno da “primeiridade”, a categoria mais ampla, que está mais ligada às impressões do que à racionalidade. É a categoria necessária às outras duas, pois é a zona das possibilidades, ao contrário da “terceiridade”, que é a sistematização de certos significados comumente aceitos, como as leis.

Portanto, essa “vontade de morrer” é uma tentativa de devolver os signos à sua zona amorfa, primitiva, ao invés de colocá-los em contextos pré-estabelecidos (da terceiridade): é uma busca pela polissemia dos signos. A liberação dos signos desses significados banais coincide com uma compreensão mais ampla da realidade. Isso é algo que o espectador também procura, e é por isso que Pasolini o considera cúmplice do martírio do artista, desejoso, também ele, dessa morte metafórica, que atribui sentido à vida ao possibilitar novas visões não viciadas da realidade. Tudo aquilo que se disse do artista pode ser dito do espectador, já que este é um autor, dada a correspondência que existe entre este e aquele.

Entre artista e destinatário se estabelece um tipo de sedução, conforme nos diz Perrone-Moisés, afinal, “O seduzido consente em ser enganado, e também engana o sedutor: porque este lhe oferece algo, e o que o seduzido quer e pega está ao lado; ele é presa não da mentira do sedutor, mas da fantasia do seu próprio desejo”(1990, p.20).

Apesar de o contexto ser decifrado da mesma maneira na arte e na realidade, a interpretação deste, na arte, é mais ampla, pois envolve escolhas estéticas, suas relações com o real e com o espectador, de quem é esperada contribuição de acordo com seu repertório pessoal. Na verdade, o código, seja o lingüístico, seja o cinematográfico,



permite uma abertura em direção à polissemia, de acordo com as combinações realizadas.

Só que, no caso do Cinema, a atualização dos signos não é mediada por signos simbólicos, como é o caso da literatura, de modo que a primeira apreensão da mensagem, ou seja, o reconhecimento dos objetos dinâmicos representados, segundo a terminologia de Peirce (1989), não encontra obstáculos. Voltamos aqui à problemática da objetividade e da subjetividade já mencionada anteriormente quando falamos da realidade pragmática totalmente identificada com o signo e a relação onírica do cinema, que tende a iconizar características diversas das usuais na representação do objeto. “Objetivamente, a interpretação é deixada mais ou menos indeterminada pelo signo icônico, abrindo espaço para a sua determinação através de outras relações sógnicas, atualizadas pelo fruidor da mensagem” (SAVERNINI, 2004, p.36).

A liberdade polissêmica está ligada à metalinguagem, uma vez que a abertura à polissemia é uma preocupação sobre a linguagem durante sua realização. A poesia, o ápice da plurisignificação, é metalingüística, de acordo com Pasolini, que segue os passos de Jakobson (s/d):

O nível ‘metalingüístico’, como diria Jakobson, é aquele onde opero, em plena consciência./Para Jakobson, aliás, a linguagem poética inteirinha é ‘metalingüística’ (DUFLOT; PASOLINI, 1983, p.107).

A idéia da metalinguagem associada à poeticidade é apropriada por Pasolini, que a dissemina ao longo dos artigos de *Empirismo Eretico*. Pasolini também retoma o aspecto não totalitário de uma determinada função em um texto, sobretudo no que diz respeito à poesia, como Jakobson, a quem damos a palavra:

Embora distingamos seis aspectos básicos da linguagem, dificilmente lograríamos, contudo, encontrar mensagens verbais que a preenchessem uma única função. A diversidade reside não no monopólio de alguma dessas diversas funções, *mas numa diferente ordem hierárquica de funções. A estrutura verbal de uma mensagem*

*depende basicamente da função predominante.* (s/d, p.123 – grifo nosso).

O mesmo estudioso complementa que:

Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. Com promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos. (JAKOBSON, s/d, p.128).

Assim como Jakobson, Pasolini em seus escritos teóricos admite a multiplicidade de funções em uma única obra, de modo que vemos o *Decameron* cinematográfico como uma obra simultaneamente narrativa e poética, duas funções que se alternam no decorrer do filme.

A opção por deixar abertas as possibilidades interpretativas fica aparente no corpo do texto, revela a metalinguagem envolvida no processo de construção artística e possui conotações poéticas, mesmo em textos nos quais predomina a função narrativa. Ou seja, a tensão entre os signos e os objetos estabelecida pela poeticidade é visível na metalinguagem, característica essencial de toda operação poética.

Quando se trata do romance, essa busca pelo signo polissêmico define o “romanzo senza romanzo”, conforme denominação de Goldmann retomada por Pasolini (PASOLINI, 2000, p.123). Tal romance se caracteriza pela maior atenção à estrutura formal/estética do que pelo conteúdo ou tema. Assim como o surgimento do romance coincide com a formação de uma nova classe social, com novos gostos artísticos e culturais, do mesmo modo o cinema preenche uma demanda artística de uma sociedade (neo)capitalista, cujas origens industriais foram superadas, ou melhor, aprimoradas com o crescente desenvolvimento da tecnologia. E é nesse contexto de superação do

“primeiro capitalismo” que surge o cinema. Inicialmente, foi considerada a forma artística mais propícia para transmitir a (nova) realidade. Com o passar do tempo e com o desenvolvimento da sociedade tecnocrata, Pasolini o utiliza com intenções contrárias, de forma artesanal, em um mundo dominado pela técnica e uso de máquinas.

É nesse contexto que Pasolini desenvolve seu conceito de cinema de poesia, que se conecta com o conceito de “romanzo senza romanzo”, já que a ênfase nesse tipo de cinema é a estrutura, a montagem, que dão um caráter manufaturado aos filmes, os quais se caracterizam pelo tom autoral. O cinema de poesia é um “cinema de autor” repensado de acordo com novas tendências com as quais Pasolini dialogava: em sua obra, podem ser vistas relações com obras de outros intelectuais reconhecidos.

O cinema de poesia é marcado pelas concepções de realidade do cineasta. A começar pelo fato de que, ao contrário do escritor, que possui um dicionário de palavras já delimitado, o cineasta não encontra à sua disposição um elenco semelhante, pois este não existe: o que existe é a própria realidade. Dessa maneira, enquanto as palavras já têm um histórico que as precede, a realidade é nova a cada momento em que é vista, tem características que a marcam temporal e socialmente. Já as palavras possuem sempre uma significação pré-dada, que o artista procura renovar, fazendo com que o seu uso entre para o rol das significações possíveis para o vocábulo escolhido. No caso do cinema, o cineasta deve, primeiro, separar da realidade o “im-segno”, unidade de significação, analogia à terminologia de Peirce, a ser filmado e, ao mesmo tempo, determinar uma (nova) significação para ele. A esse respeito, Savernini esclarece que

O processo de transformação entre o objeto e a sua representação icônica constitui-se da seleção e estabelecimento de elementos relevantes, culturalmente determinados. Em cada momento histórico, o signo icônico estabelece-se por uma qualidade visual e de representação que se sobrepõe às demais, tornando possível a evocação do objeto a partir de um signo mais simples, mais esquemático. (SAVERNINI, 2004, p.37).

No caso do escritor, a operação é mais prática: basta escolher dentre os vocábulos do nosso repertório, nosso dicionário interiorizado, e complementar um significado já existente, ou modificá-lo. Segundo Barthes (1999), a literatura

é feita com linguagem, isto é, com uma matéria que *já* é significante no momento em que a literatura dela se apodera: é preciso que a literatura *deslize* para um sistema que não lhe pertence, mas que funciona apesar de tudo com os mesmos fins do que ela, isto é: comunicar.” (p.170 – grifo do autor).

De qualquer maneira, já existe uma base e “a operação expressiva, ou inventiva do escritor, é, portanto uma adição de historicidade, ou seja, de realidade à linguagem” (PASOLINI, 1966, p.270). Com essa afirmação, Pasolini quer enfatizar o lado social da palavra, que tem um histórico anterior ao uso do poeta e um contemporâneo a ele; é, portanto, um testemunho de sua época. E, apesar de a realidade ser objetiva, ligada temporal e espacialmente ao seu contexto, o cinema é majoritariamente onírico, porque a linguagem das ações é pré-gramatical e pré-morfológica, é a linguagem dos sonhos.

À diferença das palavras, com as quais se pode fazer poesia ou prosa, com as imagens em movimento da realidade, só se faz cinema, segundo Pasolini. Desse modo, o cinema de poesia é uma terminologia para indicar um determinado tipo de filme, que se preocupa com sua estrutura, sem que, no entanto, haja uma “fórmula” para a realização de um filme dessa natureza, como também não há para a poesia feita com palavras.

O contraponto do cinema de poesia, o cinema de prosa, possui uma linearidade de enredo e uma montagem clássica, que respeita essa linearidade. Isso não significa, como Pasolini nota, que os filmes clássicos não tenham poeticidade; porém, neles, a poesia era interiorizada, e não exteriorizada em sua estrutura. Na verdade, sabemos que uma obra, seja cinematográfica, seja literária, nunca é puramente poética, na medida em

que a Poesia, em sua forma ideal e abstrata, não é inteligível, nem possível, pois toda obra precisa de um grau mínimo de redundância, que assegura a compreensão da mensagem. Justamente por isso, a Poesia, ao concretizar-se em obra, perde a sua “pureza”, em função de sua comunicabilidade. Pasolini, em seus textos sobre o cine poesia, atesta esse fato em relação aos filmes (1966, 2000). Sobre a tensão da obra ideal *versus* a obra real, Barthes assegura que “a linguagem é este paradoxo: a institucionalização da subjetividade” (1999, p.38).

Uma outra característica que comumente acompanha o cinema de poesia é o uso da subjetiva indireta livre, equivalente ao discurso indireto livre da literatura, na qual o foco narrativo passa pela psicologia do personagem: aquilo que o espectador vê é através desse olhar, momentaneamente igual para o personagem e para o espectador. Mais do que compartilhar aquilo que o personagem vê, como seria o caso da câmera subjetiva simples (PASOLINI, 1966, p.275-276), compartilhamos sua percepção de mundo. Dessa maneira, compartilhamos sua visão tanto em aspectos físicos, quanto em aspectos psicológicos, quando o realismo é extrapolado, a fim de dar vazão à subjetividade do personagem.

No cinema, não é possível existir um monólogo interior, tampouco um discurso indireto livre, do mesmo modo que existe na literatura, pois ambos são feitos de palavras; porém, existe um agravante: se, para o primeiro, não há necessidade de duas linguagens, conforme vimos, para o segundo, é necessária uma diferenciação entre as linguagens do autor e do personagem, já que o discurso indireto livre é caracterizado pelo uso de palavras de um terceiro, e não as palavras do próprio autor.

Assim, além de se realizar com palavras, a “contaminação entre duas almas” (PASOLINI, 2000, p.91-92) do discurso indireto livre é problemática no cinema, pois essa identificação por meio da palavra específica não é possível no cinema, como é na

literatura, uma vez que aquele utiliza olhares, tipos de visão. As imagens são universais, como também já foi dito, de modo que a realidade que o autor vê é a mesma que o personagem, ainda que este pertença a outra classe social, étnica etc. Porém, apesar de a realidade ser, no geral, a mesma para todos, existe a diferença no *modo* de olhar, como bem evidencia Pasolini: um cidadão e um camponês vêem de modo diverso uma mesma cidade, por exemplo. O que significa que, “na prática, a partir de um possível nível lingüístico comum baseado nos *olhares*, a diferença que um escritor pode colher entre si e um personagem é psicológica e social. Nunca é *lingüística*, mas estética” (1966, p.279). E é por isso que Pasolini pondera que a subjetiva indireta livre poderia ser considerada um monólogo interior privado de seus aspectos abstratos e conceituais (PASOLINI, 1966, p.279). Assim, o que define a subjetiva indireta livre é a qualidade estética ligada às origens oníricas do cinema, que propõe, nas palavras do próprio cineasta:

[...] a possibilidade de uma prosa de arte, de uma série de páginas líricas cuja subjetividade é assegurada pelo uso pretextual da subjetiva indireta e cujo verdadeiro protagonista é o estilo (PASOLINI, 1966, p.286).

Já a metalinguagem, que Pasolini acredita estar presente em toda poesia, no cinema se manifesta, sobretudo, pela presença da câmera, que se faz sentir quando se trata de filmes-poesia, ao contrário dos demais filmes, cuja câmera é “invisível”, pois “o fato de que não se sentisse a câmera, significava que a linguagem aderira aos significados, colocando-se ao seu serviço” (PASOLINI, 2000, p.285), oposto do que acontece no cine-poesia, no qual o tema, a história e o significado são pontos de partida, “pretextos” para o desenvolvimento estético, que possui implicações que vão além da forma. Ou ainda, nas palavras de Savernini retomando Jakobson,

Quando essa forma é privilegiada, adquire significação própria além do conteúdo denotativo. A atualização de uma produção com predomínio da função poética pressupõe que o receptor seja alfabetizado no código utilizado e nos sentidos denotativo e conotativo da comunicação, tornando-se capaz de usufruir suas variações formais (2004, p.26).

Os elementos da gramática cinematográfica elaboram justamente essa problemática de denotação *versus* conotação, pragmático *versus* onírico etc. que advém da manipulação dos elementos constitutivos do Cinema.

Por exemplo, comumente atribui-se a Pasolini a alcunha de neo-realista, porém, por mais que haja semelhanças, o uso dos recursos, em Pasolini, difere do modo utilizado pelo Neo-realismo (entendido aqui como diretriz, não como nos filmes-*parole* vinculados a tal movimento). O uso da câmera e da montagem são algumas das diferenças que separam o cinema que Pasolini faz/teoriza dos preceitos neo-realistas, que primavam pelo aspecto documental da realidade, com o mínimo de interferência possível, ao contrário de Pasolini, que, “partindo da mesma realidade, procurava lhe dar uma dimensão grandiosa, épica, acrescentando um caráter mítico ao que seria uma intenção quase documentarista do cinema anterior” (AMOROSO, 2002, p.30).

Esse procedimento da presença da câmera enfatiza a construção do filme e não o enredo, assim como outros procedimentos presentes no cinema de poesia, como a já citada subjetividade, que dá voz ao personagem, ou melhor, nos dá a sua visão.

Outra característica é a montagem irregular, notada pelo seu espectador devido à sua fragmentação, que enfatiza os meios de construção do significado, ao contrário da montagem clássica, na qual as cenas eram alternadas de modo “natural”, quase imperceptível, a fim de manter a atenção do espectador na cena narrada, e não em sua construção. É um modo de comunicação prático, usual.

Segundo Barthes, “fazer sentido é fácil, toda a cultura de massa o elabora continuamente; suspender o sentido já é uma empresa infinitamente mais complicada” (1999, p.177) na medida em que não oferece um sentido pronto, mas sugere significados profundos e intrínsecos à estrutura da obra.

Para finalizar, vale a pena ressaltar a profunda interdisciplinaridade dos escritos de Pasolini, pois suas concepções políticas e sociais se comunicam com as artísticas e, entre essas, há uma relação dialógica. A montagem, por exemplo, aparece freqüentemente em seus escritos sobre a realidade, os dialetos aparecem na maioria de seus ensaios, e assim por diante.

Resumindo: suas concepções políticas e sua definição de realidade caminham juntas. Esta última influencia sua visão sobre as línguas (dialetos), as quais marcam suas concepções sobre o Discurso indireto livre, que se refletem no cinema de poesia, sendo que este é, na verdade, um amálgama de outras teorias suas. O fato é que Pasolini produziu obras teóricas e/ou críticas que, caso suas obras não o façam, asseguram sua importância para os estudos culturais e sociais, ou, como diria Maria Betânia Amoroso,

É claro que os filmes têm a sua autonomia e que podemos sempre compará-los a outros filmes já vistos, mas, no caso de Pasolini, estaríamos perdendo justamente sua melhor faceta, que é a de ser um crítico radical da sociedade de seu tempo. (2002, p.11).

Ou seja, apesar de o contexto ser decifrado da mesma maneira na arte e na realidade, a arte oferece possibilidades múltiplas de apreensão, pois é construída por meio de escolhas estéticas, que não delimitam sentidos fixos. Assim, se espera a contribuição do leitor/espectador, capaz de atualizar os sentidos de acordo com o seu repertório pessoal, conforme veremos nos próximos capítulos, os quais aprofundam as noções sobre a construção da obra, sobretudo naquilo que consideramos marca das obras pasolinianas: a poeticidade como construção da metalinguagem.



## CAPÍTULO II

### AS MOLDURAS COMO MARCA DE AUTOR

Passaremos agora à análise das molduras, tanto a literária quanto a fílmica, as quais serão entendidas em seu conjunto com as histórias que englobam, que serão estudadas no próximo capítulo. Sendo assim, começamos pela moldura do livro que, apesar de não ser nosso objeto principal, é necessário que seja, no mínimo, apresentada para posterior análise e comparação com a moldura fílmica empreendida por Pasolini.

A narrativa literária começa com um “Proêmio”, assinado pelo próprio Boccaccio, no qual ele explica as razões pelas quais decidiu escrever a obra e revela seu público-alvo. Diz o autor que, tendo sofrido os infortúnios do amor, contou com o conselho de alguns nobres amigos, que assim impediram que ele perdesse a razão. Por não ser ingrato, o autor decide então retribuir o favor. Porém, como esses amigos não precisam de seus conselhos (afinal, foram eles que o haviam aconselhado), Boccaccio (ou figura por ele assumida) repassará a sua experiência às pessoas que necessitem dela, no caso, as mulheres.

Segundo Boccaccio, as mulheres ficam enclausuradas dentro de casa, a fiar e tecer, submetidas à vontade e às ordens de pais, irmãos, maridos. Ao contrário destes, elas não têm as mesmas possibilidades de se distraírem quando se entediam ou sofrem de amor. Os homens podem sair para beber, caçar, jogar, e assim possibilitar momentos nos quais os sentimentos negativos são esquecidos, podendo, inclusive, diminuir a longo prazo. Já as mulheres, sem distrações, remoem seus sentimentos. O autor declara que escreve o livro para elas, a fim de dar-lhes prazer por meio da leitura. E é a elas que Boccaccio se dirige quando anuncia os personagens condutores da moldura e o hábito de contarem, durante dez dias, dez *novelle* cada um.

Essa enunciação prenunciadora da moldura não deixa de ser também uma moldura para a história dos jovens, que, por sua vez, emoldura as *novelle* contadas. Dessa maneira, as molduras em *Il Decameron* formam uma estrutura de *mise-en-abime* e exercem um papel metalingüístico, uma vez que discutem o ato de narrar. Em seu proêmio, Boccaccio, como instância ficcional, explicita as razões que o levaram a escrever o livro, razões essas que são complementadas pela intromissão do autor no início da quarta jornada, na qual ele defende seus pontos de vista e, mais importante, o modo pelo qual a obra está sendo conduzida, defendendo-se das opiniões daqueles que consideravam inadequada a maneira como ele se dirigia às mulheres e os temas abordados nas *novelle*.

Após essa extensa re-afirmação de suas intenções, Boccaccio, não sem uma pitada de ironia destinada aos seus opositores, retoma a moldura dos jovens, introduzindo-a brevemente antes de passar a voz aos personagens que contarão as suas histórias. No exemplo retirado de *Il Decameron*, percebemos a ironia do autor, que, por meio de uma metáfora, se coloca acima não só de seus opositores, reles cidadãos, mas acima da coroa de reis e imperadores. A ironia está na figura utilizada para tal metáfora, a poeira:

Aos que afirmam que as coisas aqui narradas não se passaram como aqui são apresentadas, digo que muito gostaria que exibissem os dados originais. Se os originais discordassem daquilo que escrevo, então eu proclamaria como sendo justa a repreensão que eles formularam; e eu procuraria emendar-me. [...] Porque eu não vejo o que pode acontecer comigo, além daquilo que acontece com a poeira miúda; quando o turbilhão revolteia, ou ele não move a poeira, ou se a move, a leva para o alto; por vezes a leva tão alto, que ela se sobrepõe à cabeça dos homens, às coroas dos reis e dos imperadores, e, de quando em quando, também aos palácios e às torres excelsas. Se a poeira, depois, cai, de tais alturas, não pode descer mais baixo do ponto de que foi removida.[...] Devemos agora voltar ao ponto em que nos encontrávamos, porque dele já nos afastamos muito, oh! lindas mulheres! Temos de prosseguir na ordem começada./ O sol já havia expulso do céu todas as estrelas, e da terra úmida a sombra da noite,

quando Filóstrato, logo depois de se levantar da cama, fez com que todos os membros do grupo também se levantassem. Todos se encaminharam para o belo jardim, e ali começaram a fazer jogos florais. Depois, soou a hora da refeição; almoçaram no lugar que, na noite anterior, haviam ceado. Entregaram-se à sesta, enquanto o sol esteve na fase da sua maior intensidade; a seguir, puseram-se novamente de pé, e, pela forma costumeira, foram sentar-se perto da fonte. Ali, Filóstrato ordenou a Fiammetta que desse começo às novelas. Fiammetta, sem esperar que a ordem fosse repetida, femininamente assim começou [...]. (BOCCACCIO, 2002, p.299-300)

Após a última *novella*, há um breve desfecho, no qual o rei da jornada, Pânfilo, propõe que voltem a Florença, dado que a ausência do grupo já devia ser sentida na cidade, ao mesmo tempo em que a sua presença era notada pelos camponeses, que poderiam perturbá-los. Além disso, havia se passado quinze dias desde o início da viagem, e cada um dos jovens já havia tido a oportunidade de reinar por um dia. Desse modo, Pânfilo sugere que partam na manhã do dia seguinte, sugestão aceita por todos.

Esse desfecho, apesar de não revelar muitos fatos, sugere uma continuidade da narrativa, afinal, o último rei propõe uma nova eleição, sugerindo a continuidade do hábito adquirido de contar histórias, como nos diz Gittes (1983, p.245). Isso sem contar que, ao voltarem para Florença, os três homens deixam as mulheres onde as encontraram, isto é, na Igreja de Santa Maria Novella, completando um ciclo que pode ser repetido *ad infinitum*.

Na “Conclusão do autor”, que se segue a esse encerramento, Boccaccio defende mais uma vez suas opiniões e as motivações que o levaram a escrever o livro, retomando as argumentações expostas no início da quarta jornada. Independentemente da veracidade dos “testemunhos” do autor, essas considerações finais são importantes porque, entre outras coisas, comprovam a relação que o artista mantinha com sua obra, isto é, a consciência de seus objetivos. Ele agradece às mulheres, comparadas às Musas da inspiração, e a Deus pelo sucesso no término de sua planejada obra. Dignos de nota são os elementos implícitos nesse discurso de Boccaccio, como, por exemplo, a sua

consideração às mulheres. Podemos pensar que tal “dedicação” não é nutrida apenas por piedade e compaixão, mas por interesse, afinal, são elas que constituirão o seu público leitor, na medida em que seu tempo livre é dedicado justamente a afazeres ou atividades domésticas.

Além disso, vemos uma situação prenunciadora da arte como objeto de consumo, e não sustentada pelo mecenato. Pazzaglia (1993, p.396) nos diz que a escolha de seu público alvo é também a escolha de um tipo de literatura, de estilo e de tom (italiano médio), destinado a um público não especializado. É por isso que Boccaccio é criticado pelos seus pares, por realizar uma obra acessível a um maior número de pessoas, ao invés de se concentrar na vertente da “alta” cultura. Segundo o mesmo estudioso, é por esse motivo que Boccaccio é considerado realista, por dar vazão a vários segmentos da realidade, opinião compartilhada por Petronio (2000, p.164) e Asor Rosa (1985) entre outros. São deste último as palavras:

O chamado realismo boccacciano não está, como alguns críticos famosos deram a entender, no modo fiel com o qual ele representaria a realidade, mas nesta vasta e articulada abertura sobre o mundo, que o nível estilístico do cômico lhe consente, e na extraordinária intensidade e fineza de observação com a qual o próprio Boccaccio se identifica (p.92, tradução nossa).<sup>27</sup>

Ou seja, Boccaccio opera uma renovação dos procedimentos artísticos em relação às concepções de arte do período. Ainda, segundo Asor Rosa (1985, p.91), os procedimentos utilizados por Boccaccio são uma mistura do modelo tradicional artístico e da inventividade própria do autor. O discurso boccacciano, por sua vez, se mantém

---

<sup>27</sup> Il cosiddetto realismo boccaccesco non va cercato, come alcuni critici anche autorevole hanno lasciato pensare, nel modo fedele con cui egli rappresenterebbe la realtà: ma in questa vasta e articolata apertura sul mondo, che il livello stilistico del comico gli consente e, s'intende, nella straordinaria intensità e finezza d'osservazione con cui il Boccaccio personalmente vi corrisponde. (ASOR ROSA, 1985, p.92)

por meio de um equilíbrio entre a subjetividade e a objetividade, isto é, entre o testemunho pessoal e o distanciamento daquilo que se narra.

A questão das mulheres comparadas às Musas, além de ser uma ironia de que Boccaccio se utiliza para se defender daqueles que acham que ele deveria se dedicar a uma arte “pura” inspirada pelas Musas, coloca a realidade no centro das atenções por meio das mulheres. Essa resposta de Boccaccio explora a ambivalência inerente à expressão utilizada pelos seus opositores: a representação usual, metafórica e simbólica de tais figuras míticas são as próprias mulheres. Desse modo, Boccaccio não só desautoriza o discurso alheio, como afirma o próprio modo de narrar, afinal, o que fica implícito nessa resposta é que as Musas mudaram, isto é, o foco começa a ser a humanidade, seus feitos e suas histórias, e não o Divino, o sobrenatural. A própria “fonte” artística passa por uma modificação, na medida em que a racionalidade passa a ter mais peso do que a inspiração, o que se pode ver pela consciência do próprio autor frente aos aspectos formais concernentes à obra que realiza.

A narrativa propriamente dita começa com a introdução da moldura, fio condutor (e unificador) das *novelle*, ou seja, a história de dez jovens – três homens e sete mulheres – que, refugiando-se da peste em zonas campestres, se distraem contando histórias. Primeiramente, há que se lembrar dos elementos históricos presentes nessa introdução, entre os quais a peste é o elemento principal, responsável pelas primeiras impressões acerca daquilo que irá se contar. Sendo assim, nesse primeiro momento da moldura são introduzidos os elementos históricos, em uma relação de índice, com uma descrição rica da situação das cidades e das pessoas após o advento da peste, motivadores da decisão dos jovens de se refugiarem fora da cidade:

Digo, pois, que já havíamos chegado ao ano profícuo da Encarnação do Filho de Deus, de mil trezentos e quarenta e oito, quando na

egrégia cidade de Florença, mais bela do que qualquer outra cidade itálica, sobreveio a mortífera pestilência. [...] Naquela cidade de Florença, cuidado algum valeu, nem importou qualquer providência humana. A praga, quase no início da primavera do ano referido, começou, a despeito de tudo, a mostrar, horrivelmente, e de modo miraculoso, os seus efeitos.[...] Esta peste foi de grande violência; porque ela se lançava contra os sãos, partindo dos enfermos, desde que enfermos e sãos ficassem juntos. A peste procedia, assim, de maneira não muito diversa da maneira pela qual procede o fogo; o fogo passa às coisas secas, ou untadas, quando elas lhe ficam muito próximas. O mal foi ainda além. Não somente o falar e o tratar com os enfermos davam, aos sãos, a enfermidade, por causa da morte comum, mas também o ato de se bulir na roupa, ou em qualquer outra coisa que houvesse sido tocada, ou usada por aqueles doentes, parecia transferir, a quem bulisse, a enfermidade mencionada. (BOCCACCIO, 2002, p.35-36)

Tomada esta decisão, são expostas as regras que serão seguidas como leis durante a estada desses jovens no campo, inclusive as condições nas quais as *novelle* serão contadas. A primeira decisão diz respeito aos aspectos práticos do convívio: cada dia uma pessoa será coroada rainha ou rei, de forma que este será o responsável pelos preparativos do dia, desde as coisas mais triviais, como dar ordens aos criados que acompanham cada jovem para a manutenção do local e preparo da alimentação, até as mais refinadas, intelectuais, como a escolha de músicas a serem entoadas e o tema dos contos do dia.

Os jovens, no geral, respeitam as convenções sociais da sociedade à qual pertencem, sendo a gentileza e a nobreza alguns dos fundamentos que norteiam a narrativa, não caracterizando, necessariamente, uma classe social específica. Como já mencionamos acima, na narrativa que emoldura as demais, há uma constante reflexão metalingüística, os jovens se preocupam constantemente com aquilo que será narrado e, mais importante, sobretudo para quem analisa os diferentes modos de se contar uma história, há a discussão acerca do *modo* como é narrado. Segundo Fajardo (1984, p.10), é nesse sentido que a moldura é geradora de ficção, pois formula regras sem as quais as *novelle* seriam impossíveis.

Mesmo Dionéio, aquele que parece não respeitar todas as regras, que as viola conscientemente, mantém um determinado nível de respeito às normas vigentes, nunca ultrapassando determinados limites. Em suas travessuras, ele sempre mantém em mente aquilo que foi previamente estabelecido, tanto é que ele não é banido, pois conta com a condescendência dos demais. Ainda que estes o recriminem, geralmente permitem que ele faça aquilo que lhe convém, dentro dos limites criados, como vemos logo na primeira *novella* por ele narrada:

A novela contada por Dionéio feriu, primeiro, com uma ponta de vergonha, o coração das mulheres ouvintes; e disto houve sinal, através do rubor pundonoroso que apareceu no rosto delas. Depois, uma das moças olhou para as outras, mal podendo conter o riso; e, todas sorrindo com leve ar de zombaria, se puseram a ouvir com atenção. Assim, porém que se chegou ao fim da narrativa, elas dirigiram, ao narrador, umas tantas palavras, doces e mordentes ao mesmo tempo. Quiseram, por esta forma, por em relevo que as novelas de tal ordem não se destinavam a ser contadas entre mulheres. (BOCCACCIO, 2002, p.75)

Além de ser o membro do grupo mais indisciplinado, menos atento às convenções sociais, Dionéio é o único dentre os dez que conta narrativas de temas diferentes do proposto na jornada. É também o mais alegre, e o fato de seu nome coincidir com o do deus pagão não é mera coincidência, sobretudo no caso de um leitor assíduo de clássicos, como era Boccaccio. Dionísio, o equivalente grego do deus Baco romano, é o deus das festas, do vinho, do pão e do prazer. Pode-se dizer que é um deus que está relacionado à fonte de vida.

No caso específico de *Il Decameron*, é ele que desregula a ordem pré-estabelecida das coisas, dando nova feição aos assuntos tratados, ou ao modo como são tratados. Considerando-se que os jovens estão ali para fugir da peste, e que tudo é formalmente planejado, organizado, a inserção de um elemento surpresa, possivelmente

caótico, é bem vindo, pois relembra a causalidade natural da Vida, que não respeita planejamentos.

Em relação aos limites estabelecidos, podemos pensar que toda obra é, de fato, uma criação de limites, afinal, se delimita o tema, a forma, excluindo outras possibilidades temáticas e outras formas de se contar a mesma história. Ou seja, as reflexões dos personagens da moldura acerca de *como* narrar estabelecem uma metalinguagem do processo. Sobre os limites temáticos, temos as dez jornadas, sendo que cada uma possui um tema dentro do qual as narrativas devem se adequar. Squarotti, em *Literatura Italiana* (1989, p.179-181), nota que as características de cada personagem estão expressas já no nome. Já o tema, em alguns casos, está ligado à natureza do rei ou rainha que o escolheu.

A cada dia (exceto sextas e sábados, dedicados a práticas religiosas e higiene pessoal) é escolhido um tema, a partir do qual cada um dos jovens deve desenvolver uma história, de modo que as molduras unificam e uniformizam a obra, a começar pelo “Proêmio” de Boccaccio: este engloba e justifica a história dos dez jovens que, por sua vez, dá sentido às narrativas por eles contadas, sendo que, no interior destas, também há outras narrativas, contadas pelos personagens das *novelle*. Essa estrutura modular, metalingüística, onde as narrativas se abarcam (como *Matrioskas*<sup>28</sup> russas) reforça o aspecto cíclico da arte e a sua conseqüente perenidade. Isto é, o processo de criação da arte não tem delimitação, apesar de as obras específicas terem.

A esse respeito, é pertinente a menção da origem da moldura, que se insere em uma tradição que remonta às culturas indianas e árabes, cuja primeira obra de grande destaque é o *Panchatantra*, segundo Gittes (1983). Essa obra é um compêndio de histórias edificantes e moralizantes, emolduradas por uma narrativa maior. As histórias

---

<sup>28</sup> Conjunto de bonecas ocas que se encaixam uma nas outras, devido ao tamanho gradativamente menor.



são divididas em livros, cada um com um tema a ser desenvolvido, tendo como suporte, no início e no fim de cada segmento, a história de um professor que ensina os filhos de um rei.

No artigo “*The Canterbury Tales and the Arabic Frame Tradition*”, Gittes (1983) nos revela que esta narrativa oriental não delimita um final, deixando-o em aberto, visto que todos os livros contam com a introdução da narrativa primeira, isto é, da história do professor e de seus alunos. Do mesmo modo, ao final de cada lição, de cada livro, novamente essa narrativa condutora é retomada, com exceção do último dia, no qual não se define o que virá a seguir.

Apesar de narrar o que acontece com seus dez jovens narradores, Boccaccio também possibilita uma leitura em aberto, na medida em que retoma a situação inicial, sugerindo um ciclo: “Os três moços deixaram as sete mulheres na igreja de Santa Maria Novella, de onde haviam partido na companhia delas [...]” (BOCCACCIO, 2002, p.795).

No mesmo texto, Gittes (1983) ainda revela uma diferença fundamental entre a cultura oriental e a ocidental, diferença esta que também influenciará no modo como essas sociedades se relacionarão com suas produções culturais. Segundo a autora, as sociedades orientais dão ênfase aos detalhes, aos particularismos que, combinados, formarão o Todo. A nossa sociedade ocidental faz o caminho inverso, isto é, parte do Todo para chegar às partes. Para exemplificar, Gittes compara os estudos matemáticos e literários das duas sociedades.

Os gregos, a partir de Pitágoras, deixam de lado o sistema de erro-e-acerto e elaboram teorias que partiam de princípios já conhecidos e estabelecidos para determinar, por associação, o desconhecido. Os gregos, na matemática, eram teóricos; os árabes eram mais pragmáticos, diz a autora. O exemplo máximo encontrado é a

criação do zero. Enquanto os gregos usavam sinais geométricos para diferenciar números e expressar o irracional, os árabes “escreveram o irracional com números” (1983, p. 240 e seguintes), segundo a autora. Resumindo: a sociedade que criou a estrutura modular narrativa tinha mais facilidade em lidar com o particular.

Ainda no mesmo texto, são citados Horácio, Aristóteles e o cristianismo para exemplificar a diferença, a tendência ocidental de partir do conjunto já fechado em direção às suas partes constituintes. Nesse sentido, fica evidente que os jovens narradores da moldura boccacciana operam restrições em nome de suas concepções ideológicas, de modo que certos elementos não são aceitos em seu interior.

O professor da narrativa oriental relata histórias com um fim prático, abarcando os mais diversos campos temáticos, a fim de dar um panorama da vida e da sociedade para os seus pupilos. Boccaccio, por sua vez, também pretende oferecer às mulheres conhecimento de um mundo que elas não estão autorizadas a conhecer. Porém, esse retrato da vida citadina realizado no decorrer de *Il Decameron* respeita determinadas ordens, mesmo que essas sejam mais brandas do que algumas parcelas da sociedade desejariam.

A moldura, então, faz com que haja coerência entre todas as *novelle*, que haja uma conexão entre as mais diversas histórias ao longo do livro por meio do conjunto de jornadas; por outro lado, cada jornada organiza internamente as suas *novelle*. São várias estruturas superpostas de modo a criar uma única obra, ao invés de um conjunto, de uma seleção de contos.

Por isso Petronio (1995, p.164) não concorda com a utilização do termo moldura para definir a história dos dez jovens. Segundo ele, moldura pressupõe-se algo à parte, separado daquilo que é emoldurado, fato que não acontece, segundo ele, em *Il Decameron*. O mesmo estudioso diz que, sem a narrativa dos jovens, não se pode

entender plenamente as *novelle*, nem a obra como o todo orgânico que ela é. Concordamos plenamente que a moldura é parte indispensável para a compreensão não só de *Il Decameron* literário, mas do fílmico também. Porém, em nossa análise comparativa, não podemos deixar de notar que entre a moldura e as *novelle* literárias existe uma distância de universos diegéticos, os quais são paralelos, mas não se fundem, como acontece no caso da moldura fílmica.

Tendo em vista as concepções artísticas de Pasolini, acreditamos que a estruturação de obras por meio de molduras interessa ao cineasta por proporcionar uma discussão metalingüística sem nomeá-la, dado que faz parte da temática da obra. Como já dissemos anteriormente, as três obras literárias que Pasolini usa para compor a sua *Trilogia* (1971), *Il Decameron*, *Contos da Cantuária* e *Mil e uma noites*, são narrativas cujas estruturas se formam por meio de molduras, o que ajuda a comprovar nossa opinião. As molduras seriam, então, a apropriação do *como fazer* literatura, uma vez que demonstram pleno domínio do ato de escrever, que é, simultaneamente, criação e reflexão, narrativa e crítica.

Boccaccio, retomando a tradição representada pela moldura, a reaproveita, do mesmo modo que reaproveita elementos da cultura ocidental como, por exemplo, Dante Alighieri, de quem era leitor e que considerava como mestre. É comum estudiosos dizerem que, enquanto Dante escreve a *Divina Commedia*, Boccaccio escreve a humana<sup>29</sup>, dada a alta diversidade daquilo que retrata. E a semelhança não está somente na temática, mas na própria forma. Também Dante utiliza um tipo de moldura, a saber, a sua peregrinação como personagem pelas três esferas do além, sempre respeitando simbologias ligadas aos números, como o três, o cem etc. É nesse sentido que Petronio (1995, p.160) diz que Boccaccio e o seu *Il Decameron* são o complemento necessário a

---

<sup>29</sup> Asor Rosa (1985, p.92) e Petronio (1995, p.163) inclusive mencionam o fato do *Decameron* ser freqüentemente chamado de “*commedia humana*”.

Dante, com sua *Divina Commedia*, e a Petrarca e a sua obra. Petronio ainda diz que os três, em sua “discorde concordia”, representam a diversidade da idade comunal, sendo que cada um elaborou soluções próprias para dar voz a essa diversidade.

A escolha de Boccaccio por cem *novelle* também não é aleatória; pelo contrário, é o número perfeito que, em conjunto com a narrativa-moldura, forma o número 1001, uma referência à clássica obra oriental e uma alusão ao infinito. Dessa maneira, temos a perfeição e o infinito colocados lado a lado, simbologias que podem ser pensadas como elementos da terceiridade, na medida em que remetem a significados comumente estabelecidos, ao mesmo tempo em que são metatextuais, dado que representam as buscas do fazer literário, ou melhor, do fazer artístico.

Outra semelhança possível de ser detectada entre as obras dantesca e boccacciana é o trabalho de língua/linguagem. Como sabemos, Dante realizou um amplo trabalho com a língua, estudando tanto o latim acadêmico quanto os vulgares, e usou, para escrever a sua *Commedia*, o vulgar toscano, pois acreditava que o vulgar também era capaz de servir de suporte para obras de alto nível, algo que naquele período não se acreditava possível. Isso caracteriza o trabalho com a língua; já o trabalho com a linguagem é mais “artesanal”, e apesar de ambas, língua e linguagem, serem fatores estéticos, a linguagem teve um uso estético mais pontual, na medida em que se combina com os sub-temas do livro. Isso significa que enquanto o projeto da obra como um todo prevê o uso do vulgar, as diversas partes, inferno, purgatório e paraíso, exploraram as suas diversas modalidades, de acordo com a vertente do vulgar utilizada pelos personagens retratados.

A esse respeito, Pasolini escreveu um ensaio intitulado “Dante e a vontade de ser poeta” (PASOLINI, 2000, p.269-276), no qual analisa justamente o trabalho com a linguagem operado por Dante. Isso significa que estamos trabalhando com poetas que se

sabem poetas, que possuem uma consciência artística muito apurada, a começar por Dante, passando a Boccaccio, que, por sua vez, reflete acerca das questões dantescas, não só as questões temáticas, mas também as estruturais.<sup>30</sup> Seu texto, *Il Decameron*, é a prova de sua aptidão crítica e realizadora. Afinal, ele consegue ver na obra de seu conterrâneo os limites da forma-conteúdo, ou seja, além do aspecto temático, ou didático, concretizando, ele próprio, uma obra que revela em si reflexões estéticas intrínsecas à sua realização literária.

Dando continuidade à tradição, Pasolini, outro artista-crítico, reflete acerca da arte como um todo, da literatura, passando pela pintura, visto que, segundo Amoroso (2002, p.26), sua monografia universitária foi sobre pintura, indo, posteriormente, em direção ao cinema. A nosso ver, a releitura da obra boccacciana parece encerrar em si não só referências, como também reflexões acerca da tradição que o precede, como podemos ver pelos seus ensaios, inclusive o já citado ensaio sobre Dante. Ou seja, há uma rede de relações envolvendo crítica e prática artística.

Os suportes das línguas e linguagens, de que falamos anteriormente, foram objetos de estudo tanto para Pasolini como para Boccaccio e Dante. Em *Il Decameron* boccacciano, como já dissemos, essa reflexão é feita pelos próprios personagens-narradores, sendo que, no interior da *novella*, a linguagem que predomina é aquela usada pelos estratos da sociedade retratada pelos personagens. Sobre isso, vários estudiosos, entre eles Pazzaglia (1993, p.389-390), falam do contraste entre a racionalidade dos jovens da *brigada* e a multiplicidade de temas e tipos humanos das *novelle*.

O narrador mantém o seu tom, polido, enquanto os personagens das *novelle* têm uma maior liberdade quanto ao vocabulário, no qual há referências à linguagem popular.

---

<sup>30</sup> Boccaccio escreveu obras sobre Dante: *Vita di Dante* (ou *Trattatello in laude di Dante*) e *Commento alla Divina Commedia* (Asor Rosa, 1985, p.89). Vale lembrar que a obra dantesca se chamava simplesmente *Commedia* e atribui-se a Boccaccio o acréscimo de “Divina”.

É a continuação do prenúncio de polifonia operado por Dante. Ainda em relação à *commedia* humana escrita por Boccaccio, percebemos que, assim como em Dante, existe uma peregrinação que leva do abominável ao divino, porém, no caso de Boccaccio, o percurso é duplo, já que tanto as *novelle* quanto a moldura levam de um extremo ao outro.

No caso da moldura, conforme lembra Edith Kern (1951), os jovens narradores empreendem um trajeto físico de fuga de um local devastado para outro, idílico. As *novelle*, por sua vez, começam com o ser mais ignóbil, associado a Judas, e terminam com a mais pura e santa mulher, Griselda, associada a Maria.

Em termos temáticos, seria proveitoso explorar a situação em que se encontram os jovens quando decidem deixar a cidade, um local dizimado pela peste, um mal invisível e incompreensível em uma época de pouco esclarecimento. As sete moças que serão apresentadas não são chamadas pelos seus “verdadeiros” nomes, para que, no futuro, quando a situação caótica tiver fim, elas não se envergonhem por terem decidido fugir da cidade, acompanhadas de três homens.

A partir dessa explicação acerca do nome das moças, adentramos no universo fictício que, até então, não tinha sido revelado, dado que a narração havia privilegiado a descrição da situação histórica da peste. É uma descrição muito realista, na qual o elemento mais chocante é o comportamento das pessoas, que passam a se enxergarem como inimigas, possíveis portadoras de um mal desconhecido. Mesmo pais, mães, irmãos e cônjuges deixam de ver os entes que estão doentes como seres humanos. A doença não acaba somente com os corpos das pessoas, mas com as relações sociais, dado que essas são modificadas, anuladas, ou até mesmo compradas:

Deixemos de lado a circunstância de um cidadão ter repugnância de outro; de quase nenhum vizinho prestar cuidados a outro; de os

parentes, juntos, raras vezes, ou nunca se visitarem, e, quando se visitavam, ainda assim só o fazerem de longe. Esta atribulação tinha entrado, com tamanho espanto, no peito dos homens e das mulheres, que um irmão abandonava o outro; o tio abandonava o sobrinho; a irmã, a irmã; e com freqüência, a esposa desertava do seu marido. Os pais e as mães sentiam repugnância de visitar e servir os filhos, como se estes não fossem seus (e esta é a pior coisa, quase inacreditável)./ Em consequência destas condições, àqueles para os quais a multidão era inestimável, aos homens e às mulheres que enfermavam, nenhum outro recurso restava, além da caridade dos amigos (e destes havia poucos), ou da avareza dos criados. Aos servidores domésticos se pagavam vultuosos salários, e se dispensava tratamento superior ao devido, embora, a despeito de tudo isto, muitos patrões não adocessem. Boa parte dos patrões se compunha de homens e mulheres de grande talento, e a maioria de tais serviços não era utilizada. Os criados quase que para nada serviam do que para apresentar alguma coisa que fosse pedida pelos enfermos, ou para os contemplar, quando eles morriam. Ao prestar tais serviços, muitas vezes eles se perdiam a si próprios, como o lucro obtido. [...] Além disto, ocorreu a morte de muitas pessoas que, por certo, se houvessem sido ajudadas, teriam sobrevivido. Em consequência da escassez de serviços oportunos, de que os enfermos precisavam mas não conseguiam obter, e também em consequência da violência da peste, era tamanha a multidão dos que morriam, de dia e de noite, na cidade, que causava estupor ouvir dizer, e mais ainda contemplar, o que se passava. Porque, por imposição das circunstâncias, muitas coisas, contrárias aos costumes fundamentais de todo cidadão, passaram a existir entre os que continuavam vivos. (BOCCACCIO, 2002, p.39-39).

Pazzaglia (1993, p.386) diz que a peste é demonstrada como sendo o limite do desumano, da degradação humana. E a questão do dinheiro é um tanto complexa e, talvez, seja exemplo das modificações que aconteciam naquele período pós-feudalismo, em que a burguesia era a nova classe social, que permitia, ainda que não fosse fácil, a mobilidade social. A esse respeito, Petronio diz que

O dinheiro conquista um novo valor, que nasce não de sua intrínseca força, mas da atividade do homem. A nobreza não é mais feita de sangue e hereditariedade, mas é um acontecimento individual, de gentileza íntima, de valor pessoal. (PETRONIO apud PAZZAGLIA, 1993, p.469, grifo do autor, tradução nossa).<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Il denaro acquista un nuovo valore, che nasce non dalla sua sua intrinseca forza, ma dall'attività dell'uomo. La nobiltà non è più un fatto di sangue e di eredità, ma un fatto individuale, di intima *gentilezza*, di personale *valore*. (PETRONIO apud PAZZAGLIA, 1993, p.469 – grifo do autor)

Ou seja, havia aqueles que se sujeitavam à peste na esperança de sobreviverem e mudarem de vida, tornando-se burgueses, mudança social que o antigo sistema não permitia, porque nobreza é um fator determinado pelo nascimento.

Claro que abandono, traição, comércio de bens, títulos etc. fazem parte da natureza da relação entre os homens, a qual, em períodos extremos como esses, revela-se desumana. E talvez seja esse o ponto de vista do narrador ao nos apresentar os personagens em meio a esse caos, já que esses são honestos, bons etc., ou seja, podem ser considerados como aqueles poucos indivíduos que não perderam a racionalidade, os modos, a civilidade.

Os jovens protagonistas da narrativa-moldura, e narradores dos cem contos por ela enquadrados, encontram-se em uma Igreja, simultaneamente símbolo da civilização ocidental romana e metonímia da cidade, na medida em que esta era ponto de encontro, ponto de interação social, sendo, assim, elementos da terceiridade e secundidade respectivamente. Exceto pelas três moças, a igreja está vazia, afinal, poucos se dirigem para lá em uma época na qual a interação social é exatamente o oposto do que a maioria das pessoas procura e deseja para evitar o contágio com a peste. Os nomes dos protagonistas, reais segundo o narrador, são trocados por outros, escolhidos de acordo com a personalidade de cada um (Squarotti, 1989, p.185,186), em uma relação que supomos ser de terceiridade, pois relaciona os nomes a simbologias usuais, o que implica também em intertextualidade e, novamente, em metalinguagem. A escolha do tema por cada governante, em alguns casos, também se relaciona com a natureza de cada indivíduo.

Sendo assim, Pampinéia, correspondida no amor, é a primeira rainha, por ter sido ela a sugerir que os jovens se retirassem de Florença. Em sua jornada, o tema é livre. No segundo dia, Filomena, aquela que se consome em ânsia mal resolvida, reina a



jornada dedicada a histórias com finais felizes inesperados. No terceiro dia, é a vez de Neifile, a inexperiente no amor e sensual, que escolhe como tema pessoas que conseguem ou recuperam coisas desejadas por meio de habilidade. Filóstrato é o próximo governante, cujo tema escolhido, histórias de amor com final triste, condiz com o significado de seu nome: vencido de amor. Fiammetta é a rainha da quinta jornada, e o tema escolhido por ela também condiz com a sua natureza de amor triunfante, logo são contadas *novelle* de amor com finais felizes. Elisa, que é infeliz no amor, governa a sexta jornada e estabelece como tema histórias em que as habilidades salvem ou livrem pessoas de situações negativas. De acordo com Pazzaglia, seu nome é uma homenagem à “didone” de Virgílio (PAZZAGLIA, 1993, p.389). Dionéio, sobre o qual já falamos, é alegre e não se embaraça com facilidade. O tema de sua jornada, a sétima, são as burlas cometidas por mulheres contra seus maridos. Laurinha é a oitava rainha, e seu nome é uma referência intertextual ao personagem mais conhecido de Petrarca (PAZZAGLIA, 1993, p.389). Namorada ciumenta, escolhe como tema das histórias de sua jornada burlas no geral. A nona rainha é Emília, adúladora e narcisisticamente ocupada consigo mesma. Em sua jornada, a escolha de temas é livre. A última jornada é comandada por Pânfilo, o amante afortunado, o qual escolhe como tema casos de amor ou de outro gênero.

Em *Il Decameron*, Boccaccio retoma alguns nomes de outros personagens seus, anteriores a sua obra prima. Sobre isso, Pazzaglia (1993, p.389) diz que os três homens representam as três imagens diferentes que o próprio Boccaccio, como instância ficcional, apresenta de si mesmo em suas obras precedentes a *Il Decameron* (amante sensual, infeliz e feliz). Ao projetar essas características em três personagens diferentes, Pazzaglia diz que Boccaccio liberta-se do tom excessivamente autobiográfico das primeiras obras. Assim como Boccaccio, Pasolini se coloca como instância ficcional no

seu *Il Decameron*, por meio da figura do aluno de Giotto, que também apresenta um tênue equilíbrio entre a subjetividade de Pasolini se auto-representando e a objetividade de retratar um *outro* artista elaborando uma obra.

Retomando os jovens da narrativa boccacciana, até o momento em que são apresentados, a narração assume ares de verdade, de testemunho, algo comum na literatura para que o relato seja levado a sério: é o pacto da leitura. Prova disso é a tentativa do narrador de nos fazer acreditar que os personagens e sua fuga de fato existiram, como existiu a peste que assolou a sociedade. Toda obra artística é icônica, na medida em que estabelece ao menos algum vínculo com a realidade, mesmo que não haja um elemento explícito, como a referência à história. Esta é, dentro da narrativa, uma secundidade, na medida em que revela essa relação direta.

No caso específico dessa partida, a fuga da cidade coincide com a fuga da Igreja, fato simbólico,<sup>32</sup> uma vez que esta, a despeito de suas promessas, não pode oferecer salvação à população. Além das questões relativas à fé, a Igreja também é um centro aglutinador de pessoas. Desta forma, a decisão de distanciarem-se da cidade, tomada pelos jovens, parece ser uma fuga de dogmas, afinal, eles decidem, com racionalidade (característica pouco usual em religiões ou dogmas), que devem proteger as suas vidas, mesmo que para isso contrariem algumas convenções sociais, como é o caso das mulheres, que se afastam da civilização em companhia de homens aos quais não estão ligadas por relações familiares.

No entanto, há responsabilidade tanto em relação à decisão de se protegerem da doença saindo da cidade, quanto em relação aos comportamentos praticados no campo, onde não haveria as instituições sociais ou outras pessoas controlando-os, direcionando suas ações. Apesar de manterem a mentalidade “nobre”, as ideologias, os costumes e a

---

<sup>32</sup> Simbolismo apontado pelo Prof.Dr. Sérgio Vicente Motta durante a arguição de comunicação de nossa autoria sobre o projeto de pesquisa do Mestrado em andamento, em ocasião do IX SEL, na UNESP/Campus de São José do Rio Preto, em 2008.

moralidade típicas das instituições sociais às quais estavam ligados, eles voltam a um estágio pré-burgo, na medida em que se isolam dos elementos caracterizadores da sociedade emergente.

Rosenfeld afirma que

Instituições estáveis são no fundo decisões que a sociedade tomou antecipadamente em lugar dos indivíduos e que se tornam hábitos naturais. A falta de instituições estáveis sobrecarrega a capacidade e a própria vontade de decisão do indivíduo, tornando-o vítima indefesa de todas as excitações casuais (2000, p.143).

Para evitar essas excitações é que, logo após decidirem deixar Florença, são tomadas medidas para que na volta à cidade os jovens não encontrem problemas em se re-integrarem. Afinal, por quinze dias, os jovens viveram em jardins, microcosmos que aludem às memórias míticas de um modelo de vida passado, cujo contato com a natureza era ininterrupto, em que as leis eram outras. Ainda a esse respeito, Kern (1951, p.515) nota que essa profusão de jardins sugere a presença de Vênus, associada à vida, à reprodução, idéia que é reforçada pela abundância de água presente nos jardins, elemento indispensável para a vida e símbolo de cosmogonia. Por outro lado, Florença, que funciona simultaneamente como índice da cidade real e como metonímia da Europa, opõe-se diametralmente aos jardins paradisíacos e irreais.

Após os jovens decidirem as questões pertinentes a sua estadia, “começa Livro chamado Decamerão, cognominado PRÍNCIPE GALEOTTO[...]”. (BOCCACCIO, 2002, p.31).

### ***2.1. Moldura Pasoliniana – Senhor Ciappelletto***

“O Sr. Ciappelletto, com uma falsa confissão, engana um santo frade; e morre. Tendo sido péssimo homem em vida, é reputado santo na morte, passando a ser chamado São Ciappelletto” (BOCCACCIO, 2002, p.51).

As molduras das duas obras são o elemento que mais distancia as narrativas de Pasolini e de Boccaccio, visto que elas sintetizam as escolhas estéticas e ideológicas de cada artista. Pasolini não retoma a moldura boccacciana e cria a sua própria, representante de sua leitura de *Il Decameron* e de sua visão de mundo. Segundo Barthes,

[...] reunir textos antigos num livro novo é querer interrogar o tempo, pedir-lhe que dê sua resposta aos fragmentos que vêm do passado; mas o tempo é duplo, tempo da escritura e tempo da memória, e essa duplicidade chama por sua vez um sentido seguinte: o próprio tempo é uma forma (BARTHES, 1999, p.16).

Se substituirmos no trecho citado “livro” por “obra”, mais abrangente, poderíamos dizer que, nesse sentido, procuramos abarcar na análise da moldura pasoliniana as referências a dois tempos distintos e suas respectivas formas.

A começar, a moldura pasoliniana é formada por duas narrativas diferentes (“Senhor Ciappelletto” e “O aluno de Giotto”), retiradas do livro boccacciano, o que já é um indício do modo como Pasolini leu a obra, pois se a escolha das nove *novelle* conota uma leitura, a escolha de duas *novelle* do próprio *Il Decameron* para figurarem como moldura a re-afirma. Ou seja, como elas conduzem as demais, são mais representativas do ponto de vista do cineasta do que as outras escolhidas.

No começo de cada análise, transcreveremos o fronte literário, um resumo sucinto das ações que o próprio Boccaccio fornece no início de cada *novella*. Esse é, acreditamos, um elemento de suma importância para o trabalho que desenvolvemos, afinal, ao apresentar antecipadamente *o que* a história narra e o desfecho desta, o autor coloca ênfase no *como* a narrativa foi contada. Assim, parece-nos que a estruturação da

obra e o fazer artístico assumem o primeiro plano, pois, desde o início, nós, como leitores, já sabemos o que acontecerá aos personagens durante o desenvolvimento da narrativa, logo o interesse não reside *no que* acontece, mas na maneira *como* acontece. Acreditamos que a mesma ênfase se dá na transcrição de *Il Decameron* por Pasolini. Isto é, o cineasta também privilegia a forma, o modo como a narrativa foi estruturada.

Começamos com a *novella* *sir Ciappelletto* (I jornada, I *novella*), que narra a história desse homem, possivelmente “o pior que já havia nascido”.

Um dia, o senhor Musciatto o incumbe de resgatar algumas dívidas em Bolonha. Lá, hospedou-se na casa de dois florentinos agiotas, adoecendo ao ponto de não haver vias para salvá-lo, de modo que os dois irmãos começaram a ficar preocupados com a possibilidade de o hóspede morrer sob seu teto, causando-lhes problemas. Os irmãos raciocinavam que não poderiam mandá-lo embora, doente, após o receberem, mas, caso Ciappelletto morresse, também não poderiam enterrá-lo devido à falta de confissão, já que ele não praticava as doutrinas cristãs, ou pelo excesso de pecados imperdoáveis para qualquer confessor. No entanto, Ciappelletto surpreende os irmãos, pedindo o mais santo padre para ouvir sua confissão mentirosa, afinal, um pecado a mais não faria diferença.

Quando o padre chega, Ciappelletto assume uma postura completamente diferente daquela que lhe era característica: temente a Deus, arrependido de pecados pequenos, como cuspir no chão da Igreja etc. Seus inúmeros crimes não são mencionados. Os pecados que inventou eram tão inocentes, pueris, e falados com tanta convicção que convenceram o seu confessor, o qual acreditou piamente que Ciappelletto era um exemplo a ser seguido. A ironia é latente em todo o discurso, no qual ele subverte a relação, chegando ao cúmulo de dar uma lição moral ao religioso:

– De uma feita, sem que percebesse, cuspi na Igreja de Deus.

O frade começou a sorrir, e disse:

– Meu filho: isto não é coisa que possa preocupar; nós, que somos religiosos, ali cuspimos todos os dias.

Disse, então, o Sr.Ciappelletto:

– Os senhores perpetraram grande vilania, porque nada deve ser conservado tão limpo como o santo templo, dentro do qual se rende sacrifício a Deus! (BOCCACCIO, 2002, p.58-59).

Os irmãos, ouvindo essa confissão, se divertiram e não se conformaram com a maldade de seu hóspede, que, não bastando ter pecado em vida, agora pecava prestes a morrer.

Após a morte do senhor Ciappelletto, seu confessor convence os demais religiosos acerca da santidade do defunto, que é enterrado com grandes honras. E, assim, Ciappelletto, um homem de vida desregrada e má, passou a ser considerado santo.

Após a finalização da narrativa em si, Pânfilo reflete acerca das implicações religiosas pelo fato de Ciappelletto ter se tornado um santo. São considerados os dois lados da questão, tanto o fato de ele ser um pecador que obteve o perdão de Deus e, por isso teria sido canonizado, como o fato de que ele poderia estar queimando no fogo do Inferno. Na verdade, Pânfilo deixa em aberto essa questão, apesar de contá-la com a intenção de provar a misericórdia divina, fato confirmado pela introdução da segunda *novella*, na qual o narrador fala que sua história também mostrará a bondade de Deus para com os pecados dos homens. Ou seja, o final pode ser interpretado sem ironia. Todavia, na apresentação que Pânfilo faz de sua narrativa, ele sugere que o ocorrido foi um julgamento de homens, e não de Deus. Logo, o discurso não é explicitamente irônico, pelo contrário, pois é construído por meio de um equilíbrio entre a seriedade e a ironia.

Claro que depois há todo o desenvolvimento da história e, após essa, os comentários já citados, no qual os jovens pensam na misericórdia Divina.

É manifesto que, como as coisas temporais são todas transitórias e mortais, assim também elas estão cheias de tédio, de angústia e de fadiga; encontram-se elas, ademais, sujeitas a perigos. Não poderíamos, por certo, suportar estas coisas, nós que vivemos entre elas, e que até fazemos parte delas, se uma especial graça de Deus não nos proporcionasse força e descortino. Não se deve crer que tal graça desça sobre nós por qualquer mérito nosso. Ela procede da própria bondade Sua, bem como das súplicas a Ele dirigidas por aqueles que, como nós agora somos, também foram mortais. Enquanto viveram, seguiram os ditames do prazer; agora, com Ele se fizeram eternos e se tornaram beatos. [...] Não obstante, Ele, a quem coisa alguma se oculta, acede aos que Lhe dirigem preces; porque Ele leva mais em consideração a pureza do suplicante, do que a *sua ignorância*, ou o exílio do suplicado. Isto poderá ressaltar flagrantemente da novela que pretendo narrar. Flagrantemente, quero dizer, *seguindo não o juízo de Deus, e sim o dos homens* (BOCCACCIO, 2002, p.52 – grifos nossos).

Não quero negar que seja possível ser esse homem beato, na presença de Deus. [...] Considerado, porém, que isto é circunstância oculta, a nós desconhecida, eu só raciocino de acordo com aquilo que as aparências sancionam. *Digo, pois, que este Sr. Ciappelletto deveria encontrar-se, de preferência nas mãos do diabo, e não no Paraíso.* (BOCCACCIO, 2002, p.61 – grifos nossos).

A ironia não reside só no fato de Ciappelletto ter se tornado santo, mas, sobretudo, no fato de as pessoas acreditarem nisso, tanto aquelas que fazem parte do universo diegético do personagem em questão, quanto os jovens, que fazem um discurso a respeito. É justamente essa a opinião de Pazzaglia (1993, p.411), o qual acredita que a crítica que se faz não é à Igreja ou aos dogmas dessa doutrina, mas às pessoas e à mentalidade da sua época, com suas santificações displicentes, com o fetichismo das relíquias e a negação do corpo e dos instintos naturais.

A estrutura narrativa da *novella* é simples, linear, em contraposição à sua versão fílmica, entrecortada. Além disso, a maior parte da história é apresentada em discurso direto, dado que a confissão de Ciappelletto, a parte mais extensa da narrativa, é uma cena, composta pelos diálogos diretos entre os personagens, na maior proximidade possível entre o tempo da narrativa e o tempo da história. Mesmo nos outros acontecimentos que são retratados neste conto, o discurso direto apresenta-se: quando

sabemos que Ciappelletto irá viajar, há o discurso de *messer Musciatto*. Há também o diálogo entre os irmãos e entre eles e o protagonista. A voz do narrador se resume a dar poucas informações, como na apresentação do personagem, e fazer comentários, dar opiniões acerca do narrado.

A súbita consideração e preocupação de Ciappelletto com os irmãos demonstra um grau de identificação com as pessoas até então não demonstrado pelo protagonista. Na versão literária, não sabemos ao certo se seu discurso foi um ato inédito de altruísmo ou se foi uma brincadeira, um último pecado para se divertir, aproveitando-se da situação.

Porém, não podemos esquecer a descrição do personagem que

Sendo notário, sentia enorme vergonha quando um dos seus documentos era considerado outra coisa que não falso (como se fossem poucos os que assim fazia). De tais documentos falsos, ele sentia-se capaz de fazer tantos quantos lhe fossem pedidos; e com mais prazer ainda fazia os que dava de graça, do que aqueles pelos quais o pagavam, mesmo generosamente. Prestava depoimentos falsos em juízo, com enorme deleite, quando era e também quando não era solicitado. [...] Sentia prazer extraordinário em provocar, entre amigos e parentes, e entre quaisquer outras pessoas, desavenças, inimizadas e escândalos. E nisto se empenhava com verdadeiro afinco. Quanto maiores eram os males que aos atos se seguiam, tanto maior se tornava a sua alegria. Se o convidavam a participar de um homicídio, ou de qualquer outra forma de delinqüência, nunca deixava de aceder; aliás, de muita boa vontade é que participava. Muitas e muitas vezes se viu, de bom grado, ferindo e matando homens com as próprias mãos./Fizera-se incorrigível blasfemador de Deus e dos Santos. [...] Não costumava ir à Igreja. [...] Em contraposição, visitava e freqüentava, de muita boa vontade, tavernas e outros lugares desonestos. Gostava de mulheres como os cães gostam de bengalas. [...] Podia enlear e roubar, com a consciência tão tranqüila como a de um santo homem [...] Ele era o pior homem jamais vindo à luz. Foi a perversidade dele que, por longo tempo, sustentou o poderio e os bens do Sr.Musciatto. (BOCCACCIO, 2002, p.52-53).

A sua confissão, então, tanto pode ser um último ato de má fé, quanto um ato altruísta, na medida em que ele se sujeita a mais um pecado grave, a blasfêmia, para proteger a reputação de seus anfitriões, independente de sua punição posterior.



Para Simone Villani, em *Il Decameron allo specchio* (2004), o protagonista tem dupla identidade, é pecador e santo, fato que é proposto desde o início pelo seu nome (2004, p.42), pois, na narrativa boccacciana, Ciappelletto é o nome pelo qual o personagem é conhecido, sendo que seu verdadeiro nome é Ciapperello.

Em Pasolini não existe a descrição da índole de Ciappelletto: vêmo-lo praticando seus crimes nas seqüências de cenas que se interpõem às demais *novelle*. Apenas em um determinado momento, quando se reúne com o senhor Musciatto, é que somos informados, por meio da fala deste último, sobre algumas das ações do protagonista que tornaram a sua estada no local impraticável e, por isso, é enviado em viagem para cobrar uma dívida, tal como no livro.

O filme inicia com um personagem, de quem ainda não sabemos o nome e não temos nenhuma informação pessoal, que bate em algo com um pau, enquanto ouvimos gemidos; estes param, e o agressor joga uma pedra em um saco, que parece conter uma pessoa. A câmera, que até então tinha focalizado o homem em primeiro plano, se movimenta para baixo, em uma qualificação fílmica passiva, mostrando o grande saco, que, pela forma e peso que apresenta ao ser levantado, confirma a suspeita de ser uma pessoa. Ciappelletto então o carrega por corredores e vielas, em tomadas que colocam o protagonista sempre emoldurado pelas portas, passagens ou simplesmente pelos prédios que o cercam.

A estratégia recorrente de utilizar molduras físicas nas tomadas parece ser uma menção às molduras operadas por Boccaccio e um elemento metalingüístico, pois, se a introdução boccacciana engloba a história dos jovens, esta emoldura as *novelle*, dentro das quais alguns personagens elaboram discursos, histórias, para os demais personagens, de modo que uma história está dentro da outra.

Nesses casos da narrativa fílmica, nos quais há molduras físicas, não há outra narrativa, mas uma construção que enfatiza o ato de narrar, uma vez que os personagens emoldurados ganham destaque, são centralizados. As molduras operam uma atribuição de valor àqueles elementos que se encontram dentro delas, o que representa uma espécie de jogo semelhante ao dos espelhos, sempre algo a ser visto, sempre refletido, centralizado, mas cuja natureza diverge daquilo que se encontra do lado de fora, a realidade. É um índice metalingüístico que o texto revela, ao mesmo tempo em que é símbolo do próprio fazer artístico, na medida em que chama a atenção para a seleção e combinação de que fala Jakobson (s/d, p.130). Ou seja, as molduras explicitam a relação de seleção e combinação dos elementos que serão filmados, os *cinemi*, porque se assemelham aos procedimentos cinematográficos utilizados na filmagem, como, por exemplo, o enquadramento.

No caso específico da primeira seqüência do filme, Ciappelletto caminha sozinho por lugares desertos e, até chegar ao penhasco de onde jogará o corpo, transita por locais nos quais é emoldurado pelo cenário, sendo que na primeira cena de seu caminhar, podemos vê-lo de frente, emoldurado por duas portas ou portais. Há um corte, e o vemos por trás, emoldurado agora quatro vezes, por portas e portais, de modo que um fica dentro do outro, conforme a perspectiva específica adotada pela câmera. É uma tomada complexa, porque combina vários elementos significativos, *cinemi*, por meio da escolha de perspectiva, de ângulo da câmera, de modo que o resultado é esteticamente simétrico.

Essa introdução do conto, que servirá de moldura para as narrativas, apresenta características que remetem à sua função de centralizar as narrativas em uma única obra, fazê-las convergir para um único ponto, índice que é de sua própria função.

Além disso, as duas molduras do filme (Sr. Ciappelletto e O aluno de Giotto) não apresentam limites bem definidos em relação àquilo que cada *novella* em particular narra. Na verdade, a moldura conduz às narrativas, mas não se distancia delas; é parte integrante do mesmo universo diegético, ao contrário do que acontece no texto boccacciano, dado que os narradores da moldura não são personagens das *novelle*, mas seus narradores ficcionais. Essas duas instâncias narrativas, a moldura e a história por ela englobada, não são permeáveis. Aquilo que acontece nas *novelle* está distante da realidade dos protagonistas, que contam histórias já passadas e nas quais eles não tiveram participação no desenrolar dos eventos, pois não são narradores homodiegéticos.

Voltando à filmagem das cenas iniciais, há um outro momento no qual Ciappelletto aparece emoldurado, ainda enquanto se dirige ao penhasco, através de um buraco oval de uma das construções por onde passa. É uma cena que explora a espacialidade e a movimentação de câmera, uma vez que vemos o personagem vindo em direção à câmera e ao buraco (moldura), até chegar a este e se virar à esquerda, quando a câmera faz um movimento para acompanhá-lo, filmando, por poucos instantes, a parede e, depois, novamente, Ciappelletto a céu aberto, se dirigindo à esquerda novamente, em um pequeno plano-sequência, que chama a atenção pelo posicionamento da câmera, escondida entre o cenário, em um local privilegiado: ela enxerga de onde veio e para onde vai o protagonista.

Poderíamos, inclusive, dizer que pode se tratar de uma câmera subjetiva, isto é, do olhar de uma pessoa que acompanha esses passos do senhor Ciappelletto. A câmera executa uma qualificação fílmica deponente, mas como se faz sentir, modifica a apreensão do trecho, que possui conotações lírico-subjetivas. Apesar de Pasolini declarar em seus textos ter reservas ao plano-sequência, preferindo a montagem, o modo

de filmar artificialmente que se distancia do olhar viciado do cotidiano, eventualmente, o cineasta faz uso desse procedimento cinematográfico, subvertendo, porém, a sua natureza. É esse o caso do plano-sequência em questão, no qual não há naturalidade: percebe-se, pela posição da câmera, que é uma visão dirigida, construída, artificialmente, o qual também remete aos procedimentos cinematográficos, que ficam evidenciados em sequências como essa. No resto do percurso, Ciappelletto está sempre no centro do enquadramento, até chegar ao precipício onde joga o corpo.

A sequência na qual o senhor Ciappelletto caminha com o corpo é um exemplo do cinema de poesia não só porque deixa explícita a presença da câmera, mas pela preocupação estética, maior em alguns momentos do filme do que a preocupação com o narrar. Em outras palavras, nesse caso, o cuidado não recai sobre o que se conta, mas com a maneira como se conta; ou ainda, não é com a comunicação pura e simples, mas com a poética. Esses procedimentos que enfatizam o lado construído da cena são índices da presença da câmera por um lado, e, por outro, são símbolos do ato poético, do ato de criação artística no geral, conforme iremos ver mais à frente, quando analisarmos “o aluno de Giotto”.

Nos filmes de Pasolini, o cuidado com a escolha dos atores sempre chama a atenção: eles próprios são uma “síntese” visual dos personagens que representam. Dessa maneira, o ator que representa Ciappelletto tem traços fortes, brutos, não é delicado, pelo contrário, possui um semblante desagradável ao olhar, que, combinado com suas atitudes, choca-nos, causando-nos repúdio. É preciso lembrar ainda que, para Pasolini, nosso comportamento físico, nossa postura, nossos traços comunicam por meio da linguagem da realidade.

Dessa maneira, toda a interpretação gestual (qualificação profílmica), os traços do ator, em conjunto com suas características físicas, exploram ao máximo a

caracterização do personagem, a fim de conseguir provocar no espectador o sentimento desejado, ligado à primeiridade, à qualidade peirciana. É por essa mesma razão que Pasolini usa jovens do povo em seus filmes; sicilianos, na maioria, porque acredita na dificuldade de forjar o comportamento sensual e ingênuo que eles possuem. Um outro fator ligado a esse é a atenção dada ao vestuário (qualificação profílmica): Pasolini despendia boa porcentagem do seu orçamento em cenografia (BACHMANN, 1973-1974, p.26), o que é visível em algumas de suas obras, quando a caracterização ajuda a acrescentar informação à linguagem da realidade. No caso de *Il Decameron*, vemos a estilização das roupas nobres e trajés comuns para o povo.

Na narrativa seguinte, *Andreuccio de Perúsia*, emoldurada por esta primeira, vemos o protagonista, Andreuccio, caminhar em um espaço muito parecido, o que vincula as duas narrativas, provando aquilo que dissemos acerca da permeabilidade entre as histórias.

Além dessa importância estrutural, podemos pensar que essa cena do corpo sendo jogado, que se desenvolve em um ambiente parecido com o que Andreuccio caminha ao fugir da casa da sua suposta irmã, é simbólica, uma vez que sugere que poderia ter acontecido com Andreuccio o mesmo que aconteceu ao homem no saco, isto é, caso não tivesse tido sorte, ele poderia acabar vítima de uma pessoa como Ciappelletto, que roubaria até a sua vida. Inclusive, conforme veremos, dois ladrões “bondosos” o informam sobre isso na versão literária. Para Villani (2004), a cena inicial do filme, de Ciappelletto assassinando brutalmente um homem, traumatiza o espectador, oferecendo-lhe uma “garantia da real gravidade” das situações vivenciadas por Andreuccio, cuja história é contada em seguida (2004, p.53).

Após o término desta narrativa, voltamos para a moldura, desta vez introduzindo a *novella* de Masetto de Lamporecchio. Nessa parte do desenvolvimento da moldura de

Ciappelletto, vemos um corredor emoldurando pessoas que ouvem um velho contando uma história do *Il Decameron*, enquanto Ciappelletto aparece roubando os distraídos e se “simpatizando” com um menino: mostra-se o protagonista seguido de um *close* do menino, em uma câmera subjetiva. Essa seqüência é acompanhada de uma música, cujo ritmo é crescente.

As ações da moldura ocorrem, em geral, em meio ao povo, em meio às pessoas, abrindo a possibilidade de encontrar, dentre elas, o protagonista da próxima história, na medida em que, na verdade, cada pessoa é protagonista de alguma história, ainda que não contada na obra em questão. Novamente, percebemos a questão do UR-código. Afinal, para Pasolini, na realidade, somos todos espectadores e, também, atores, na medida em que representamos uns para os outros (PASOLINI, 2000, p.206).

Também percebemos nessa seqüência a ligação com a moldura boccacciana, uma vez que naquela também são pessoas comuns que protagonizam as histórias. Mesmo a *brigada* é composta de pessoas normais, não há nada de especial nos personagens. Porém, o mais importante é a “duplicidade” de cada um: são personagens e contadores de história.

O fato de Pasolini colocar nessa cena da moldura um narrador contando histórias da obra boccacciana estabelece uma relação com o livro que reforça a mensagem já veiculada neste, isto é, a transitoriedade dos papéis de leitor e narrador. Assim, a obra boccacciana não é simplesmente aludida no discurso do personagem, mas a própria obra concreta – o livro – é mostrado em *close*, dando destaque a essa relação metalingüística.

Para Manzoli, em *Cinema e Letteratura* (2003, p.121), basta que o título de um livro seja mencionado, que uma capa seja mostrada, ou mesmo que se tenha a ação de ler um determinado livro para que as referências intertextuais sejam atualizadas. O *close* do livro deixa ainda mais explícita a relação estabelecida: é um índice de *Il Decameron*

boccacciano não só pela referência a uma história do livro, mas ao próprio objeto, que se faz ícone de si mesmo, como os *cinemi*. Por sua vez, os personagens que circundam a referida cena têm uma relação simbólica, de terceiridade, em que cada um remete a um autor ou personagem em potencial.

No caso de Pasolini também há um moldura dentro da outra, uma vez que existe uma história contada que extrapola os limites da diegese que se desenrola ali. Esse não é um fator meramente metalingüístico, é uma reflexão acerca da natureza da narração como um todo, como Boccaccio também faz na sua moldura.

Existe um dialogismo explícito nessa cena do velho narrando as histórias, no sentido utilizado por Mariapia Comand (2001), que descreve o percurso da interdiscursividade no cinema, utilizando-se, aqui, o termo bakhtiniano. A autora afirma que “uma função elementar é aquela informativa, dado que a evocação de uma situação textual e discursiva conhecida possa acrescentar um saldo positivo aos olhos do destinatário” (2001, p. 61, tradução nossa).<sup>33</sup>

Nesse caso, de posse da informação é que as relações de secundidade são atualizadas, na medida em que reconhecemos a história como índice de *Il Decameron* literário, e, em conjunto com outros elementos contextuais, como a questão das molduras físicas (portas, portais, janelas), chegamos às relações de terceiridade que marcam o símbolo: vemos nesse *mise en abyme* constante uma metáfora da construção artística mais geral, não limitada às versões de *Il Decameron*.

Vale dizer que, se formos pensar na atual importância dada ao leitor/espectador na constituição da obra (Pasolini fala de uma “cumplicidade” essencial entre artista/público, no artigo “Il cinema impopolare”, de *Empirismo eretico*) (2000, p.269), Boccaccio inicia, ainda que de forma rudimentar, uma preocupação com a função do

---

<sup>33</sup> Una funzione elementare è quella informativa, qualora il richiamo a una situazione testuale o discorsiva nota possa aggiungere un surplus indetificativo agli occhi del fruitore (COMAND, 2001, p.61)

espectador, que será desenvolvida, depois, gradativamente, até chegarmos à teoria da recepção.

A seqüência seguinte é a *novella* de Masetto de Lamporecchio, que tem semelhanças com a história que está sendo contada pelo velho na moldura, uma vez que ambas retratam a história irônica de um convento famoso pela sua castidade e santidade, que, no entanto, é palco de amores e relações sexuais. Existe, nesse sentido, uma relação de índice com a temática sexual, tão presente na narrativa boccacciana.

Uma curiosidade dessa cena do velho que lê é a língua em que ele narra a história, em dialeto, como foi escrito o livro boccacciano, que é traduzido pelo velho contador de histórias para o “napolitano”. Vimos que Pasolini realizava estudos sobre os dialetos e sobre a língua oficial, utilizando esses estudos para a sua prática artística, seja em cinema, seja em literatura. O uso do dialeto, como já falamos, tem dois momentos: um de busca por um paraíso idílico, representado pela linguagem popular, e outro representado pelo seu uso consciente, estética e criticamente falando (Manzoli, 2001, p.57), como acontece no caso em questão.

O uso do dialeto nessa seqüência liga-se ao cine poesia, como qualidade, desvinculando-se da comunicação (ou narração) puramente pragmática, característica da função referencial da linguagem. O cinema é um meio de evasão, de divertimento de grandes massas, que reúne nas salas dezenas de pessoas com um único interesse. Pasolini tentava se comunicar com as pessoas, criando ritos próprios e re-apropriados, que visam à valorização do ser humano, como é o caso do dialeto e da escolha de certos textos para a transcrição fílmica.

Após o término da *novella* de Masetto, não há outro segmento da moldura de Ciappelletto, que só retorna ao fim da *novella* de Peronella, que segue à do jardineiro. Nesse trecho da moldura, o mais longo e também o último da história de Ciappelletto,



nós o vemos conversar com um senhor, que enumera seus feitos enquanto caminham por um corredor, indo e voltando ao longo dele, emoldurados pela parede e pelo teto. Nessa conversa, é elencado, de modo direto, aquilo que no livro foi informado pelo narrador. Sabemos, portanto, que Ciappelletto matou, roubou, falsificou documentos, estuprou mulheres e que “é até um pouco gay” (PASOLINI, 1971).

Depois desse diálogo, há uma breve cena influenciada por pintores admirados por Pasolini, que pode ser interpretada como um devaneio do protagonista, justificável pela cena seguinte, na qual Ciappelletto aparece em *close-up*, ainda com a presença da música da cena anterior, e, como já dissemos acima, a montagem geralmente sugere associações interpretativas.

O suposto devaneio parece uma estilização da época boccacciana, com cenas ao ar livre, permeadas pela presença de caveiras e de um cadáver puxado em carrinho de mão, talvez indício do que acontecerá a ele.

Como bem nota Maria Betania Amoroso (2002, p.38), Pasolini costumava recriar quadros famosos de seus artistas favoritos. No caso em questão, existe, ao menos, uma referência direta, que é ao quadro *A Terra de Cocanha*, quadro de 1567, de Pieter Bruegel (VILLANI, 2004, p.45). Segundo Hilário Franco Jr.:

Cocanha é o nome de um país imaginário descrito por um poema francês de meados do século XII e que seria depois traduzido e adaptado em várias línguas, além de versões iconográficas, o que mostra que sua mensagem sensibilizava os europeus de então. A descrição do país é sucinta, porém eloqüente. Ali existe um rio de vinho, metade tinto, metade branco. Ali chove pudins. Ali há gansos assados que voam em direção à boca das pessoas. Ali as casas são feitas de peixes, salsichas e tocinho. Como a insuficiência alimentar não era o único problema da sociedade concreta, na Cocanha roupas e calçados são distribuídos gratuitamente. Contra o duro trabalho cotidiano, aquele país propõe um calendário só de domingos e festas. Contra a rígida moral cristã, há liberdade sexual total. Contra a própria condição humana de envelhecimento e morte, há uma fonte da juventude. Ou seja, a Cocanha representava, no plano da imaginação, a superação das limitações da sociedade medieval (FRANCO JR., 2006, p.25-28)

Interessante notar que Ciappelletto, sendo um homem medieval e avesso às tradições, sonhe com esse país idílico, que oferece um contraponto ao paraíso católico. Há então uma relação entre Cocanha e Ciappelletto, um personagem que não segue regras, que não é o homem ideal, que subverte os costumes, sonhando com uma realidade na qual a moral estaria mais próxima dos seus atos<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Em ocasião da banca de qualificação, o Prof. Dr. Álvaro Luiz Hatthner sugeriu sobre a possibilidade de se pensar a Cocanha como um paraíso socialista também, sobretudo se pensarmos nas ideologias de Pasolini.



*A Terra de Cockaigne*, 1567, de Pieter Bruegel  
 Óleo sobre tela, 52x78 cm  
 Antiga Pinacoteca, Munique, Alemanha



*O triunfo da morte*, 1562, de Pieter Bruegel  
 Óleo sobre tela, 117x 162 cm  
 Museu do Prado, Espanha

Veremos, na análise dedicada ao aluno de Giotto, que este, ao contrário de Ciappelletto, sonha com a instância repressora máxima de uma sociedade cristã, isto é, ele sonha com o juízo final.

Esse trecho de devaneio também é associado à outra pintura de Bruegel, *O triunfo da morte*, de 1562 (VILLANI, 2004, p.45), pois contém cadáveres e ossadas sendo transportados em caixões e carrinhos de mão, como a pintura que retrata a finitude da vida.

São duas pinturas unidas por meio do filme pasoliniano, abarcando dois aspectos que se complementam, a saber, vida e morte. Vale lembrar que essa seqüência privilegia justamente as sensações, a primeiridade peirciana portanto, em detrimento da narrativa, que é difusa.

Após esse breve devaneio, vem um *close-up* do protagonista, seguido de uma tomada geral de uma varanda-sacada, que percebemos, principalmente pela seqüência, que se trata da casa dos irmãos conterrâneos de Ciappelletto que o hospedarão. Nas cenas que se passam no interior da casa, Ciappelletto se sente mal, caindo de repente sobre seu prato de comida, após entoar uma canção típica da região de onde os três personagens são.

A música popular, regional típica, é abundante em *Il Decameron* pasoliniano, assim como a linguagem popular também é utilizada na obra boccacciana. No geral, são músicas dialetais e, como tais, seguem os preceitos de individualização e comunicação expressiva. No caso específico, é por meio da canção que os personagens se solidarizam uns com os outros, após um momento de tensão provocado por Ciappelletto, que enumera nomes pejorativos pelos quais agiotas podem ser chamados.

Na cena seguinte, vemos o exterior da casa dos dois irmãos, cuja função é situar o espectador para que ele saiba onde está se passando a ação, informação crucial para o

desenvolvimento da narrativa, afinal, o desfecho da *novella* é uma consequência do local onde Ciappelletto se encontra. Segue-se a cena chave dos irmãos discutindo o problema que têm em mãos, em contra-luz e emoldurados por um arco ao fundo, e cena de Ciappelletto, que escuta, todos mostrados em primeiro plano, explorando a qualidade, a primeiridade.

No filme, a interpretação e entonação do ator (qualificação profílmica) contribuem para uma interpretação que privilegia o aspecto redentor de Ciappelletto, pois ele se dispõe a pecar mais uma vez para salvar os irmãos sem benefício próprio. A interpretação do ator demonstra profundo pesar, por ser um fardo aos seus anfitriões, e compaixão ao ajudá-los. Segundo Villani, o que motiva a boa vontade de Ciappelletto em ajudar os irmãos é a procedência comum, de Nápoles (2004, p.46).

Na seqüência em que os irmãos levam o confessor e o séquito de religiosos à sua casa, contando o que havia acontecido a Ciappelletto, novamente são explorados os enquadramentos e as molduras feitas por objetos físicos, como a janela na qual aparece um jovem para atender os dois irmãos quando estes chegam ao monastério. Ou, ainda, quando os religiosos se colocam a caminho da casa dos agiotas, o percurso é limitado por prédios, dos dois lados, que possuem divisões semelhantes a molduras, centralizando a imagem, favorecendo a profundidade da cena e guiando o olhar do espectador. Além de tudo, a cena do trajeto é muito semelhante à da procissão que carrega o corpo do santo desvirtuado.

A seqüência mais longa da narrativa literária é transposta para o cinema de modo a alternar cenas dentro do quarto, onde ocorre a confissão, e as cenas exteriores, nas quais aparecem os dois irmãos rindo e fazendo comentários acerca do que está sendo dito pelo doente e pelo religioso. A performance de Ciappelletto parece tão verdadeira que o confessor chora junto com o pecador arrependido.

Na cena seguinte, os irmãos mudam o tom, parecem graves, sérios, e consideram a real possibilidade de Ciappelletto estar arrependido, chegando a chamá-lo de santo, algo inexistente no livro e que possibilita suposições positivas acerca das intenções do moribundo, afinal, como os próprios irmãos dizem, ele está morrendo e “faz tudo isso por nós”, ou seja, nem mesmo eles acreditam que esse pecado seria absolvido, se não fossem as circunstâncias. A esse respeito, Villani pontua que são os irmãos que declaram Ciappelletto santo, antes mesmo do confessor (2004, p.51).

Durante toda essa seqüência, Ciappelletto se encontra em um leito elevado, como se fosse um beliche, fazendo com que o padre precise elevar o olhar e a cabeça, de modo que o religioso parece estar na presença de algo superior. Vale lembrar que, nas Igrejas, os santos se encontram em uma altura acima das pessoas, que elevam o olhar a fim de encontrá-los. Assim, percebemos que o mesmo acontece aqui, com a diferença que não se fala, ainda, de um santo, mas é sugerido o que virá a acontecer.

O *contre-plongée*, como veremos nas próximas análises, é um recurso utilizado comumente para conotar a posição de superioridade de alguém ou algo em contraposição à inferioridade de quem se encontra abaixo. A superioridade de Ciappelletto está relacionada ao seu conhecimento, à manipulação do discurso, que faz com que ele tenha poder em relação ao seu confessor. De acordo com Pazzaglia

Todo o discurso de Ciappelletto é a inversão dissimulada do código lingüístico do religioso, completado por meio da simulada apropriação disso, a linguagem como marca e comunicação entre os homens, como eloqüência e força de persuasão transforma-se assim em um dos protagonistas da *novella*. (1993, p.411, tradução nossa).<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Tutto il discorso di Ciappelletto è il rovesciamento dissimulato del codice linguistico del religioso, compiuto attraverso la simulata assunzione di esso, il linguaggio come segno e comunicazione fra gli uomini, come eloquenza e forza di persuasione diviene così uno dei protagonisti della novella (PAZZAGLIA, 1993, p.411).

Já dissemos, anteriormente, que a metalinguagem é presença constante em toda a estrutura de *Il Decameron*, e que Pasolini procura atualizar, por meio dos procedimentos cinematográficos, essa auto-refenciação. Além disso, procuraremos comprovar que todas as *novelle* têm como “personagem” o discurso, a linguagem, já que a maioria dos personagens estabelece relações de manipulação de discursos, criando histórias dentro das histórias, modificando registros etc. Ciappelletto manipula o seu confessor, de tal maneira que este, completamente envolvido pelo discurso do malfeitor, não percebe as risadas jocosas dos dois irmãos que vêm do extra-campo.

Ben Lawton<sup>36</sup> compara o Ciappelletto fílmico com Accattone, personagem do primeiro filme de Pasolini, também interpretado pelo ator Franco Citti, aproximando-os sob o ponto de vista da manipulação burguesa, visto que ambos são vítimas dessa classe. Segundo Lawton, os feitos de Ciappelletto serão reapropriados a fim de servir de exemplo para o povo, permitindo a manutenção do *status quo* e a continuidade da doutrina cristã, que, segundo Pasolini, era um mal, pois visava exclusivamente a perpetuação de um modelo repressor e capitalista (2003, p.172).

Ainda falando de Franco Citti, existe a questão da intertextualidade por meio de um ator, conforme nos fala Mariapia Command (2001, p.69). Segundo a estudiosa, um autor ou ator pode remeter a uma obra anteriormente feita, estabelecendo um vínculo significativo entre as obras. Assim, no caso de Citti, que atuou em mais de seis filmes de Pasolini, existe uma rede de relações, a começar por *Accattone* (1961), no qual interpreta um malandro sem escrúpulos, que vive à margem da sociedade.

Citti participa também de toda a *Trilogia da Vida*, primeiro, interpretando o pior homem que existiu, o senhor Ciappelletto, depois, o diabo em *Os contos de canterbury*

---

<sup>36</sup> Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/arts/wheel/pasolini.php](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/arts/wheel/pasolini.php)>  
Acesso em: 01 dez 09.

(1972) e em *As mil e uma noites* (1974). Ou seja, sua figura, por si só, remete a outros filmes pasolinianos e a outros papéis com conotação negativa. Nesse sentido, ele é símbolo de elementos negativos e é índice dos outros personagens por ele interpretados, sendo, portanto, um elemento metalingüístico.

Após a morte do protagonista, há um corte para uma nova cena, na qual vemos o pátio da Igreja lotado de fiéis, que escutam o confessor pregando a santidade de um homem que

[...] procurou espalhar a religião cristã pelo mundo. Ele permaneceu fiel no seu coração e vocês malditos, tropeçam em um galho ofendem Deus, Nossa Senhora e todo o exército celeste. Agora podem entrar e honrar o santo (PASOLINI, 1971)

O padre é focalizado sob vários ângulos, mas sempre de baixo para cima, em *contre-plongée* e em *worm's eye*,<sup>37</sup> como que significando os vários olhares dos fiéis que assistem à pregação com veneração. A partir da seqüência que se inicia com o sermão do padre, ouvimos novamente a música que havia tocado no devaneio de Ciappelleto, reiterando a relação entre as duas seqüências, pois, conforme dissemos, o devaneio pode ser interpretado como um índice premonitório da morte do protagonista.

Na narrativa literária, não há nenhum desses acontecimentos ou de outros que fazem parte da continuidade fílmica, como o povo entrando na Igreja para ver o corpo do santo embalsamado. Nessa parte do filme, o que mais importa é a construção imagética, em que o corpo se encontra no centro do foco, emoldurado, mais uma vez, pela arquitetura do lugar. Porém, nesse caso, além do corpo estar emoldurado por uma porta externa e uma passagem interna, existem “cruzetas” que sustentam um teto abobadado, típico de construções medievais e religiosas, sendo que tais elementos arquitetônicos, vistos de baixo para cima, se unem no teto formando uma cruz.

---

<sup>37</sup> Ângulo parecido com o *contre-plongée*, mas que focaliza um objeto deslocado lateralmente. Agradecemos ao Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner por notar esse procedimento técnico durante o exame geral de qualificação.



É no centro dessa cruz que Ciappelletto se encontra, em um móvel que se assemelha muito àquele em que se encontrava quando estava doente. Essa imagem recupera e atualiza a impressão, presente na cena da confissão, de que a diferença de altura entre os dois, confessor e confessando, obrigava o padre a elevar o olhar, como se Ciappelletto já fosse um santo.

Em último plano está a porta, seguida de um portal, de modo que o corpo está emoldurado mais de uma vez. É por essa porta que os fiéis entrarão, ocupando cada espaço do ambiente e tentando tocar no santo. Na próxima cena, vêem-se os demais religiosos postados no lado oposto ao da porta, onde se vê, no lugar desta, uma cruz e o superior da ordem, tendo os irmãos agiotas a seu lado. A *decupagem* dessas cenas privilegia a colocação do santo embalsamado no centro da tela. Além da escolha do que filmar, das posições da câmera e da montagem, temos aqui uma qualificação profílmica, na medida em há um recurso de encenação, pois o local onde o corpo e as personagens são colocados fora previamente estudado, definido e manipulado.

Quando os religiosos são mostrados, por exemplo, o corpo se encontra na vertical, enquanto os religiosos estão na horizontal, em semi-círculo. Em uma cena anterior, vemos estes últimos a entrarem na sala em um enquadramento semelhante, com o corpo posicionado na vertical, com a diferença de que as pessoas se encontram também na vertical. Fica claro, portanto, a construção estética de Pasolini, que forma, com essas cenas, uma cruz não só no teto, mas na disposição das cenas, dos objetos e das pessoas. Isto é, existe um paralelismo entre a construção da cena e a arquitetura do lugar, isso sem contar o aspecto temático, dado que ali é a primeira apresentação de um santo, que se encontra, aparentemente, também em um local subterrâneo, como costumavam ser as tumbas na época de Cristo, de modo que existem, nesse pequeno trecho, elementos que remetem à cultura cristã sem, no entanto, nomeá-los. Sendo

assim, a construção formal possibilita relações de terceiridade, na medida em que simboliza outros elementos que não são explícitos na cena.

A construção de cenas como essas denunciam o caráter artificioso de *Il Decameron* fílmico, ligando-o às concepções de cinema de poesia do próprio Pasolini, que privilegia os procedimentos cinematográficos e estéticos, deixando, momentaneamente, a narração em segundo plano.

Logo nessa primeira análise, percebemos que a metalinguagem não é característica exclusiva de *Il Decameron* literário; pelo contrário, afinal Pasolini procura atualizar a auto-referenciação presente no discurso boccacciano, conforme pretendemos comprovar nas próximas análises.

## ***2.2. Moldura Pasoliniana - O aluno de Giotto***

“O senhor Forese da Rabatta e Mestre Giotto, pintor, procedendo de Mugello, mordem-se reciprocamente, motejando cada a qual em torno do aspecto acabado do outro.” (BOCCACCIO, 2002, p.463).

Essa é sem dúvida a narrativa mais modificada por Pasolini em sua transcrição, uma vez que, no livro boccacciano, esse é um brevíssimo conto, cujo conteúdo difere completamente do apresentado pelo cineasta em sua versão fílmica. O que, no livro, era apenas um conto, na obra cinematográfica, ganha *status* de moldura, recriada para dar vazão aos anseios artísticos do cineasta. A *novella* literária, contada por Pânfilo, narra o encontro de duas personalidades da época de Boccaccio, a saber, Giotto e o Senhor Forese da Rabatta, os quais se encontram na estrada, e, pegos de surpresa por uma

chuva, devem se refugiar na cabana de um conhecido deles, de quem emprestam capas e chapéus a fim de continuarem a viagem.

Munidos das peças emprestadas, velhas e puídas, e estando os dois muito molhados e respingados de lama, o senhor Forese se diverte às custas do pintor e tem uma resposta a altura:

- Giotto: se agora aparecesse, vindo ao nosso encontro, um forasteiro que não o conhecesse, nem nunca o tivesse visto, pensa que ele pensaria que você é o melhor pintor do mundo, como, na realidade, você é?

Ao que Giotto respondeu prontamente:

- Senhor: penso que ele o pensaria, desde que, olhando pra você, pensasse que você sabe o a-b-c”. (BOCCACCIO, 2002, p.464).

Esclarecendo: Forese da Rabatta era um jurista notável, pertencente a uma antiga família de nobres de Florença, e Giotto foi um marco na pintura italiana, quiçá mundial, precursor do realismo iconográfico. Essa narrativa, contada na jornada dedicada a respostas rápidas e inteligentes, que evitam o escárnio ou o perigo para si, é composta, na sua maioria, pela apresentação e descrição dos personagens envolvidos, sendo que, a Giotto, cabe a maior parte dessa apresentação, repleta de elogios rasgados, que descrevem a sua grande habilidade de pintor realista:

[...] dono de um talento de tamanha excelência, que nada a Natureza jamais ofereceu – ela, que é a mãe de todas as coisas, e a determinadora de todo o contínuo girar dos céus – que ele não conseguisse, com o estilo, com a pena, ou com o pincel, reproduzir com tanta semelhança, a ponto não já de parecer semelhante, e sim de se afigurar a própria coisa tomada por modelo; tanto é assim que, muitas e muitas vezes, nas coisas por ele pintadas, se nota que o sentido da vista dos homens se engana, por julgar objeto real o que, na verdade, apenas está pintado. (BOCCACCIO, 2002, p.463)

Esses são elementos extradieгéticos, que remetem à secundidade peirciana, ao índice da própria realidade.

Além de tudo, nos diz o narrador, Giotto não aceitava ser chamado de mestre, apesar de ter devolvido “à luz aquela arte que, desde muitos séculos antes, fora sepultada” (BOCCACCIO, 2002, p.463), e, quanto mais negava o título de mestre, mais o merecia.

Essas são apenas algumas das palavras utilizadas, pelo narrador, para descrever a genialidade de Giotto, sendo que haverá mais elogios no discurso direto do personagem Forese da Rabatta. Esses elogios, vindos de uma figura notável como o jurista, são um modo de atribuir mais valor àqueles já proferidos pelo narrador da *novella*. Ou seja, por meio desse artifício, as opiniões pessoais veiculadas na narração crescem, em valor e *status*, proporcionalmente à posição social do seu enunciador. Vale lembrar que validar o próprio discurso atestando sua veracidade é um recurso muito utilizado na literatura, e que Boccaccio faz uso desde o início de *Il Decameron*, pois apresenta seus personagens como se fossem pessoas reais e procura fazer da sua obra um índice não só da realidade *tout court*, mas de fatos específicos.

Voltando a Giotto, podemos dizer, a partir dos livros de Carrenho (1998) e Zuffi (1993), que sua obra representou um marco nas técnicas de pintura, pois, com ele, a perspectiva, a tridimensionalidade, que será explorada e desenvolvida no Renascimento, começa a dar seus primeiros passos, daí a descrição, por parte do narrador, de suas pinturas como sendo muito semelhantes à realidade. Em Giotto, a perspectiva não foi desenvolvida, mas, poderíamos dizer, anunciada, uma vez que esse artista percebeu o que deveria ser feito, compreendeu intelectualmente a dimensionalidade da realidade, entretanto, ainda não desenvolveu a técnica propriamente dita da perspectiva.

É, por essa razão, considerado simultaneamente precursor do Renascimento e pai da pintura ocidental. Ele foi aluno/discípulo de Cimabue, e, na *Divina Commedia*, ambos são citados em uma passagem. Nesta, Dante-personagem encontra o miniaturista

Oderísio da Gubbio no purgatório, no local destinado aos orgulhosos, com quem tem uma conversa acerca das glórias terrenas da qual foi vítima Cimabue, superado por seu discípulo Giotto. Segundo o narrador da *Divina Commedia*, os dois também terão a fama superada no futuro, como aconteceu com Oderísio.

Dante e Giotto eram do mesmo período histórico, e a menção do pintor na grandiosa obra dantesca também é honrosa, afinal, segundo o poeta, ele “torna obscura” a pintura do mestre Cimabue, que também foi considerado em seu tempo um excelente pintor, vinculado às tradições bizantinas, caracterizadas especialmente pela bidimensionalidade das pinturas. Em Cimabue, já aparecem indícios de perspectiva, e, sendo Giotto seu discípulo, nada mais natural que tenha aprendido com o mestre esse tipo de concepção. Porém, Giotto aprofunda as concepções de perspectiva do mestre, mesclando-as com o seu próprio estilo, que inclusive era caracterizado pela superação da representação de arquétipos, de tipos pré-definidos em expressões, posturas etc., conforme percebemos pela citação de Carrenho:

Giotto chegou a um estilo original e personalíssimo numa época em que predominava na pintura italiana a influência da arte bizantina, com modelos pré-estabelecidos, que pouco se alteravam, num estilo linear e chapado. (1998, p.69).

Como Pasolini era um estudioso das artes,<sup>38</sup> estava familiarizado com a trajetória do pintor ao interpretá-lo, propondo relações interdiscursivas com a história da arte, de modo que as referências à realidade, uma relação de secundidade, são, na verdade, referências metalinguísticas construídas por meio de metonímias. Isso significa que, no que diz respeito à realidade, as informações estabelecem uma relação de secundidade, mas, atualizadas no contexto fílmico, assumem caráter simbólico, de terceiridade.

---

<sup>38</sup> Inclusive a tese de láurea de Pasolini foi sobre pintura italiana, como nos diz Amoroso (2002, p.26) e o próprio Pasolini (DUFLOT, PASOLINI, 1983, p.107).

No filme *Il Decameron*, por exemplo, em um determinado momento, vemos o discípulo de Giotto, interpretado pelo próprio cineasta, observando a vida comum, a movimentação das pessoas no burgo, em volta da cidade, e percebemos pelo gesto de Pasolini, com os dedos cruzados a fim de formar uma lente, um enquadramento. Ou seja, o discípulo observava as cenas a fim de pintá-las, pintar a realidade.

O gesto, claramente cinematográfico, coloca Pasolini na mesma posição: de observar a realidade a fim de recriá-la na arte, como fazia Giotto, que adaptava as pinturas, as narrativas imagéticas de personagens conhecidos, como os santos, por meio de detalhes retirados daquilo que o cercava.

Outro elemento importante depreendido de toda essa contextualização é o fato de Pasolini confrontar informações contidas nos livros de Dante e Boccaccio, respectivamente: o fato de Giotto ter sido discípulo de Cimabue e tê-lo superado e o fato (questionável) de Giotto não admitir ser chamado de mestre (BOCCACCIO, 2002, p.463). No filme, Pasolini se coloca como discípulo de Giotto, o que faz de Giotto, invariavelmente, um mestre. Por outro lado o aluno, personagem do filme, não quer ser chamado de mestre, conforme nos informa o seu companheiro anônimo de viagem, o que nos remete à questão da continuidade da arte, do seu desenvolvimento dividido entre a tradição, passado, e a renovação, futuro.

Cimabue não é mencionado no filme, mas seu “papel” está representado pelo próprio Giotto, que poderá ser superado por seu discípulo, o qual, diga-se de passagem, já conta com seus próprios ajudantes/discípulos, dando continuidade ao processo artístico. Na verdade, existe ambigüidade em relação à identidade desse pintor, como nos fala Popescu (2007). Esse estudioso acredita que a escolha do cineasta ao interpretar um aluno de Giotto, e não o próprio artista, reside no fato de se tentar dar um testemunho da arte, “Pasolini-ator não substitui Giotto, apenas um aluno seu, mas se

faz, em nome de Giotto, testemunha da arte em geral e da arte em particular” (2007, p.136, tradução nossa).<sup>39</sup>

O início da nova moldura, do aluno de Giotto, se dá logo após o término da anterior, quando vemos o povo se reunir em volta do corpo de Ciappelletto para tocá-lo. Após um corte, vemos uma cena cujo ambiente difere completamente do anterior, uma vez que se trata de um ambiente aberto e campestre, no qual a chuva cai torrencialmente sobre uma cabana e sobre uma carroça, onde se encontram alguns homens, sendo que um deles é o protagonista, isto é, o aluno de Giotto.

Nessa transição, o uso da música é importantíssimo como marca de diferenciação: ela reitera a ruptura mostrada em imagens, uma vez que a música sacra, solene, que até então tocava como fundo musical, é substituída por outra mais alegre e de ritmo mais rápido. Essa segunda música possui arranjos mais simples porque é produzida pelo violão do velho senhor da cabana, ou seja, é uma música intradieética.

Todos os homens descem da carroça e se alojam na cabana do senhor, que irá aparecer como coadjuvante em outra *novella*, a de Don Gianni, nas cenas do casamento, o que reitera a nossa afirmação de que as histórias que constituem a moldura pertencem ao mesmo universo das demais, que são emolduradas.

É nesse momento que as afirmações acerca da personalidade do protagonista são reveladas por meio de um diálogo, solução cinematográfica para os elementos descritivos no texto literário, ou seja, aqui, as informações poderiam ser transmitidas por um narrador extra-diegético, a chamada voz em *off*, mas podem também ser mescladas no interior da narrativa, dispersas em vários elementos, como diálogos ou mesmo acontecimentos que informam aquilo que é necessário. Por exemplo, o velho que acabamos de citar nos sugere a permeabilidade das duas narrativas, mesmo sem

---

<sup>39</sup> “Pasolini-attore non sostituì il Giotto, quanto, solamente, un suo allievo, ma si fa, in nome di Giotto, un testimone dell’arte in generale e della sua arte in particolare.(POPESCU, 2007, p.136)”

essa informação ser dada explicitamente. Enfim, é por meio do diálogo entre o acompanhante do discípulo de Giotto e o velho que ficamos sabendo a identidade do protagonista e o motivo pelo qual estão a caminho de Nápoles. Também nos é informado que o discípulo de Giotto não gosta de ser chamado de mestre, apesar de suas habilidades. A maior parte desse diálogo é composta por *closes* dos personagens, sobretudo quando o “mestre” é apresentado: há um *close* do próprio Pasolini que explora a “qualidade” de sua figura. Principalmente por estarem em um ambiente escuro, e sem adereços, os traços de Pasolini são evidenciados.

Na cena seguinte, os homens retomam a viagem após o empréstimo de roupas, capas e chapéus, passando por um caminho com plantas (cactos) de ambos os lados, centralizando a carroça que os transporta. Quando a câmera focaliza os protagonistas, em um plano mais próximo, estabelece-se um diálogo semelhante ao descrito no livro, no qual o acompanhante faz troça do pintor devido ao estado em que ele se encontra. Além de o diálogo ser registrado em *close*, a fim de que a visualização do estado precário dos personagens seja revelada, a imagem treme, como se a câmera estivesse dentro da carroça, em uma subjetiva indireta livre, na qual temos a mesma visão que os personagens têm daquilo que está acontecendo e o modo como está acontecendo. A pergunta feita ao pintor tem a função de explicitar o valor do protagonista, seja ele o próprio Giotto, como é o caso do livro, seja seu discípulo, como acontece no filme.

Interessante notar que, no filme, o protagonista não tem nome próprio, ele é conhecido e reconhecido somente por ser o pintor e/ou discípulo de um mestre na pintura. Essa falta de delimitação de personalidade reforça ainda mais o caráter metafórico dessa re-apropriação, uma vez que retira tudo aquilo que poderia individualizar o protagonista, a fim de fazê-lo representante, porta voz, do fazer artístico como um todo.



Como esse é um personagem definido pelo seu papel social, enquanto outros personagens apresentam semelhanças entre si, independente da classe à qual pertencem ou a função social que representam, o artista, em uma visão romântica que sabemos ser própria de Pasolini, pelas leituras que realizamos dos textos dele, se distancia dessas pessoas, do mundo cotidiano, para melhor apreender a sua essência, que será concretizada nas obras realizadas.

Essa parece ser a *novella* de maior relevância do filme, justamente por discutir o fazer artístico e a função do artista por meio da própria arte, e não por meio de um estudo paralelo, um artigo etc. Colocar a discussão estética no interior de realizações artísticas é comum entre grandes artistas, como Dante e Boccaccio, por exemplo.

A próxima seqüência de cenas tem lugar em Nápoles (ou, ao menos, no local escolhido para representar a Nápoles daquele século), em frente à Igreja na qual serão pintados os afrescos, onde os religiosos esperam pelo pintor para as devidas apresentações. A cena que dá início a esta nova seqüência mostra a praça do local, repleta de pessoas, explorando-a com um *travelling* horizontal e, após um corte, um vertical, a fim de apresentar a Igreja. Aqui, novamente, temos a câmera se fazendo sentir em uma qualificação fílmica passiva. A apresentação dos personagens secundários, isto é, os religiosos da Igreja a ser pintada, é uma continuação do movimento vertical de apresentação da Igreja.

Após um corte, temos um plano mais próximo, mas ainda geral, dos religiosos e do pintor, que vai até determinado ponto e volta para trás. Essa cena só é mencionada porque, do lado esquerdo, há a “intromissão” de uma coluna de pedra que ocupa um terço da tela, impedindo a visão e privilegiando um tipo de construção nada natural, que acreditamos ser um índice do cinema de poesia.

Desse modo, Pasolini, interpretando o discípulo, é mostrado indo em direção à Igreja, passando pelas pessoas que ali se encontram, com olhar fixo e decidido. Essa movimentação de Pasolini-personagem é um plano-sequência; todavia, não é um plano que privilegia a naturalidade, pelo contrário: assim como na cena anterior uma parede bloqueava a visão de parte da tela, nesta cena, uma das colunas da Igreja obstrui total e momentaneamente a visão que temos ao acompanhar o pintor.

A câmera acompanha esse trajeto, movimentando-se também; porém, no meio do percurso, a coluna se impõe como um obstáculo. Tal recurso nos leva a reiterar a artificialidade pretendida por Pasolini, em detrimento de uma naturalidade típica do cinema clássico tradicional, que dá ênfase à história narrada, e não aos processos constitutivos. A mesma naturalidade que, ao dar ênfase à história, não capta o lado fantástico da realidade, conforme era a intenção de Pasolini. Esse “apontou o modelo da narrativa clássica como uma convenção, pois sua codificação apresentava-se tão elaborada que se havia formado uma espécie de gramática cinematográfica” (SAVERNINI, 2004, p.27).

A gramática, por ser amplamente difundida e por não denunciar os seus esquemas constitutivos, tende a ser percebida como natural, não como uma obra que se constrói a partir de concepções e escolhas estéticas. É o caso do plano-sequência, que, apesar de ser o mais próximo da nossa apreensão de mundo, quando utilizado, não parece ser natural, já que foge ao modelo tradicional, com muitos cortes.

Manzoli explica que

[...] existe um cinema prosaico e um poético: nisso está a diferença fundamental entre os gêneros, e o que distingue um do outro não é o ritmo, ou não apenas o ritmo, mas sim a prevalência dos momentos técnicos-formais no cinema poético em confronto com aqueles

semânticos, resolvendo a composição. O cinema sem sujeito é o cinema poético. (2001, p.54, tradução nossa).<sup>40</sup>

Ou seja, essa seqüência que descrevemos pode ser considerada poética na medida em que desvia a atenção do semântico, da fábula, e nos faz perceber que o que vemos é um *constructo*, e, como tal, estrutura-se por meio de procedimentos técnicos próprios.

Na próxima cena, os religiosos mostram o local a ser pintado para o artista, que o observa pensativo. Enquanto isso, o andaime é colocado no devido lugar, ou seja, encostado na parede que terá sua parte superior pintada. Essa cena, tematicamente, parece banal, se não fosse a sua construção, na qual tudo gira em torno do artista, representante da Arte. Nem mesmo o andaime, que deve ser colocado rente à parede, modifica o comportamento do artista, o qual não se move para dar passagem aos trabalhadores que carregam o aparato, mantendo-se no mesmo local, enquanto o andaime passa por ele, ajustando um de seus vãos (molduras) à presença de Pasolinator, emoldurando-o.

A essas cenas do andaime são alternadas cenas de dois freis que estão interessados no artista, como prova o *close* de seus rostos. De qualquer maneira, o artista só se interessa pela parede vazia, que futuramente será preenchida pela sua arte. Essa é uma seqüência de câmeras subjetivas: os dois religiosos olham para Pasolinator, que é mostrado, indicando a “direção” da próxima cena, ou seja, dessa vez, uma subjetiva que indica o olhar do artista, um *close* de um pedaço da parede.

A cena do andaime é realizada com câmera fixa, ou seja, teoricamente, se trata de uma qualificação fílmica ativa, já que são os objetos, os *cinemi*, que se movem. No

---

<sup>40</sup> [...] esiste un cinema prosaico e uno poetico; in ciò sta la differenza fondamentale tra i generi, e ciò che distingue l'uno dall'altro non è il ritmo, o non soltanto il ritmo, bensì il prevalere dei momenti tecnico-formali nel cinema poetico in confronto a quelli semantici, risolvendo la composizione. Il cinema senza soggetto è il cinema poetico. (MANZOLI, 2001, p.54)

entanto, muito provavelmente, não encontraremos cenas semelhantes em filmes puramente narrativos, dos quais a qualificação fílmica ativa seria típica. Pelo contrário, pois apesar de a câmera não se mexer, há um jogo com os próprios procedimentos cinematográficos, o que vincula essa cena ao cine poesia.

Na verdade, essa cena é interessante porque se comunica também com os conceitos estabelecidos por Pasolini, como a questão da qualificação fílmica ativa/passiva: ele subverte, conscientemente, o uso de cada uma dessas funções de câmera, definidas por ele próprio. Isso porque a câmera, apesar de estar imóvel, não filma uma movimentação típica de filmes narrativos; há uma apurada *mise-on-scène*, que, de modo algum, é resultado fortuito ou comum de uma movimentação, algo fora dos padrões de naturalidade. Desse modo, poderíamos repetir o que dissemos acima sobre a seqüência de entrada na Igreja, na qual há manifestação da linguagem cinematográfica.

Após um corte, aparece na tela uma imagem, uma pintura realizada em um pedaço de papel, ou pergaminho, que lembra bastante a cromaticidade utilizada por Giotto – azul e tons terrosos –, enquanto toca-se uma música lírica religiosa. Tal pintura está apoiada na parede, conforme percebemos na próxima cena, na qual vemos a pintura não mais em *close* frontal, mas de lado, e com Pasolini à sua frente, observando-a. Há uma montagem de cenas onde a câmera é subjetiva, alternando a pintura e o rosto pensativo do discípulo, em *close*. Enquanto o artista analisa seu projeto, os ajudantes estão trabalhando e observando o mestre, que se levanta, junta-se a eles e começa a desenhar.

Um novo corte apresenta o exterior da Igreja, a feira que ali acontece e Pasolini-ator em meio a tudo isso, observando. Na cena de sua apresentação, nós o vemos escondido atrás de um melão, que, ao ser retirado, revela o artista (cena lúdica, também

artificial), que faz gestos com os dedos cruzados em frente aos olhos, limitando o olhar para determinado detalhe, como uma câmera. Fabris, analisando essa cena, diz que “é sintomático que o processo de seleção da realidade seja feito preferencialmente através de primeiros planos, graças a um gesto de enquadramento que remete ao olho da câmara e que une numa mesma dimensão pintura e cinema” (1993, p. 116). Esse olhar se fixa em três personagens, Catarina e seus pais, que se encontram em uma banca de frutas. Nesse momento, a câmera não alterna mais *closes* de Pasolini-ator e panorâmicas do local, mas, sim, *close* do artista e *closes* individuais dos outros três personagens, já mostrados anteriormente em plano conjunto.

Essas cenas, além de reforçarem a idéia de que as duas narrativas se entrelaçam, são caracterizadoras do comportamento do artista, que, ao se esconder, faz-se imperceptível aos olhos comuns no cotidiano, e perceptível em suas obras. Isto é, se no cotidiano ele desaparece, sua individualidade é notável em suas realizações artísticas. Isso sem contar o fato de que ele está atento ao ambiente que o circunda, uma vez que o observa, para, depois, transformá-lo em arte.

Passando para a forma, ligada ao conteúdo, essa montagem é construída por meio de *closes* do próprio Pasolini-ator combinados com *closes* individuais dos atores que representam Catarina e seus pais, respectivamente demonstrando, pela câmera subjetiva, o interesse, a direção do olhar do artista. Impressão confirmada na cena seguinte, que se desenrola no interior da Igreja, com o artista pintando a parede enquanto os seus ajudantes preparam a tinta a ser utilizada.

Detalhe interessante, que vale ressaltar, é que nem todo *close* é característica da direção do olhar do personagem, mas pode ser do narrador também, como é o caso das tomadas que mesclam cenas em plano conjunto dos ajudantes preparando as tintas e *closes* das mãos destes. Ou seja, percebemos quando se trata de uma subjetiva, por meio

do contexto e da montagem, que, nesse caso, não sugere que o *close* das mãos seja a visão de um dos personagens. Nessas cenas dos ajudantes misturando, preparando as tintas, que são mostradas em toda sua qualidade, por meio de *closes* das tigelas onde estão. É uma cena rica de *cinemi* qualitativos, no qual a matéria-prima tem destaque. Tanto os *closes* dos rostos dos personagens na cena da feira quanto o *close* das tintas exploram o sentimento, isto é, a carga expressiva está em evidência. A esse respeito Carolina Marinho diz que

Segundo o pensamento de Deleuze, a “imagem afecção”, ou imagem afeto, é o primeiro plano que se dá no nível daquilo que Peirce denomina de Primeiridade, exprimindo aquilo que ele chama de “qualidade de sentimento” e traduzindo os aspectos perceptivos, as impressões e emoções e outras qualidades que habitam o universo de nossos sentidos. Esse nível de percepção sensória é primordial e determinante na compreensão dos fenômenos. [...] Entretanto, o PP vai além dessa personificação encarnada pelo ator e pode se revelar através de qualquer objeto que ocupa a tela, o qual, recortado do seu conjunto, ganha um poder de significação muito particular. Ou seja, o objeto que se impõe ao nosso olhar se reverbera e nos faz prestar a atenção nele, produzindo uma significação muito específica. (2009, p.69-70).

Voltando à cena que confirma a subjetiva anterior, de Catarina na feira com os pais, Pasolini-ator se encontra em cima do andaime, pensativo, olhando para a parede que está rascunhada com os esboços e contornos do desenho a ser pintado. Depois de os ajudantes trazerem as tintas, ele começa a pintar, e, logo na primeira pincelada, a câmera nos leva à narrativa de Catarina, que pode tanto ser considerada real (dentro da diegese), como a criação de uma narrativa, por parte do artista, para aquelas pessoas que ele observou anteriormente.

Em relação aos ajudantes que levam a tinta para cima do andaime, são apenas três que executam essa tarefa, enquanto todos os outros observam, olhando para cima. Esse trajeto dos jovens ajudantes nos lembra a execução de um ritual, na medida em que

apenas três, número simbólico ligado comumente à divindade (relação de terceiridade), levam as tintas para cima do andaime; também é simbólico o fato de eles subirem, alcançando, desse modo, uma altura superior.

Os demais ajudantes contribuem para o clima ritualístico, já que param o trabalho que estão executando para observar, com seriedade, o caminho de cada um dos ajudantes que se deslocam, cada um a um tempo, até chegarem ao topo e entregarem as tintas ao pintor, que está à espera. A preparação prévia das tintas remete a um ritual: a Igreja está silenciosa, e, apesar de ouvirmos os ruídos da rua lá fora, a tranqüilidade e precisão com que são executados os movimentos em tigelinhas, que lembram cálices em miniatura, contribuem para criar uma sensação de solenidade.

O ponto de vista de Pasolini em relação à criação artística parece ser da necessidade de empenho tanto por parte do autor quanto do espectador: é um pacto que ambos estabelecem entre si. O mais importante dessa seqüência reside no fato de a arte não ser nem algo proveniente do gênio de algumas pessoas mais sensíveis, nem o resultado de uma pura apreensão da realidade. Aqui, se explicita tanto a influência do real quanto o distanciamento necessário dele, a fim de criar uma obra com valor artístico, ou seja, é necessário que o real passe por um filtro, o qual constitui as elaborações e técnicas artísticas, que, concretizadas, dão origem a uma obra. É por isso que a arte, seja qual for, é icônica, porque mantém relações com o real. Porém, na concretização operada pelo artista, utilizando os procedimentos típicos de cada suporte, a obra pode tender ao icônico, ao índice ou ao símbolo.

Na cena das tintas, o *close* delas tende para o icônico, para a qualidade, para as características próprias do *cinema*. Em outras palavras, o real é, sim, importante e influenciador, mas não se diminui a importância da elaboração por parte do artista, sem a qual estamos diante de qualquer outro objeto, mas não de arte. Como dissemos no

primeiro capítulo, é uma preocupação pasoliniana tentar o equilíbrio entre o social, o real, e a arte/estética. Suas escolhas na realização ou, talvez, seja melhor dizer, na transformação da *novella* de Giotto são motivadas justamente por esse conflito latente.

Após o término da *novella* de Catarina e Ricardo, retorna-se à moldura, e vemos o salão de refeições do convento, onde estão os religiosos, à espera do discípulo, para iniciarem a refeição. Pasolini-discípulo de Giotto chega, apressado, descendo pelas escadas que dão para o salão e se senta no lugar reservado para ele, no centro da mesa, que tem prolongamentos verticais, formando um “u”. Essa mesa termina na mesma altura do terceiro arco que sustenta o teto, de modo que toda a cena está inserida dentro dos arcos, como se fosse um palco teatral. Os frades fazem o sinal da cruz, enquanto o artista só coça a cabeça, demonstrando a falta de familiaridade com os preceitos religiosos.

É uma cena simétrica, tanto no que diz respeito à sala, como pela organização dos *cinemi*. Nesse momento, começamos a ouvir, além do barulho da rua, notas musicais, que não chegam a ser necessariamente uma música, mas que vão aumentando de intensidade e frequência, sendo acompanhadas pelo ritmo frenético com que o artista se alimenta, cuja rapidez aumenta, proporcionalmente, ao ritmo das notas, até que o pintor se desculpa e sai correndo, subindo as escadas por onde veio, passando por um amplo cômodo escuro, onde existe uma janela redonda, que irradia luz em um feixe, pelo qual o artista passa, deixando cair a vestimenta que utilizava para cobrir o corpo parcialmente nu.

Nessa seqüência, alguns fatos chamam a atenção: a música é a mesma utilizada na seqüência em que Ciappelletto está no meio de pessoas, roubando e chamando a atenção de um garoto. Mas o mais importante é que ela parece funcionar como uma “tradução” para sons dos pensamentos do artista. Manzoli, que em *Voce e silenzio nel*



*cinema de Pier Paolo Pasolini* (2001) estudou o aspecto sonoro/oral do cinema de Pasolini, faz um comentário sobre esse aspecto presente no filme *Édipo rei* (1967), que acreditamos também ser pertinente ao caso que agora analisamos:

Não sendo palavra, não sendo música diegética, não sendo barulho no sentido restrito [...] e sendo muito presente, constante e insólito para poder entrar na simples categoria da música extradiégetica, este som nos interessa particularmente, uma vez que parece que podemos prever (intuir) as características da suposta subjetiva indireta livre indireta sonora (2001, p.144, tradução nossa).<sup>41</sup>

O segundo fato que chama a atenção é a iluminação, a qual também desempenha papel poético, pois o feixe de luz, aqui, é qualidade, primeiridade. Não há explicação narrativa para a construção desta cena. Sua intenção é ser aprazível esteticamente, se aproximar dessa primeiridade de que falamos, e que relacionamos com o cinema de poesia.

Ao chegar na sala onde fica a parede que está sendo pintada, Pasolini sobe rapidamente as escadas do andaime e convoca os ajudantes a voltarem a trabalhar, visto que estão almoçando em um canto do local. Acompanhamos Pasolini-ator subir as escadas de um único ponto, que se adapta à altura na qual se encontra o artista, ou seja, há um *contre-plongée* que chega a ser agressivo, dado o ângulo no qual a câmera está posicionada, mais uma vez se fazendo sentir. As cenas dos ajudantes correndo para retomarem seus postos e de Pasolini subindo o andaime são ágeis; na verdade, a velocidade delas foi modificada, ou seja, parece que foram colocadas para frente, o que resulta em movimentos meio caricatos e rápidos.

---

<sup>41</sup> Non essendo parola, non essendo musica diegetica, non essendo rumore in senso stretto [...], ed essendo troppo ingombrante ed insolito per potere rientrare nella semplice categoria della cosiddetta musica extradiegetica, questo suono ci interessa particolarmente, giacché ci pare di potervi intravedere le caratteristiche della supposta soggettiva libera indiretta sonora (MANZOLI, 2001, p.144).

Essa seqüência de cenas que se inicia com a refeição descreve a fixação do artista por aquilo que está a produzir e está ligada à subjetiva indireta livre, na medida em que é o artista, com sua ansiedade e anseios, que dá o tom, o ritmo dessas cenas. No caso das cenas dos ajudantes, a velocidade alterada parece conotar tanto a impaciência do artista, quanto a pressa de seus discípulos em atendê-lo.

As notas musicais crescentes parecem confirmar isso, ao sugerirem a proliferação de novas idéias acerca da obra. Essa interpretação é reforçada pelo fato de que o artista vai, pouco a pouco, perdendo seu interesse pela comida, conforme as notas se tornam mais audíveis e mais enfáticas, como se a música representasse o processo mental do pintor, o qual, por motivos lógicos, não pode ser captado em sua natureza pela câmara ou por qualquer outro meio de comunicação ou arte. A própria fala é uma ordenação que difere do pensamento em si. Dessa maneira, essas notas seriam o mais próximo possível do fluxo de consciência, não em seu tema, mas em sua freqüência, seu desenvolvimento rítmico.

Vale lembrar que Pasolini não acreditava na possibilidade de um monólogo interior no cinema, por se tratar de algo profundamente ligado às palavras; portanto, seu equivalente cinematográfico também não seria possível (PASOLINI, 1966, p.278). Do mesmo modo, ele aceita com relutância o discurso indireto livre cinematográfico, mas, no caso do cinema, a subjetiva indireta livre representa não as falas próprias do personagem, mas o seu olhar.

A próxima história, Lisabetta de Messina, é mostrada sem conexões aparentes com a moldura do discípulo de Giotto, ou seja, vemos Lisabetta e Lorenzo na cama. Relacionando o início dessa história com o início da anterior, em que o artista foi acometido de uma súbita inspiração, podemos pensar que a história que será transcrita, de Lisabetta, é uma elaboração do artista, como também pode ser o caso da *novella* de

Catarina e das outras que são emolduradas pela narrativa do aluno de Giotto. Considerando que o protagonista desta é um artista, todas as narrativas por ela permeadas podem ser consideradas como fruto da criação artística dele, criando mais uma moldura. Após o término da *novella* de Lisabetta, vemos, em um contra luz ofuscante, o artista agachado em cima de um cume, cuja vista é os arredores da Igreja e as pessoas que ali estão.

A atenção do discípulo de Giotto se volta para o personagem do compadre e seu acompanhante, Donno Gianni, conforme percebemos pelo *close* do rosto do artista, seguido de um primeiro plano do personagem Pedro. Essa é a última introdução que a moldura faz para uma narrativa subsequente, dado que, na próxima *novella*, os personagens da moldura e da narrativa não estarão cara-a-cara, apesar de a história de Tingoccio e Meuccio possuir conexões com o aluno de Giotto.

Depois do término da narrativa de Donno Gianni, o interior da Igreja é mostrado junto com os ajudantes de Pasolini, focalizados em *close* (três deles), que, um a um, assobiam, sendo que entre eles há um velho banguela, o qual tenta acompanhá-los, mas não consegue.

O detalhe do velho sem dentes é interessante, aparentemente desmotivado, mas sugere a leveza do clima, não mais de austeridade. Pode-se pensar na angústia criadora sendo amenizada com a execução da obra. São elementos que equilibram o modo de representação da criação artística, uma vez que, em cenas anteriores, foi retratada a inspiração súbita, o gênio. Já nessa cena, mostra-se tranquilidade em relação à criação, que se encontra em um momento de execução avançada, na qual, para quebrar o silêncio, os ajudantes assobiam, sem qualquer ato de reprovação por parte do pintor, uma vez que a fase na qual havia necessidade de pensar mais, de planejar a obra, acabou e agora sua execução está encaminhada.

Essa é mais uma cena com poucas funções diegéticas, mas que tem um lirismo próprio, obtido por meio da música que todos entoam, em uma cena em que o sentimento prevalece (primeiridade), sobretudo devido ao detalhe do velho banguela.

A próxima inserção da moldura se dará no interior da *novella* dos dois amigos, Tingoccio e Meuccio, entre a conversa sobre o pecado mortal que Tingoccio tinha acabado de praticar e a morte deste. É uma cena que pode representar tanto um sonho (premonitório) de Tingoccio, quanto um sonho do discípulo de Giotto. Nessa imagem de sonho, o cineasta recria filmicamente uma pintura de Giotto, o *Juízo Final*, que se encontra na Cappella degli Scrovegni, conforme Carrenho nos informa (1998).

Villani também acredita na permeabilidade da seqüência do sonho, que, segundo ele é “bifuncional, não em um sentido ontológico, mas puramente técnico” (2004, p.78).<sup>42</sup> Ou seja, é por meio da montagem que as cenas do *Juízo Final* podem ser vinculadas tanto a narrativa do aluno de Giotto, quanto a de Tingoccio.

Antes dessa seqüência da moldura, vemos todos os ajudantes dormindo no interior da Igreja. Temos certeza da identidade dos homens, porque as cenas são concatenadas: primeiramente, vemos duas cenas de homens dormindo, seguida de uma terceira tomada, da mesa com tintas, instrumentos utilizados na obra e com a imagem que Pasolini-ator observava no começo da moldura.

Por último, é mostrado o pintor-mestre, afastado dos demais, dormindo e subitamente acordando. A partir desse momento, haverá alternância da imagem de Pasolini com as imagens dos sonhos, que, assim interpretamos, devido à associação sugerida pela montagem e pela música, presente desde o momento em que o artista acorda, sugerindo a intercomunicação dessas duas cenas, bem como mais uma subjetiva indireta livre sonora, sobretudo se pensarmos que a música é a mesma que ouvimos nas

---

<sup>42</sup> Bifunzionale, in un senso stavolta non ontologico ma puramente tecnico [...]. (VILLANI, 2004, p.78).

cenar em que o artista analisa o papel com o esboço da pintura, antes de começá-la. Ou seja, podemos relacionar a música à capacidade inventiva e criativa do discípulo de Giotto.

Esse ponto de vista é válido, especialmente, se relacionarmos o assunto da pintura, que não por acaso se chama *O Juízo Final*, com o tipo de música utilizada, que parece litúrgica, e com a pintura que está sendo realizada: os três pertencem ao mesmo campo semântico.

O título da pintura, *Juízo Final*, já resume o assunto da obra, que retrata o julgamento final, com um detalhe particular: o senhor Scrovegni, pai do homem que encomendara a pintura, está também retratado, oferecendo a capela para remissão dos seus pecados. Ele está retratado dividindo o espaço inferior da pintura, em meio a vários seres divinos.



*O Juízo Final*, Giotto, 1303-1305  
Afresco  
Capela Scrovegni, Pádua, Itália.

Um detalhe a ser notado é a questão de quem carrega essa doação nos ombros, o religioso em trajes mais humildes, provavelmente franciscano. Carrenho acredita que o fato de ser um franciscano a carregar a capela signifique que é essa ordem que mantém a Igreja nos tempos de Giotto (CARRENHO, 1998, p.86). Na leitura de Pasolini, quem carrega a capela nas costas é um menino, também vestido em trajes humildes, de algodão cru, sem tingimento.

A partir de uma perspectiva metalingüística, podemos pensar que a representação do senhor Scrovegni e da capela são referências simbólicas da facção da obra em seu próprio interior, como também acredita Carrenho (1998, p.86).

Também, nesse caso, podemos pensar em molduras, uma vez que existem duas histórias que se entrecruzam, a narrativa da realidade, isto é, o fato de Scrovegni ter mandado construir e pintar a capela como um modo de purificação perante a Divindade, funcionando como índice da realidade, e a representação desse fato no interior da pintura, que, mesclado entre os demais elementos da obra, assume caráter simbólico. O elemento real que figura por meio do senhor Scrovegni acrescenta uma pequena narrativa ao todo, uma vez que essa pintura específica tem aspecto narrativo, sobretudo porque representa algo da imaginação popular e católica, em uma relação cujo caráter é simbólico, de terceiridade.

Esta pintura é dividida em quatro partes, sendo que o centro é a moldura oval em que se encontra Jesus. Dividindo os dois ambientes retratados na pintura, um repleto de anjos e com cores luminosas, claras, como o dourado, e outro escuro, sombrio, permeado de figuras diabólicas e grotescas, onde está uma cruz, com dois anjos, um em cada lado da trave horizontal. Essa cruz e esses anjos estão no plano anterior aos três anjos que recebem a oferenda. Todo o fundo da pintura é em azul escuro, com exceção da parte destinada ao Inferno, ou cenas infernais, que são negras com rajadas de

vermelho, representando fogo. Este parece descer do círculo central, no qual se encontra Jesus, indo em direção à cena infernal, ou seja, o fogo destinado ao castigo provém do ser divino, cujo tamanho é quase desproporcional em relação aos demais personagens. Esse é um simbolismo claro, que relaciona o tamanho de cada figura à sua importância, como era comum na arte bizantina (CARRENHO, 1998, p.74). Sendo assim, os castigados na cena inferior direita são os menores de todo o quadro.

Interessante notar que o tamanho do diabo, ou equivalente, enfatiza a sua importância no “Juízo Final”, pois ele é maior que os anjos situados ao lado esquerdo do senhor Scrovegni, por exemplo. O poder do diabo é demonstrado, sobretudo, por que segura homens nas mãos. Ainda em relação ao tamanho, existem pequenos seres na pintura, que, embora concentrados no lado das trevas, também estão presentes aos pés dos homens do lado esquerdo, como se brotassem da terra ou saíssem de pequenas caixas. Na parte destinada ao fluxo de fogo que açoitava o lado inferior direito, mesclados ao fogo, também estão presentes os mesmos seres pequenos.

Do lado oposto existem, além do diabo em tamanho notável, pequenas criaturas diabólicas que arrastam e castigam pecadores, caracterizadas como se fossem macacos, de cor preto/azulado, feições disformes e asas, que agarram os homens, puxando-os para baixo.

Uma outra diferença entre os dois ambientes é a questão da caracterização. Já dissemos que os seres demoníacos possuem características simiescas, fato que os difere dos homens e seres divinos; porém, para ressaltar ainda mais essa diferença, esses e todos os homens perdidos nas trevas se encontram sem roupa, ao contrário dos seres divinos e dos homens que se encontram ao lado destes últimos (com exceção daqueles seres pequenos que “brotam” do chão ou saem de caixas). Toda a pintura é trabalhada



com vários detalhes, em diversos tamanhos, aproveitando o espaço disponível para construir o seu tema.

Falamos acima da importância de Giotto como precursor do Renascimento e da perspectiva. Em relação a essa última, pode-se notar a crescente preocupação com uma representação mais realística, uma vez que a cabeça dos anjos aglomerados segue um padrão técnico, pois o tamanho das cabeças dos anjos diminui conforme se distanciam do plano principal, que é a primeira fileira, compostas pelos seres celestiais. Além das cabeças irem diminuindo, elas também vão mudando de visibilidade, respeitando a verossimilhança da realidade, onde os primeiros planos delimitam a visão dos planos subsequentes. O mesmo acontece com a multidão do lado esquerdo do senhor Scrovegni, que é retratada de modo semelhante.

Outro passo em direção à perspectiva é a posição das cadeiras onde se sentam os doze seres divinos que acompanham a figura central. As cadeiras formam um semi-círculo, perceptível por meio das duas primeiras (supõe-se, há uma deterioração) e das duas últimas cadeiras, a partir das quais esse semi-círculo fica evidente. Pelo traçado que está abaixo dos pés dos seres e das cadeiras, percebemos que se trata de uma técnica não perfeitamente dominada, uma vez que o traço é quase reto na extensão, ficando curvo somente no começo e no final.

As auréolas também demonstram a falta de habilidade técnica, apesar da consciência teórica, pois têm um pequeno problema em termos de perspectiva, já que não estão desenhadas em diversos planos, como seria o esperado, isto é, imitando uma terceira dimensão, mas são retratadas em sua verticalidade; é como se as auréolas fossem pratos fixos atrás da cabeça de cada anjo e santo, e não como se as circundassem.

Esses são dois exemplos que provam que Giotto não possuía todas as técnicas desenvolvidas, mas intuía novas possibilidades de representação na pintura, conforme vimos na citação de Carrenho (1998, p.74) sobre a renovação operada por ele, bem como nos livros dedicados a esse pintor. Outro exemplo que prova sua consciência teórica são as duas imagens idênticas no topo da obra, uma de cada lado da janela (física) da capela, representando dois homens pequenos, que parecem entrar na cena pintada, vindo detrás dela. Para isso, eles “descascam” a camada que recobre o ambiente onde se encontram, dando a impressão de que existe um mundo ali e que a pintura é um papel que o vela, uma vez que o modo como foi pintada essa imagem faz parecer que a pintura está sendo “enrolada” para dar passagem aos homens.

Acreditamos que a impressão de papel sendo enrolado é importante em termos de técnica: a nosso ver, é um procedimento que pressupõe o mínimo de conhecimento de perspectiva, a fim de representar um mesmo objeto em movimento, em suas múltiplas dimensões. Isso sem contar o aspecto temático dessa inserção, a qual parece querer introduzir a pintura, ao mesmo tempo em que sugere uma porta para outra realidade, uma passagem para outras dimensões criativas, realistas ou transcendentais.

Por outro lado, tanto Scrovegni, protagonista do núcleo humano da obra, quanto os demais humanos, possivelmente seus amigos e familiares, são retratados como pertencentes a essa vida ainda, o que poderia fazer com que pensássemos as entradas superiores como portas para o além.

Mas o mais interessante desse detalhe não é, necessariamente, saber o que poderia se esconder por detrás dele; é perceber o que ele significa em termos de estrutura da obra, que remete à própria construção, é metalinguagem e, como tal, é índice daquilo que foi construído, que leva à própria especificidade da construção,

explorando, portanto, a qualidade, as características, os procedimentos artísticos utilizados na sua elaboração.

Apesar das falas do narrador da *novella* e do personagem secundário, Forese da Rabata, os quais dizem que, frente a uma obra de Giotto, é difícil definir o que é realidade e o que é obra, dada a verossimilhança das pinturas desse mestre, o elemento metalingüístico revela ao espectador a sua natureza de construção, elaboração, visto que seria impossível pensar que há, por detrás da parede onde o *Julgamento final* foi pintado, uma realidade paralela, mesmo que as intenções do pintor sejam retratar um mundo desconhecido, o transcendente.

No aspecto cromático, o azul predomina, junto com o dourado das molduras e das auréolas. As roupas, por sua vez, trazem uma gama de cores muito variada, ficando de fora somente o preto, destinado aos seres demoníacos. Esses usam, além do preto, o azul escuro, mas a explicação para tal fato reside muito mais, cremos, em uma limitação prática, uma vez que a parte destinada às cenas infernais é pintada de escuro, o preto sendo impraticável dependendo de sua colocação e do pano de fundo utilizado.

O local onde esta pintura foi realizada também é de interesse, sobretudo porque demonstra a consciência estética e simbólica de Giotto: em cima de uma porta, integrada a uma janela. São dois elementos exteriores à pintura que remetem ao interior dela, ou seja, pode-se pensar que a capela, inteira pintada por Giotto, foi estudada, a fim de que cada local abrigasse uma obra devido à sua significação. Carrenho, que, em seu livro, analisa toda a Capela Scrovegni, e não só o *Juízo Final*, diz que as pinturas se relacionam, comunicam-se entre si (CARRENHO, 1998, p.69-71).

Por causa de sua função, de sua utilização prática, janelas e portas são símbolos de passagens, não necessariamente físicas, mas de estados, isto é, devido a seu uso, acabaram por serem comumente associadas, por terceiridade, a passagens em geral. No

caso, as portas parecem conotar a mudança operada pela morte, reforçando o tema da obra em questão, de passagem da vida terrena à espiritual.

O que dissemos acima acerca do *Juízo Final* chama a atenção para o aspecto de conjunto da obra, que é estruturada como um todo. Percebemos que há uma divisão de ambientes: dois inferiores distintos e dois superiores que se complementam. Os primeiros são as cenas do Inferno e de Scrovegni, o qual, caso não tenha a sua oferta aceita, passará para o lado oposto, onde se encontram os seres demoníacos. As simbologias relacionadas aos lados seguem a representação da pintura, pois, na cultura ocidental, ao menos a cristã, acredita-se que o lado direito é o são, o normal, enquanto o esquerdo teria conotações negativas.

A esse respeito, é exemplar o *Credo* católico, recitado nos rituais, que prega a crença em Jesus, “que está sentado à direita de Deus Pai, de onde há de vir e a julgar os vivos e os mortos.” No caso da obra, a direita de quem vê o quadro difere daquela retratada pelo quadro (como em um espelho), de modo que, para nós, a esquerda é justamente o lado bom, enquanto o ruim, onde está representado o mal, está do lado direito. Esse fato colabora com o estabelecimento da direção de leitura usual no ocidente, isto é, da esquerda para a direita, de modo que a esquematização dos ambientes inferiores também colabora aos fins narrativos, uma vez que nossos olhos percorrem primeiro a cena de Scrovegni e, depois, a do inferno, que pode ser o destino de Scrovegni após a morte.

Ainda falando da organização geral, voltamos à questão da divisão em quatro ambientes, os dois inferiores e os dois superiores que se complementam, dado que são o púlpito celeste da figura divina central, composto de anjos representantes da fé cristã, interpretação sugerida pela bandeira que os primeiros carregam (literalmente), que contém uma cruz, símbolo máximo do cristianismo, em uma relação de terceiridade.

Logo abaixo dos anjos, em ambos os lados, se encontram os seis discípulos, ao lado do círculo luminoso que envolve Jesus, interagindo os doze apóstolos reconhecidos pela Igreja, e cuja interação com o nazareno é descrita na Bíblia.

É preciso notar ainda que Jesus é representado com características comuns, na análise de Carrenho (1998, p.88), um siríaco maduro e com barba. Isso reforça o que já dissemos acerca da procura de Giotto pelo real, pelo cotidiano, em detrimento de modelos de formas e representações simbólicas, típicas da arte bizantina (ZUFFI, 1993, p.5). Giotto, pré-renascentista, escolhe representar o Divino em uma forma realmente humana, ao invés de idealizar a forma humana. Isso é representativo se levarmos em conta a futura mudança do teocentrismo para o antropocentrismo; isto é, ao utilizar feições e expressões humanas em suas pinturas sacras, Giotto se aproxima de outra concepção de mundo, o que é particularmente interessante se pensarmos que Boccaccio também pertence ao mesmo período, e que Pasolini escolhe os dois artistas para fazer a sua obra. O cineasta, conforme já falamos no primeiro capítulo, pretende contrapor-se à sociedade de seu tempo, tecnocrata, na qual o homem perdeu seu lugar para as máquinas, que estabelecem os parâmetros para todas as relações sociais.

Voltando à pintura, esta é dividida em quatro, tendo como centro justamente o Cristo, de modo que forma, esquematicamente, uma cruz, cujo centro é o filho de Deus, e os braços são os apóstolos, em uma relação de terceiridade, porque são os incumbidos de disseminar a palavra de Jesus e a Igreja por ele fundada.

Como se pode ver, as escolhas não são aleatórias, e a forma só reforça, ainda que de modo menos explícito, o conteúdo temático da pintura. Ou seja, se, tematicamente, o juízo final foi retratado, a sua forma iconiza, indicia e simboliza outros elementos. Por exemplo, se não há predominância da qualidade, primeiridade, constituída pela forma,

há o uso cromático bem pontuado, que exerce mais do que equilíbrio narrativo, pois motiva sensações.

Há elementos que indiciam a feitura da obra, como a questão temática da capela sendo oferecida, ou como é o caso dos dois seres que “abrem” a pintura no topo. Porém, o mais abundante são as referências simbólicas, conforme dissemos: a divisão do quadro em quatro partes formando uma cruz, por exemplo. A travessa horizontal que coincide com os apóstolos, parecendo apontar que esses são os braços da Igreja. A utilização dos lados a partir de sua função simbólica, ou seja, à direita, a parte luminosa e virtuosa *versus* a esquerda, negativa etc.

Passemos agora à interpretação pasoliniana dessa pintura, lembrando que o cineasta admirava os simbolismos da Igreja católica, ligados a uma cultura arcaica e mítica, re-apropriada para os seus fins, conforme podemos ver em suas entrevistas e obras, nas quais a presença de uma religiosidade mítica e cristã é abundante.

A filmagem dessa pintura apresenta alguns entraves, característicos da passagem de um meio para outro. O primeiro fato que nos chama a atenção é a solução viável encontrada para simular as variações de altura/nível presentes na pintura: toda a cena do julgamento final é filmada em um barranco, de modo a simular as diferentes alturas em que os personagens estão divididos na pintura. Na parte mais alta, está a figura central, emoldurada em dourado, tendo a cada lado cinco homens sentados em cadeiras, duas delas de espaldares altos, usando roupas coloridas. Após esses cinco homens, estão mais alguns, em pé e vestidos de branco.

As cores são utilizadas para reforçar a importância daqueles que as usam, indiciando sua importância; uma vez que, em Giotto, não havia essa distinção, a maioria dos personagens por ele representada usa roupas coloridas, sendo ou não entidades sobrenaturais. Em Pasolini, os seres que compõe a fileira ao lado da figura divina

central estão divididos pelas roupas coloridas e brancas que usam, sendo que os últimos não possuem a auréola dos outros, assim como os anjos “mirins” que se encontram entre a moldura dourada e os anciões. Por outro lado, os anjos que compõem o séquito celeste, vestidos de branco e cantando o que parece ser a música de fundo da cena, possuem auréola dourada, como os de roupa colorida.

Os anjos que estão nas laterais do ambiente, e que parecem estar no mesmo nível da fileira dos homens sentados, também se vestem de branco, têm auréolas, e os primeiros, após os homens de branco em pé, seguram bandeiras com a cruz. Não há nenhum *close* posterior desses seres, o que, se em parte dificulta a apreensão de seu papel, por outro, nos dá uma indicação da sua importância menor, dado que o artista escolhe não mostrá-los em detalhes.

Na verdade, a sua função é mais de figuração. Já se disse anteriormente que Pasolini gastava boa parte do seu orçamento em figurinos, composição de cenário etc. Nesse momento, pensamos que a utilização de tantos personagens secundários só aumenta a importância do personagem principal, de quem haverá mais de um *close*. Ou seja, todos esses seres estão lá para compor o ambiente adequado para a apresentação do ser divino. Ao contrário da obra de Giotto, nesse caso a divindade máxima emoldurada é uma mulher, provavelmente Maria, dado que vemos, por meio de um *close*, um menino em seu joelho, que supomos ser Jesus.

Essa escolha, tanto quanto a de Boccaccio, veicula ideologias, uma vez que é sabido a preferência de Pasolini por personagens femininas (DUFLOT, PASOLINI, 1983, p.122), às quais ele normalmente dá uma representação mais amável, associada justamente ao papel de genitoras, passionais, sem as conotações repressivas dos papéis masculinos, pois como nossa sociedade é patriarcal, são os homens que assumem papéis sociais relativos à repressão, à manutenção do *status quo*. As mulheres, ao contrário,

são, segundo Pasolini (DUFLOT, PASOLINI, p.122), marginalizadas e também excluídas da sociedade. Na verdade, a representação típica dos homens (em papéis de controle, repressão etc.) funciona como uma metonímia da sociedade atual, com a qual Pasolini não se identifica, conforme fica claro em seus livros (2000/2003). Sua escolha em retratar mulheres é significativa, visto que conota resistência ao modelo de vida usual imposto pelas normas sociais.

Voltando ao quadro fílmico, a figura central é Maria, como representante da bondade divina, e não seu filho Jesus. Vale ressaltar que, na cultura arcaica mítica, admirada por Pasolini, existia o culto às deusas, pois a sociedade religiosa não era patriarcal, como é o caso da cultura católica. A figura de Maria procura suprir a necessidade de um povo acostumado com a existência de deusas, como a Mãe-Terra. Maria é então capaz de equilibrar os papéis, de minimizar a falta de algo negado no cristianismo (ELIADE, 1991, p.148), e presente nas culturas arcaicas, como a complementação sexual.

Na representação popular, além da complementaridade dos sexos, há, no caso do realismo grotesco de que fala Bakhtin (1987, p.17), a veiculação de aspectos opostos complementares, como velho/novo, vida/morte, feminino/masculino etc., os quais, juntos, são responsáveis pela harmonia. No caso específico de Pasolini, pensamos que a figura feminina julgadora oferece um contraponto à sociedade machista e patriarcal, na qual o próprio artista vive. Em *Teorema* (1968), fica clara a associação que o cineasta faz entre poder, dominação e os papéis sociais masculinos, em oposição às mulheres.

Seguidamente ao plano geral, no qual vemos toda a cena, há um *close* do rosto de Maria, interpretada por Silvana Mangano, que, assim como Franco Citti, é presença constante nos filmes pasolinianos, o que nos leva a mais um caso de intertextualidade por meio de papéis anteriormente representados. No *close* do rosto de Silvana Mangano,



explorada em sua beleza natural, fica explícita a tendência de Pasolini a “rafaelizar” as mulheres, ao exprimir seu “lado angélico” (DUFLOT, PASOLINI, 1983, p.122).

Esse é o único *close* de Maria, que, na tomada geral, aparece no centro da moldura dourada, em tamanho maior do que todos os demais personagens, mantendo a disposição realizada por Giotto, que visava explicitar a importância de cada personagem por meio do tamanho. Sendo assim, Pasolini coloca a sua Maria com o tamanho proporcional ao Jesus da pintura. E é por meio da montagem, responsável por sugerir associações, que percebemos que o *close* de Silvana Mangano corresponde ao rosto daquela da figura central envolta em uma moldura dourada.

Do mesmo modo, é por meio da montagem que percebemos que o joelho, mostrado em *close* sustentando um menino, supostamente Jesus, pertence à mesma figura. As cores colaboram para a associação, pois a montagem define um sentido a partir de combinações intelectuais: vemos, no plano geral, que a figura emoldurada veste um manto azul e tem, em seu joelho, um menino usando rosa. Logo, ao vermos os pequenos detalhes, automaticamente pensamos que a figura central é, então, Maria.

Na transposição de um suporte para outro existem entraves, como podemos ver com as cenas de Maria. O cinema usa a própria realidade para realizar a obra; já a pintura, apesar de ter relações com o real, ao tentar reproduzi-lo, pode, por exemplo, retratar Jesus em tamanho maior, simbolizando a sua importância, não respeitando as leis da realidade. Mesmo em um pintor com tendências realistas, como é o caso de Giotto, essas licenças poéticas existem a fim de construir o significado pretendido.

No caso de Pasolini, que pretende filmar a realidade sem intervenções,<sup>43</sup> a solução foi usar a montagem, que conecta os detalhes, a fim de formar um todo. No

---

<sup>43</sup> Neste trabalho não nos ocupamos das implicações das teorias de Pasolini em filmes que utilizem animação ou gráficos computadorizados. Também não levamos em conta efeitos especiais, que já existiam, embora em escala menor e menos desenvolvida do que hoje, e que Pasolini faz uso no filme *Mil e uma noites*.

plano-geral, pensamos que um manequim, cuja face não se vê, foi utilizado, alternado com os *closes* da face de Silvana Mangano.

Na panorâmica, ainda vemos outros ambientes, que procuram representar aqueles pintados por Giotto em seu *Juízo Final*, como o Inferno, a oferenda da capela, além dos já mencionados anjos. Pasolini mantém em sua versão o lado direito (da cena) como o pertencente às cenas infernais, mas essas são menos desenvolvidas do que em Giotto, pois não há o fogo que desce da moldura em direção a parte inferior, não há uma presença infernal central, como é o caso do diabo na pintura de Giotto etc. A representação é feita por meio dos seres demoníacos, os quais também estão nus, alguns com adereços de rabos e penugens. Também existem os homens castigados, levados e puxados pelos seres infernais.

Um detalhe é que, na releitura pasoliniana, não há uma divisão certa entre as diversas partes, como na pintura. Em um momento, vemos, por exemplo, um grupo de freiras chorando e lamuriando-se em meio aos condenados. A presença delas ali é significativa, pois parecem chorar pelos condenados, mostrando piedade deles, sentimento valorizado no cristianismo. De qualquer maneira, a divisão dos ambientes é menos nítida do que na versão giottesca, o que permite interpretações de cunho ideológico e temporal, pois há uma crescente percepção de que a realidade não é dicotômica, como pregam algumas narrativas e algumas religiões (inclusive a católica). E essa configuração não dicotômica é realizada por uma pessoa considerada, muitas vezes, radical para seu tempo, visto que acredita, assumidamente, que o mal do seu tempo é a burguesia e o período tecnocrático que a caracteriza.

De acordo com o que diz Eliade (1991, p.58), também a ideologia marxista, da qual Pasolini era militante, é um modo milenarista e dicotômico de ver o mundo, na medida em que há um tipo de “juízo final”, no qual a revolução acontecerá, e

aqueles que não foram justos serão punidos. Isso sem contar o proletariado, considerado quase como um messias. Por mais polêmica que seja esse tipo de opinião, ela contribui para elucidação de um ou outro aspecto da obra que agora analisamos, isso sem contar as outras produções pasolinianas que vêem o proletário e o camponês, sobretudo os do sul da Itália, como um tipo humano a partir do qual se pode ter esperanças de um futuro não homogeneizado pela cultura de massa oriunda do novo sistema social-econômico.

Mesmo que as concepções marxistas estejam presentes nas obras pasolinianas, elas não levam o artista a um modelo dicotômico, provavelmente porque Pasolini não acreditava em uma divisão entre bem e mal tão delimitada. O que podemos ver é a contraposição de dois modelos, um deles aceito como positivo.

De qualquer maneira, a falta de separação entre as freiras e os condenados pode ser interpretada como sinal da piedade que as motiva, ou, talvez, dado as opiniões não muito favoráveis de Pasolini em relação ao poder da Igreja, de freiras também condenadas, mesmo que não pelos próprios atos, mas pela instituição que representam. Ainda abordando a questão da dicotomia, a falta de separação desses dois ambientes mostra a mudança na concepção do bem e do mal, mas subverte o senso comum ao colocar as religiosas no mesmo espaço que os condenados.

Talvez o mais interessante não seja a questão da dicotomia, mas, sim, a mudança de sua direção, isto é, no caso do cineasta, há uma inversão de valores cultivados pelo imaginário popular, privilegiando alguns aspectos obscuros, alguns tabus da sociedade, como o sexo, que pode ser utilizado tanto positivamente, como no geral é o caso da *Trilogia da Vida* (1971), como negativamente, como é o caso de *Salò* (1975).

Do outro lado da cruz com os dois anjos, logo abaixo da figura central divina, ou seja, do lado esquerdo, há um jovem com roupas puídas segurando a capela, enquanto três jovens de vestes ricas rezam olhando a cena, tendo atrás de si outras pessoas, como

na pintura. Porém, diferentemente dessa, não há nenhum Scrovegni, e a direção da cena parece ser modificada, uma vez que parece ser o servo que entrega a capela às meninas, e não elas que a entregam ao poder divino.

A impressão que fica é que a Igreja é carregada pelos membros menos favorecidos da sociedade, enquanto os demais usufruem de suas benesses. O servo está virado para a esquerda, isto é, para as jovens moças e para as demais pessoas que estão atrás delas, dando costas à cruz, que se encontra à esquerda, parecendo que seu sacrifício não é direcionado para o divino, mas para os homens em si. Podemos pensar também que a preocupação com o destino da alma é só para aqueles que podem se dar a esse luxo, uma vez que os estratos mais baixos da sociedade têm preocupações terrenas mais imediatas para se ocuparem. Todas essas nossas considerações são associações livres motivadas pelas leituras da obra de Pasolini, sejam as críticas ou as artísticas.

No entanto, Pasolini, no geral, mantém características presentes na pintura, justamente para que se possa identificar a releitura como intertexto da obra de Giotto, ou até índice dela. Em primeiro lugar, a própria estruturação da cena, dividida em planos horizontais, visa criar um efeito visual semelhante ao da pintura de Giotto. Em segundo, há a disposição espacial dos elementos como a capela, os anjos, também divididos em planos, a cruz no mesmo lugar, as pessoas penduradas de cabeça para baixo nas cenas demoníacas e, por fim, o aspecto mais importante em termos de intertextualidade e de estética: a opção, por parte do cineasta, de retratar as auréolas como fazia o mestre Giotto, isto é, um objeto redondo, plano e sem perspectiva, colocado atrás de cada cabeça santa. Além de tudo, parece ser uma homenagem que visa estabelecer a importância de um pintor de tempos anteriores ao seu e que, a partir de certas técnicas, ainda pouco desenvolvidas, foi capaz de dar um impulso à revolução que se seguiria na pintura.

A escolha de manter a auréola como um “prato” afixado na parte posterior das cabeças é o signo mais evidente da intertextualidade, da consciência estética e metalinguística de Pasolini. Os pratos, como elementos constitutivos da seqüência, mudam completamente o registro da cena, que vinha sendo desenvolvida de modo convencionalmente realista. O detalhe das auréolas modifica o tom do discurso, que se assume como ficção, construção, narrativa, arte, e não realidade. É, portanto, um signo que remete à primeiridade, à especificidade do meio. Uma escolha simples que modifica o modo de leitura dessa recriação; na verdade, é um elemento que explicita o caráter de releitura do filme.

Há que se perceber que esse sonho é emoldurado pela narrativa do aluno de Giotto, ao mesmo tempo em que, a partir de seu aparecimento, define os acontecimentos do personagem aluno de Giotto e da sua narrativa. A releitura da pintura é emoldurada em relação à narrativa que lhe antecede, isto é, pelos acontecimentos desenrolados até o momento do sonho, que o motivam. Porém, a partir do momento em que o sonho passa a ser conhecido, é ele que definirá o andamento da mesma narrativa, o que significa que há uma ambigüidade e confluência de funções, dependendo do ponto de vista narrativo.

Após a interrupção da moldura pela história de Tingoccio e Meuccio, única a ser dividida e alternada como as molduras, há, novamente, a inserção da narrativa do aluno de Giotto. Após o corte, vemos a parede que foi pintada pelo discípulo de Giotto terminada, em uma subjetiva indireta livre, fato que percebemos porque, após a pintura ser mostrada demoradamente, vemos, num *close*, o artista observando-a. Ao invés de ocupar toda a extensão da parede, conforme seria esperado, a pintura preenche apenas dois terços, deixando uma parte vazia, como nota Villani (2004, p.81). Por não estar completa, a obra deixa lacunas, sugerindo a continuidade do fazer artístico.

Nessa cena, que inicia a última parte da moldura (e também a última parte do filme), tem-se a impressão de que a câmera realiza um *travelling*, possibilidade descartada ao analisarmos mais atentamente a cena. Na verdade, trata-se de um paralelismo estrutural, pois o que se move é o andaime, retomando a cena em que a parede a ser pintada é mostrada pela primeira vez, na qual o andaime é deslocado passando pelo artista sem que este se mova. Na cena em questão, isto é, da obra já pronta, vemos a pintura sob o olhar do personagem, enquanto o andaime se move para trás, revelando mais nitidamente a pintura.

Para não dizer que a câmera não se move, ela realiza um pequeno movimento de ajuste de altura, ou seja, faz um movimento vertical para cima, a fim de melhor enquadrar a pintura. Falamos de paralelismo em termos estruturais, pois as cenas se parecem, ainda que a última seja mostrada do ponto de vista do artista, e com uma movimentação contrária à cena que abre a seqüência na Igreja.

Poderíamos fazer as mesmas considerações que fizemos ao apresentar a primeira cena do andaime, pois o poético predomina, por meio da construção artificiosa que retoma procedimentos anteriores, os quais estão em uma relação de primeiridade, na medida em que suscitam sentimentos, e não narram simplesmente uma história. Segundo Jakobson, “a repetência produzida pela aplicação do princípio de equivalência à seqüência torna reiteráveis não apenas as seqüências da mensagem poética, mas a totalidade desta” (s/d, p.150). O paralelismo estrutural funciona como índice da construção, porém, por ser um procedimento metalingüístico, remete à feitura de toda obra poética. O andaime sendo colocado é por si só uma referência metalingüística, porque revela a construção da cena, e a retomada dela reforça a característica auto-referenciativa.

Ao invés de olhar o espaço vazio que seria preenchido a seu bel-prazer, o protagonista olha a obra já realizada, enquanto o andaime está sendo deslocado para trás. É importante associar as duas imagens do artista, observando, primeiro, as possibilidades, depois, a concretização, sobre as quais falaremos mais adiante. Barthes (1999, p.23), comparando o escritor a Orfeu, diz que, a partir do momento em que a obra é realizada, o artista deve desvincular-se dela, deixá-la para trás. É esse movimento para trás do andaime que é (ou deve ser) empreendido também pelo artista, que passa a observar a obra de longe. Porém, não há, em todo o desenvolvimento dessa narrativa, algo que se refira ao momento exato no qual a obra foi terminada, no qual vemos ainda um último contato entre criador e obra.

Além da posição do artista e do andaime, há outros elementos que reiteram o paralelismo, como os dois religiosos que observavam com olhar de cobiça o artista: estão na mesma posição, porém, fazem gestos de cansaço e sono, para depois correrem em direção à corda do sino, fazendo-o soar juntos. Essa corda fica no mesmo salão percorrido pelo pintor em cena anterior, no qual há uma janela redonda por onde passa luminosidade. A construção dessa cena explora a luz e a corda, alternadas pelas cenas dos ajudantes servindo o vinho e brindando para comemorar o término da obra e a saúde do mestre, “que fez uma grande obra para a cidade” (PASOLINI, 1971).

O protagonista, em meio aos ajudantes, brinda e bebe o vinho. A arte parece ser considerada como algo sagrado, e, sendo assim, a sua execução é um ritual. Isso fica claro no término da realização da pintura, na qual se comemora com vinho, um dos elementos simbólicos (terceiridade) do ritual católico. Esse vinho, segundo um dos personagens, é um vinho bom, do “espírito de Santo Antonio”.

Além de mestre, o artista é chamado de discípulo, reunindo em si dois lados de uma mesma moeda, que, de qualquer maneira, remete a uma ligação extra-pessoal, já

que ser discípulo pressupõe ter um mestre – no caso Giotto –, e, mestre, pressupõe, por sua vez, outros alunos, discípulos. A terminologia utilizada remete a rituais, entre os quais se encontram os da Igreja, como os discípulos de Jesus. Tudo isso são associações livres, que se ligam à metáfora, à relação entre a obra e algo que, apesar de ela não explicitar, pode conter.

Enquanto os demais continuam a beber e a festejar, o artista se afasta um pouco, a câmera o acompanha, mostra, por um momento, a obra realizada, em primeiro plano, e volta para a figura do protagonista, de costas para câmera com seu copo na mão, que pronuncia a emblemática pergunta que finaliza o filme: “Por que criar uma obra de arte se sonhar com ela é tão mais doce?”. Nas palavras do próprio cineasta, e não de uma instância ficcional que o represente, “Se a obra de arte é de algum modo profundo e misterioso uma autoterapia, do que ela nos cura, se não da própria vida – que é imperfeição, sentido do adiamento, sentido da incompletude?” (PASOLINI, apud FABRIS, 1993, p.114).

Como dissemos acima, apesar de inspirada na boccacciana, a narrativa sobre o aluno de Giotto revela as concepções de Pasolini acerca da arte, tanto que é a narrativa mais modificada, acrescida de muitas seqüências criadas por Pasolini, em uma estilização poética, a fim de atender aos quesitos que ele julgava necessário abordar em uma reflexão artística e metalingüística. A pergunta final é emblemática porque, devido ao seu teor inconclusivo, remete a uma nova obra, dado que o término dela não preencheu o anseio de realização artística.

Em *Crítica e Verdade*, Barthes nos fala “que escrever (ao longo do tempo) [e produzir qualquer outra forma de arte] é procurar sem garantias a maior linguagem, aquela que é a forma de todas as outras. O escritor é um experimentador público: ele varia o que recomeça; obstinado e infiel, só conhece uma arte: a do tema e das



variações” (1999, p.17, nosso acréscimo de colchetes). A pergunta também nos faz pensar que não existe um único modo de concretizar uma obra, mas vários, sendo que cada um em específico foi determinado por inúmeros fatores e escolhas, cada um desses contribuindo em definitivo para a estrutura da obra.

A pergunta final é dupla: existem as interpretações que partem da diegese narrativa, ou seja, a partir do ponto de vista do pintor-artista-personagem, e existem constatações que são mais exteriores, ainda mais próprias do artista-real Pasolini. Isso significa que podemos pensar a frase como sendo uma constatação do personagem, para o qual os mistérios de se realizar uma arte são apreendidos subitamente, ou podemos interpretar como sendo uma conclusão de um artista consciente da arte como um todo, que, depois de muito esforço, ainda não conseguiu entender plenamente os mecanismos artísticos. A primeira interpretação está mais ligada ao personagem, que, a partir de um sonho, de uma “visão”, confronta a obra imaginada com aquela realizada. Já no caso de Pasolini, essa é uma constatação que reflete anos de estudo, análise, reflexão, sem, no entanto, haver chegado a uma resposta sobre o que significa o fazer artístico e a própria arte. Essa é uma pergunta plausível tanto para o leigo quanto para o estudioso, já que não há uma resposta única, certa. Na verdade, apesar de ser uma indagação possível em ambos os casos, só aquele que possui certa experiência artística tem a consciência da inexistência de uma resposta.

Em relação à questão desses dois papéis, Miguel Pereira, em “Um olhar sobre o cinema de Pasolini” (2004), aborda exatamente essa questão dos papéis de personagem-autor. Segundo o crítico, é impossível desassociar um do outro, de modo que os personagens interpretados por Pasolini representam realmente a sua visão de mundo. A versão pasoliniana do “aluno de Giotto” seria, portanto, o equivalente artístico dos questionamentos empreendidos pelo cineasta em seus mais diversos textos.

A construção da narrativa conta ainda com outros detalhes extratextuais, os quais são de suma importância para a questão da intertextualidade. Por exemplo, no filme, o aluno de Giotto pinta a igreja de Santa Clara em Nápoles, local que, segundo as biografias de Giotto, abrigou de fato obras do pintor, ainda que essas não tenham resistido ao tempo, sendo hoje desconhecidas (ZUFFI, 1993, p.11). Isso significa que Pasolini, consciente desse detalhe, cria a obra que teria sido pintada em tempos remotos pelo seu mestre, pois é sabido que o cineasta se inspirava em quadros de seus pintores favoritos para criar suas cenas, sendo algumas dessas verdadeiras re-criações, ainda que não explícitas.

A esse respeito, Annateresa Fabris aponta que “o uso das fontes da História da Arte deve ser pensado muito mais nos termos da criação de uma atmosfera e de tipo de congeniais à poética do diretor do que como citação pontual e precisa de modelos preexistentes” (1993, p.114).

Ou ainda nas palavras do próprio Pasolini:

Aquilo que tenho na cabeça como visão, como campo visual – afirma ele – são os afrescos de Masaccio, de Giotto – que são os pintores que mais amo, juntamente com alguns maneiristas (por exemplo, Pontorno). E não consigo conceber imagens, paisagens, composições de figuras, fora desta minha paixão pictórica inicial, do século XIV, em que o homem é o centro de cada perspectiva”. (PASOLINI, apud FABRIS, 1993, p.111).

O fato de Pasolini se aproveitar dessa lacuna permite que ele desenvolva a *sua* narrativa, sem amarras, possibilitando, simultaneamente, o questionamento do fazer artístico. Essa possibilidade de interpretação é favorecida ainda pelo fato de que, na apresentação da *novella*, o artista é acompanhado por um senhor de vestes mais elegantes, que pode ser considerado Roberto d’Angiò, que contratou Giotto para fazer as pinturas na Igreja de Santa Clara (ZUFFI, 1993, p.11). A inexistência, hoje em dia, dessa obra também abre uma brecha sobre a sua real autoria, fato aproveitado por

Pasolini, que cria uma obra *ideal*, jamais concretizada. O fato é que toda obra, até chegar à sua concretude, passa por caminhos, processos e procedimentos que lhe alteram a essência *original/inicial*.

A pintura é realizada, mas só ficticiamente, pois acreditamos que não seja cópia de alguma obra existente e registrada. Ainda que existam referências ao ciclo franciscano, de Giotto em Assisi, é uma obra do próprio Pasolini, tal qual é a recriação, por meio de atores, do *Juízo final*. A intertextualidade e a metalinguagem parecem sugerir, conforme dissemos, que o fazer artístico não tem fim, e existe uma procura constante dessa “qualidade”, da primeiridade de uma idéia matriz, que se desenvolve de tal maneira até chegar aos signos simbólicos, perdendo seu caráter caótico e inapreensível, para ser atualizada em um contexto inteligível, afinal a poesia em estado puro não comunica, pois não tem um grau mínimo de redundância que permita a interação com outras pessoas. Do mesmo modo, a idéia original e os procedimentos em si não são inteligíveis, precisam de uma contextualização que possibilite a sua concretização.

No próximo capítulo, analisaremos as demais *novelle*, a fim de comprovar que as características presentes na moldura também são notadas, em menor ou maior grau, em cada *novella*.

## CAPÍTULO III

AS *NOVELLE* NA LITERATURA E NO CINEMA

Neste capítulo, após o fronte de cada *novella* e antes de cada análise, utilizaremos alguns dos conceitos propostos por Bremond (1972, 1973, 1975, 1977), para elucidar o desenvolvimento do esquema narrativo das histórias.

**3.1. *Andreuccio de Perúsia***

“Andreuccio de Perúsia, indo a Napóles, a fim de comprar cavalos, é surpreendido, numa noite, por três graves acidentes; escapando com vida de todos, regressa à própria casa com um rubi” (BOCCACCIO, 2002, p.129).

Utilizando os esquemas propostos por Bremond (1972, 1973, 1975, 1977), temos, então, uma ação a realizar, a compra de cavalos, e a ausência de atualização dessa ação, seguida de três situações de degradação, os incidentes. Um desses, a queda no poço, é suprimido na narrativa fílmica e substituído pelo refúgio em um barril dentro de uma construção abandonada, de modo que o percurso narrativo tríptico de degradação-melhoria-degradação é mantido. Após essa seqüência, há um processo de melhoria definitiva, sendo que, antes dela, cada seqüência elementar de degradação-melhoria é proporcionalmente mais satisfatória que a anterior, assim como a gravidade da degradação também é crescente. O desenvolvimento da narrativa é linear, e não por enclave. Isso significa que a narrativa acontece sem que outras ações paralelas interfiram no curso da história principal. No caso do filme, o percurso narrativo foi mantido, uma vez que o interesse principal de Pasolini é o *como* as histórias são construídas formalmente.

“Andreuccio de Perúcia” conta a evolução, ou, melhor ainda, a iniciação, no mundo adulto e burguês, de um jovem camponês, Andreuccio, que, inocente e desconhecedor das regras próprias da comuna, passa por “provas” que o habilitam para a nova sociedade que está se desenvolvendo em contraposição ao antigo sistema social, político, econômico e cultural representado pelo feudalismo.

O nome do protagonista, Andreuccio, nos dá uma visão inicial do personagem já no título do conto, uma vez que sufixo diminutivo “-ccio”, em italiano, possui conotações satíricas, pejorativas. Villani (2004, p.13) também observa a questão do sufixo, que denuncia a infantilização do personagem. Esse extra-texto, relacionado à terceiridade peirciana, dado o caráter generalizante, sugere que o nome pelo qual o personagem é conhecido lhe foi atribuído devido às suas características pessoais, pois fica claro no texto que ele é jovem e inexperiente, que havia saído de Perugia pela primeira vez e é, portanto, um negociador de cavalos de primeira viagem.

Nesse sentido, a bolsa cheia de dinheiro que carrega é motivo de intriga, curiosidade: depreende-se que esta quantidade, que não é pequena (quinhentos florins de ouro), foi ganha com negociações de cavalo; porém, a ingenuidade de Andreuccio parece não adequar-se à profissão que exerce, pois é comum, em narrativas e em ditados populares, vendedores de cavalo serem caracterizados como pessoas de lábia, retórica, cuja honestidade não é confiável, outro item que remete à terceiridade, isto é, ao símbolo, à “lei”, já que tal associação é algo arraigado no imaginário popular.

Por outro lado, após as provações e o contato com pessoas de práticas desonestas, Andreuccio desenvolve malícia, o que mais uma vez nos remete às narrativas populares, pois, ao voltar para sua cidade, imagina-se que seu comportamento foi modificado e, com isso, suas práticas negociadoras e financeiras também.

A jornada de Andreuccio rumo à maturidade é também uma jornada de adaptação ao novo modelo de vida social, pois as relações sociais haviam mudado: a burguesia, com seus modelos sócio-culturais, começa a sobrepor-se à classe aristocrática e ao seu modelo de vida. A esse respeito, Petronio (2001, p.100) nos informa que, se na época pré-comunal, doar, não se preocupar com dinheiro ou bens era “de bom tom”, na época seguinte, ou seja, a de Boccaccio, é sensato economizar, acumular e não esbanjar. É a ótica da burguesia nascente, a acumulação. Sendo assim, Andreuccio chega como um típico camponês, avesso às transformações que ocorreram nas cidades comerciais (ele “ouve falar” que Nápoles é um bom lugar para se comprar cavalos, BOCCACCIO, 2002, p.65) e volta com o espírito transformado, um homem que soube tirar proveito de situações e lucrou com isso.

É também uma jornada permeada por situações simbólicas, no sentido peirciano. As seguidas quedas e recuperações do personagem ligam-se imediatamente ao sentido religioso da morte, ressurreição e transformação. Sendo assim, podemos ler a *novella* de Andreuccio como um ritual mítico de iniciação, de passagem para um novo estado. São três as quedas, número por si só significante que nos remete à Santíssima Trindade, que são seguidas de recuperações progressivamente melhores: na primeira, ele não perde a vida ao cair em uma fossa após ser enganado por uma falsa irmã; na segunda, quando desce sujo a um poço, é retirado limpo, poderíamos dizer, purificado; na terceira e última, o personagem renasce, além de se safar do aprisionamento em uma tumba, que o levaria à morte – é a partir do momento em que entra no caixão que desenvolve malícia, ao perceber que os dois ladrões o deixariam lá, independentemente de o rubi ter ou não sido entregue. Surge, então, um novo personagem, como o próprio texto sugere ao apontar a tomada de consciência que motiva Andreuccio a não entregar o anel.

Esse fragmento é um dos poucos nos quais a ironia do narrador é moderada, na medida em que os atos do personagem coincidem com a opinião do próprio narrador, identificado, aqui, com o autor, não mais com Fiammeta, a quem cabe a função de dar voz à narrativa por meio da moldura. No trecho em que se narra a dificuldade de distinguir o personagem, morto de medo, do verdadeiro defunto, fica claro que tal humor, mórbido, não condiz com o personagem responsável pela intermediação entre autor e leitor:

Andreuccio, já sem forças, pela fadiga, e tomado de profundo desespero, perdeu os sentidos, caindo sobre o corpo morto arcebispo. Quem contemplasse, então, os dois corpos, teria dificuldade em distinguir qual deles mais morto se encontrava: – se o do arcebispo, ou se o de Andreuccio” (BOCCACCIO, 2002, p.139).

Podemos relacionar a identificação de Andreuccio com o cadáver do arcebispo às teorias de Mircea Eliade, que, em *Mito e Realidade* (1991), fala acerca dos rituais míticos recorrentes em diversas culturas, sendo que um deles consiste, justamente, em se “fingir” de morto para uma posterior renovação. Na última prova de Andreuccio, fica evidente a metáfora da morte, à qual se assemelha, e sobre a qual triunfará renovado. Mesmo nas demais passagens, há referências a esses rituais míticos, muitos dos quais reapropriados pela Igreja católica, como se pode ver pela questão da água, presente na segunda queda do protagonista, e que representa também renovação através da purificação, e não do fim corporal. No caso do catolicismo, o primeiro sacramento é o batismo, cerimônia que utiliza água em seu ritual como elemento purificador.

O aspecto fúnebre do morto e de Andreuccio nos dá mais uma pista para entendermos a infantilização do personagem, a qual será gradualmente superada, em nome de uma devida adaptação ao mundo em que está inserido. As peripécias pelas quais o protagonista passa, negativas em si, possuem, no conjunto geral, uma resolução

positiva, não só pelo fato de Andreuccio safar-se delas com um tesouro em mãos (o anel de rubi do defunto), mas, sobretudo, porque passou por um tipo de iniciação ritualística. Como nos antigos rituais míticos, tais acontecimentos, escatológicos inclusive, o preparam para a entrada no mundo dos adultos. Andreuccio é soterrado pelas fezes da fossa, lavado na água do poço e enterrado vivo ao ser trancado dentro da tumba: três ações presentes nas culturas arcaicas em rituais de passagem.

Nos três casos, volta-se a um estado inicial amorfo, representante de um momento pré ou pós vida, para significar a morte simbólica de características que devem ficar no passado, para uma adaptação às novas exigências. Além disso, nota-se o aspecto escatológico que marca elementos profundamente humanos, físicos, que remetem a uma noção de ciclo, tanto é que, após ter sido coberto com detritos humanos e ficar um tempo ao lado de um cadáver, com o qual momentaneamente se identifica, Andreuccio dá início à sua nova vida. O grotesco pode significar, como nos diz Bakhtin (p.17, 18, 1987), as diferentes fases do ciclo da vida, pois engloba, em uma representação, opostos que se complementam e se revezam.

O tom irônico, às vezes satírico, do narrador se dá em situações nas quais há conflito entre os discursos internos da narrativa. Por exemplo, quando Andreuccio está sendo enganado pela falsa-irmã, há um jogo entre as mentiras que esta conta e a história “verdadeira”, isto é, a realidade da situação. A ironia é utilizada justamente como ferramenta para que essa disparidade entre discursos seja apreendida, mas, na verdade, essa disparidade é meramente “verbal”, como nos explica Pirandello, em *O humorismo* (1996), na medida em que a intenção e a recepção da mensagem são a mesma, isto é, o oposto do que formalmente foi dito.

A ironia também está presente quando não é desejável que determinada situação seja descrita literalmente, pelos mais diversos fins. Logo no início da *novella*



de Andreuccio, o narrador nos descreve o personagem Giovanna, a ladra que finge ser irmã do protagonista, como jovem e linda, “mas disposta a proporcionar prazer a qualquer homem, por pouco preço” (BOCCACCIO, 2002, p.129). Se o discurso “oficial” é educado, polido, a ironia indica a chave de leitura.

O discurso boccacciano representa, por meio de personagens como Andreuccio, Calandrino (VIII jornada, *novelle* III e IV), o marido de Peronella (VII jornada, II *novella*), uma sociedade nascente, na qual os ingênuos e os não adaptados ao novo ambiente são menosprezados ou vitimados pela sua falta de astúcia. Assim, a ironia marca a opinião do narrador a esse respeito, na medida em que é utilizada em situações complicadas, ou complicadoras, da vida dos personagens, que não apreendem a construção dos discursos como um todo: como a sua concepção de mundo difere da dos cidadãos, eles não conseguem “ler” os significados que estão nas entrelinhas do discurso alheio. E o narrador, onisciente intruso, pontua a diferença entre o registro e a recepção por meio da ironia, por meio da qual o leitor não incide no mesmo erro do personagem, de não identificar discursos díspares.

Quando Andreuccio, por exemplo, adentra o bairro no qual sua “irmã” mora, ele não percebe, por não estar habituado, que aquele lugar não era de bons costumes, e o narrador, não satisfeito com a desgraça iminente, nos informa que o local chamava-se *malpertugio*<sup>44</sup> e ainda acrescenta, ironicamente, que tal nome correspondia à natureza do local.

A pequena aia o conduziu à casa da moça siciliana; ela morava num subúrbio chamado Malpertugio; o nome põe em relevo o quanto era honesto aquele subúrbio. Andreuccio, porém, nada disto percebia; de nada suspeitava; julgava dirigir-se a lugar honestíssimo; pensava ir à residência de uma dama muito amável [...] (BOCCACCIO, 2002, p.130).

---

<sup>44</sup> Algo como lugar má afamado, redondeza suspeita.

Ou seja, Andreuccio é retratado como um parvo completo, pois mesmo com a descrição explícita e sucinta do local presente no nome do bairro, a realidade do lugar não é apreendida pelo personagem, e o narrador coloca pontualmente essas questões.

Falando em discursos, a História, com a qual a narrativa dialoga, e o uso temático dos mitos é uma relação que o texto mantém com leis e convenções sociais pré-estabelecidas, nos remetendo à teoria peirciana. Um exemplo é o caso da guerra entre guelfos e gibelinos, índice da realidade, mencionada por Giovanna Fiordaliso, quando esta conta os motivos que levaram ela e o marido a Palermo, fugitivos políticos.

Já o sobrenome da ladra, “flor de lis”, que simboliza, comumente, pureza de corpo e alma e cujas três hastes são relacionadas à divina trindade, é um elemento de terceiridade. No entanto, como a conotação usual da flor de lis possui características positivas que não se aplicam ao personagem, é um índice da ironia do autor.

Na versão pasoliniana, não há a queda no poço, mas, em substituição, há um duplo ato de se esconder em um tonel dentro de uma construção abandonada (no lugar do casebre da versão literária). Os fatos narrados são semelhantes, a sua atualização é que difere. Por exemplo, no livro, o homem que faz com que Andreuccio desista terminantemente de recuperar seus pertences na casa de Giovanna se encontra no próprio prédio da ladra. Já, no filme, ele está na rua, em uma roda de amigos que cantam e tocam músicas típicas. Se, em um primeiro momento, ele parece um simples coadjuvante, os *closes* que apresentam individualmente cada membro do grupo conotam a sua importância na narrativa.

Em um determinado momento, pouco antes de Andreuccio cair no fosso, o líder do grupo olha para a janela da casa de Giovanna e vê que esta está sendo aberta, provavelmente um sinal, um índice para que ele faça aquilo que deve: expulsar Andreuccio. A caracterização desses personagens segue as concepções de língua da

realidade de Pasolini: o líder, apesar de bonito, não tem um dente, fato que só percebemos quando ele expulsa Andreuccio, que, além das roupas suntuosas, possuía todos os dentes, indiciando a sua posição social mais elevada.

No livro, a situação econômica do personagem é expressa diretamente; já, no filme, Pasolini utiliza as roupas e demais caracterizações do personagem, em uma qualificação profílmica, como índice da sua situação social. Por sua vez, os vizinhos que reclamam do barulho que o protagonista faz não se incomodam com as cantorias do grupo, provavelmente por conhecerem o caráter desses homens. Aliás, a música tem importância, na medida em que ela ecoa como pano de fundo sonoro que motiva a fuga de Andreuccio: a música cessa somente quando ele conhece os dois ladrões.

Ainda em termos estruturais, as provas pelas quais Andreuccio passa são pontuadas por uma iluminação mais escura; por sua vez, a luz, comumente representadora de salvação, paz e outros aspectos positivos (terceiridade), se faz presente em momentos em que o perigo já passou. Logo após ter sido expulso pelos vizinhos da siciliana e pelo outro suposto irmão (o líder do grupo), Andreuccio, ameaçado e ridicularizado, foge correndo e, após passar por subidas, vielas estreitas e escuras, que, em uma relação de terceiridade também representam a dificuldade de livrar-se da situação anterior de perigo, encontra a luminosidade abundante de uma provável beira-mar (no livro ele se dirige ao mar).

Em seguida, o protagonista se esconde em uma construção abandonada, dentro de um tonel, e, quando os homens entram nesta, descobrem, pelo cheiro pestilento (que funciona como índice), a presença de Andreuccio. Ao entrarem, vemos um feixe de luz às suas costas, que emoldura a passagem e contrasta com a escuridão do local e com a situação em que Andreuccio se mete, impensadamente.

Já na Igreja, para onde o protagonista e dois ladrões se dirigem a fim de roubar o rubi enterrado junto de um bispo recém morto, Andreuccio é obrigado pelos homens a entrar na tumba, ficando preso depois de não entregar o anel de rubi para os companheiros. Enquanto fica preso, a Igreja é mostrada, e, em um dos quadros, aparece a porta aberta, deixando entrever a luz do dia, contrastando com as sombras da Igreja. Aliás, as tomadas da Igreja primam por serem simétricas, artificiosas, o que confirma nossa opinião acerca dos procedimentos fílmicos que não se limitam a narrar uma história, mas que privilegiam a enunciação fílmica, fazendo sentir a presença do narrador, como uma marca de autor.

Tanto na construção abandonada, quanto na Igreja, Andreuccio se oculta duplamente: primeiro, se esconde em um tonel e, depois, dentro da tumba, ficando completamente afastado da luz, literal e metaforicamente falando. Se, por um lado, a luminosidade é índice do exterior, por outro, ela assume esse caráter simbólico ligado aos aspectos positivos, isso sem contar que, em si mesma, não contextualizada, ela nos parece pura qualidade, como a cor de que fala Santaella (1983, p.63) A luminosidade aqui assume não só funções práticas, mas narrativas e estéticas também. Em outras palavras, a luz, essencial para a filmagem, é usada não apenas na sua função prática, mas também para a construção de sentidos simbólicos e estéticos, uma vez que o *modo* como ela é utilizada não se limita a ser funcional do ponto de vista narrativo, mas “belo”.

Na verdade, se temos um filme narrativo, ou seja, que se assemelha no conteúdo aos filmes de prosa, as escolhas de procedimentos cinematográficos condizem com um cinema que tenta ser poético, cine poesia. Citando alguns exemplos: na já mencionada fuga de Andreuccio, na qual ele passa por vielas, corredores e escadas

estreitas, ele é emoldurado constantemente pelos muros ou mesmo pelos portais por onde passa.

E, antes disso, seu percurso já era pontuado pelas molduras, seja no caminho da casa de Giovanna, seja na residência desta. No início da seqüência em que é convidado a visitar Giovanna, ele está apoiado em um portal, que, anteriormente, tinha sido mostrado sozinho, por meio de uma qualificação fílmica passiva. O caminho que leva à casa de Giovanna também é filmado de modo que privilegie as passagens pelas quais a aia e Andreuccio atravessam, centralizando-os. Na casa da suposta irmã, ele passa por portas, até encontrar Giovanna sentada no quarto, onde sua figura fica inteiramente enquadrada por um arco.

Na cena em que Giovanna é vista pela primeira vez, percebemos sua movimentação, que preenche a tela, vazia antes de sua presença, em uma qualificação fílmica passiva, típica de filmes narrativos. Porém, o ângulo da câmera, um *contre-plongée* (de baixo para cima), parece desconfortável; logo, a câmera se faz sentir, equilibrando as funções poéticas e narrativas e deslocando a nossa atenção do enredo para a linguagem fílmica.

Na seqüência em que uma velha amiga da família conta a Giovanna sobre Andreuccio, vemos a ladra em *close*, tendo como plano de fundo toda a feira. São cenas nas quais os elementos se fundem e não desempenham um papel unicamente narrativo, mas estético, já que há harmonia entre os planos. Se a ironia é marca do autor no livro, aqui, essas escolhas desempenham papel semelhante, do mesmo modo como a história dentro da história, a narrativa dentro da narrativa – são marcas metalingüísticas.

Cremos que, em Pasolini, Andreuccio seja retratado de forma mais caricata do que em Boccaccio: seus gestos são maiores, e suas expressões faciais e corporais,

exageradas (qualificação profílmica), aproximando-se da inverossimilhança, mesmo que essa nunca seja atingida.

A realidade apreendida pelo cineasta não tinha pretensão de ser “verdadeira”, desmitificada, mas, sim, alegórica, uma mitificação do mundo. A partir dessas concepções, vemos a extrema caracterização de Andreuccio; ou seja, em Boccaccio, temos a ironia para com o personagem, e, em Pasolini, há a estereotipia máxima, a sua representação explora a qualidade, o sentimento, típicos da primeiridade peirciana. Na versão literária, ao contrário da tipificação presente no filme, Andreuccio é mais realista, menos estereotipado, ele apresenta, inclusive, alguns lampejos de racionalidade, de questionamento acerca do que deve ou não fazer.

No filme, a estereotipia do personagem é perceptível, por exemplo, no *close* no qual ele aspira uma flor intensamente. Esse exagero caricatural faz com que ele se assemelhe, em termos de estereótipos, a outro personagem do livro *Il Decameron*, a saber, Calandrino, que, em uma *novella* (jornada IX, *novella* III), chega a crer que está grávido. (BOCCACCIO, 2002, p.659).

Na versão fílmica, Andreuccio é abobalhado, mais do que inocente e desconhecedor da organização da cidade, diferentemente da versão literária, na qual ele é retratado com uma ingenuidade pueril. Talvez melhor fosse dizer que, no filme, ele está mais para infantilizado, um adulto que age como criança, enquanto, no livro, ele se apresenta mais infantil, ou seja, ainda não é um adulto propriamente. Por exemplo, nas duas versões, ele chega à cidade com seu dinheiro exposto inadvertidamente, porém, no livro, esta exposição é mais sutil: ele carrega a bolsa de dinheiro na cintura e, eventualmente, a mostra. No filme, ele aparece mostrando suas moedas aos mercadores, contando-as e admirando-as, uma a uma: fica mais evidente a tentativa, por parte do

protagonista, de se exhibir, como se essa fosse uma vontade, uma intenção do Andreuccio fílmico.

Foi provavelmente o meio utilizado, o cinematográfico, a exigir essas alterações, afinal, é necessário apresentar, em poucas cenas, as características do personagem, sem o uso de palavras, ou seja, a linguagem das ações deve ser explorada ao máximo. Além de que, no caso de tomadas que englobam vários *cinemi*, o gesto necessita de uma evidenciação, do contrário ele e a situação não seriam apreendidos no meio de tantas informações visuais. No meio literário, por sua vez, cada elemento, ainda que seja simultâneo em termos narrativos, deve ser ordenado cronologicamente, de modo que apareça enfatizado individualmente.

Na apresentação, o personagem é mostrado em um plano médio, contando as suas moedas, seguido de um plano conjunto, no qual ele mostra seu dinheiro aos feirantes. Vale lembrar que o *close* é um elemento que explora a qualidade, a primeiridade dos elementos (DELEUZE, 1990, p.45), e, no caso específico, um plano médio (também chamado de *close médium*) permite a caracterização da personalidade de Andreuccio com precisão. A bolsa de dinheiro, exposta em ambos os registros, funciona como índice da situação financeira do personagem. Na verdade, Andreuccio pretende criar esse índice, porém o que acontece é que essa exibição torna-se, por sua vez, um índice de sua ingenuidade.

Nessa mesma seqüência, a golpista siciliana é mostrada em *contre-plongée*, enquanto Andreuccio nos é mostrado em uma subjetiva. Assim, Andreuccio é mostrado pela visão da golpista, abaixo do morro onde ela se situa, no centro da tomada. Essa cena também mostra a superioridade, a vantagem que o personagem da siciliana possui em relação a Andreuccio, uma vez que essa construção é uma alternativa à descrição, comum na literatura, e quase incompatível com o meio fílmico, uma vez que essa se

daria, no filme, por meio da voz em *off*, que utiliza recursos que não são tipicamente cinematográficos, porque ultrapassam a utilização da matéria prima cinematográfica, a realidade. Se o meio não comporta a descrição utilizada por Boccaccio para nos apresentar o caráter da mulher, Pasolini recorre a recursos tipicamente cinematográficos no lugar da fala de Giovanna, em que ela explicita que estaria muito melhor com os florins de Andreuccio.

No caso da versão cinematográfica, a antecipação, a informação acerca da índole da suposta irmã do protagonista, nos é dada com esse sutil jogo de câmera, além das atuações e do diálogo entre a madame e a velha que reconhece Andreuccio. Esta última conta quem ele é e, mais importante, comenta sobre sua situação financeira, motivando as ações da golpista.

Diversas vezes no filme, Andreuccio é filmado em um nível abaixo dos demais. Quando cai no fosso, por exemplo, o vemos com a visão compartilhada daqueles que estão a vê-lo de cima. Do mesmo modo, ao sair do fosso e chamar pela “irmã” para que essa o deixe entrar, também a focalização é dividida entre a serva e os outros moradores, que estão no alto de janelas e que o expulsam de lá, enquanto Andreuccio se encontra junto ao chão, no baixo.

Na construção abandonada, ele se esconde, encolhido dentro de um tonel, abaixo dos outros dois homens. Em todas essas situações, temos a visão conjunta entre espectador e personagem. Dessas situações de perigo, o único momento em que ele se encontra acima dos demais é justamente quando entra na tumba, elevada, e, a partir do qual, pela primeira vez na narrativa, passa a ter vantagem sobre os demais.

Se por um lado os *closes* remetem à qualidade, à primeiridade, o jogo da subjetiva é uma relação de secundidade, pois estabelece um vínculo entre um elemento e outro. Já o ângulo da tomada e a contextualização da cena com o universo diegético



do filme propõem uma leitura baseada na terceridade, pois, ao final, relacionamos os elementos de modo a interpretar, simbolicamente, os significados que vão além da narrativa. Ou seja, a altura é comumente utilizada como metáfora de situações subjetivas, de superioridade ou inferioridade entre pessoas, de modo que o ângulo da câmera recupera essa associação comum, de lei, entre altura real e posição social, para conotar as relações entre os personagens.

A configuração das cenas simboliza, assim, a situação do personagem em determinado momento da narrativa, ou antecipa algum aspecto desta, como é o caso da cena em que Giovanna observa Andreuccio de cima do monte. Também é o caso da seqüência que antecede a do fosso, na qual aparece, em uma qualificação fílmica passiva, um menino serrando uma tábua de madeira, enquanto a dama siciliana olha pela janela (novamente focalizada de baixo para cima), aguardando a chegada de seu convidado.

Se, no livro, não fica explícito o planejamento do golpe, ou se a tábua do fosso foi serrada intencionalmente, no filme, essas dúvidas são sanadas, ao mesmo tempo em que aumenta o asco da cena da queda no fosso, feita com realismo ímpar, algo mais fácil para o cinema do que para a literatura, pois o cinema usa mecanismos da própria realidade para se concretizar, fazendo com que a identificação da situação seja mais imediata, sem as mediações da língua escrita e falada.

A cena do moço que serra a tábua é, logo, um índice do que virá acontecer, a queda do protagonista no fosso, no qual o asco é provocado pelo excesso de qualidade na cena, isto é um momento em que predomina a sensação. A esse respeito, Manzoli (2003, p.80-81) diz que, assim como na literatura certas coisas não “podem” ser ditas, devido às convenções sociais e tabus, no cinema, certas coisas não podem ser mostradas, seja pela dificuldade de execução, seja devido ao impacto maior. Segundo o

autor, é a diferença entre o “legível” e o “visível”. Pasolini, contrariando o socialmente aceitável, pretende causar impacto ao mostrar-nos a cena das fezes, onde as sensações predominam em detrimento do racional. É um pacto que se pretende estabelecer com o espectador ao sensibilizá-lo por meio do choque.

Após a fuga caricatural de Andreuccio, ele encontra os dois homens que o convidam a participar do roubo do rubi e, movido por ambição, aceita (mais do que pelo conselho, diz o narrador literário), envolvendo-se em mais uma situação crítica. Porém, nessa ocasião que tem início ao aceitar o convite dos dois ladrões, pode-se interpretar que Andreuccio já perdeu a inocência: só pelo fato de ele pensar nas conseqüências monetárias, significa que ponderou, ainda que mal, a situação.

E mais: ao ser obrigado a entrar na tumba, ele não revela, nas expressões, o mesmo desespero mostrado ao cair na fossa, ou ao avistar os homens logo após a expulsão, o que nos leva à suposição de que o protagonista planejara fingir desagrado em entrar na tumba, mas que, na verdade, era isso que lhe interessava. Suposição que é reforçada logo na primeira cena dele dentro da tumba: sua primeira providência é retirar o anel e escondê-lo nas suas roupas íntimas, enquanto todos os outros objetos são entregues.

Essa cena dos objetos sendo entregues é filmada com uma câmera irregular, que oscila entre os objetos entregues e os outros dois ladrões, em movimentos curtos, pequenos, mais rápidos, o que faz com que a presença da câmera seja notada. Provavelmente, representa também o espírito dos personagens, sua inquietação, ou seja, uma subjetiva indireta livre. Um dos ladrões, inclusive, faz gestos de colocar um anel imaginário no dedo. São gestos que indicam impaciência, que compreendemos bem devido à analogia dos códigos cinematográficos e da realidade. De qualquer maneira,

podemos entender a apoderação do anel como um modo de garantir a saída da tumba, visto que Andreuccio possuía o anel que os outros dois almejavam.

Vale notar a caracterização dos ladrões, que, ironicamente, são tementes a Deus, como percebemos logo no primeiro contato deles com Andreuccio, em que falam para o protagonista que este teve sorte em sair com vida daquele bairro mal-afamado, obrigando-o, inclusive, a fazer o sinal da cruz e agradecer por ter caído no fosso, e pela vida poupada, ordem à qual Andreuccio, apesar de surpreso, acata. No livro, são eles que explicam a Andreuccio que, caso ele não tivesse caído, teria sido morto durante a noite, e ainda acrescentam que aquela devia ser a casa de um conhecido homem de má fama.

No filme, vimos que Pasolini atualiza essa informação de modo metalingüístico, pois há um paralelismo entre os locais percorridos por Ciappelletto e por Andreuccio. Outra manifestação da religiosidade dos ladrões se dá nas cenas em entram e saem da Igreja, nas quais fazem o sinal da cruz antes de fugirem com os pertences do arcebispo morto, dando um tom cômico e irônico à cena.

Na seqüência, há uma inversão de papéis, também irônica em ambos os registros, literário e fílmico, pois outro grupo de ladrões se aproxima do túmulo, dessa vez sob comando, no filme, de um sacristão (no livro, eles são comandados por um padre). A crítica à Igreja parece ser mais contundente na versão literária, já que, na hierarquia religiosa, o padre está acima do sacristão.

Porém, conforme vimos na análise da moldura de Sir Ciappelletto, Boccaccio criticava, mais do que o Cristianismo em si, a concepção que as pessoas tinham dos religiosos, bem como a natureza do homem no geral, seja ou não ligado à Igreja. De qualquer maneira, é o religioso quem faz o discurso, também irônico, de incentivo à entrada na tumba, dizendo que “os mortos não mordem”. Andreuccio, que perdeu a

ingenuidade, aproveita a ocasião e lhe morde a perna, conseguindo, além do sucesso da fuga, o rubi só para si, fato que lhe agrada profundamente, como mostra a cena em que limpa, com orgulho, o rubi em suas vestes emporcalhadas.

Para finalizar, é importante lembrar que tanto Boccaccio como Pasolini representam os períodos históricos em que viveram. No caso de Boccaccio, a nascente burguesia e o declínio do sistema feudal se refletem no tratamento dado aos personagens: os simplórios, inocentes, são ironizados, ao contrário dos espirituosos, ágeis, os quais representam as características necessárias para a vivência nesse novo sistema sócio-político.

Nota-se, no entanto, que, na obra cinematográfica de Pasolini, existe uma inversão do que é defendido por Boccaccio, isto é, o cineasta busca, em seus filmes, valorizar o primitivo, o retorno às raízes, à individualização que se perdeu no sistema tecnocrata. Sendo assim, os rituais míticos de iniciação, de amadurecimento por meio de provas, assumem diferentes valores para cada artista. A sua presença, em Boccaccio, representa um antigo modo de viver não completamente esquecido, mesmo com o advento da burguesia e da expansão da Igreja católica. Em Pasolini, os mesmos rituais são uma forma de mitificar a realidade, como ele gostava de afirmar (DUFLOT, PASOLINI, 1983), devolvendo a esta o seu caráter mágico, desautomatizado.

Para isso o cineasta se vale de expedientes do cinema de poesia, como o já citado uso da subjetiva indireta livre, da montagem e mesmo da iluminação. Sabemos da impossibilidade de uma obra ser poesia pura. No caso de *Il Decameron* pasoliano, isso se torna ainda mais difícil pelo fato de se tratar de uma re-leitura de uma obra narrativa, o que faz com que, no geral, a releitura fílmica homônima seja também predominantemente narrativa. Porém, em alguns momentos, existe um contato com a poeticidade sob as vestes da narração: é o caso da cena final, na qual o protagonista,

como Carlitos ao fim de suas (des)venturas, sai saltitante da Igreja. Nessa seqüência, nossa visão do personagem é limitada, ocultada pelas colunas da Igreja, em um jogo de esconde-revela que pode ser entendido como uma metáfora do próprio fazer artístico, na medida em que este seleciona e combina elementos de acordo com as intenções. Ou seja, é uma cena na qual os elementos, sobretudo as luzes e as colunas, são percebidos como construção, predominando o aspecto poético.

### **3.2. *Masetto de Lamporecchio***

“Masetto de Lamporecchio faz-se mudo e torna-se hortelão de um convento de mulheres; e elas competem entre si para deitarem com ele” (BOCCACIO, 2002, p.213).

Nesta *novella*, os esquemas narrativos elementares do filme e do livro estão em acordo, já que o percurso das ações do protagonista é semelhante. Masetto tem um fim a atingir, ou seja, conseguir ser admitido no convento e ter relações sexuais com as freiras, ação que é atualizada, obtendo sucesso. No entanto, como ele mente e manipula os fatos para atingir o seu fim, pode ou não ser punido. Como suas ações são reconhecidas como sendo positivas, ao invés de um castigo, ele obtém mérito por elas.

A narrativa começa com um comentário do narrador, Filóstrato, no qual a questão da natureza em contraposição à sociedade é novamente abordada. O personagem crítica o senso comum popular, que acredita que pessoas vinculadas à Igreja deixem de sentir coisas que são da natureza humana, como o desejo sexual. Além disso, segundo ele, existe quem acredite que trabalhadores braçais não podem ser inteligentes ou astuciosos, mentiras que a sua narrativa pretende elucidar. Nas palavras de Filóstrato:

[...] muitos homens existem e muitas também são as mulheres, tão dotadas de estupidez, que chegam a acreditar firmemente nisto: - que, desde que se ponha, à cabeça de uma jovem, a branca touca monacal, e se lhe envolve o corpo no negro burel, ela deixa de ser mulher, passando a não sentir mais os apetites femininos, exatamente como se, ao fazer-se monja, ela se transformasse em pedra. Quando, por acaso, ouvem alguma coisa contrária a este conceito, as mencionadas pessoas se pertubam, como se alguém houvesse cometido um pecado enorme contra a Natureza. [...] Da mesma forma, muitos são os indivíduos que acreditam, com igual firmeza, que a enxada e a pá, bem como as comidas pesadas e os desconfortos, tolhem, aos trabalhadores da terra os apetites concupiscentes, tornando-os atrasadões quanto ao intelecto e à astúcia. (BOCCACCIO, 2002, p.213).

Assim, começa a história de Masetto, que, na versão literária, deixa mais evidente as suas intenções, sobretudo porque há o discurso indireto livre, e, sendo assim, a palavra é dada ao próprio personagem. No momento em que a madre e o mordomo do convento conversam sobre a possibilidade de contratarem o protagonista, este diz para si mesmo: “Se vocês me deixarem entrar aí, eu tratarei do horto por tal forma, que verão que ele nunca foi tratado assim” (2002, p.215). A ironia aqui está ligada à ambigüidade das intenções de Masetto e à concepção errônea que os demais têm dele, pois, tanto no livro como no filme, a justificativa para se contratar o jovem é a sua suposta mudez, que o impediria de seduzir as freiras, combinada à falta de inteligência, considerada típica de trabalhadores braçais.

No entanto, Masetto, comprovando o que fora dito pelo narrador, tem a astúcia, a capacidade não só de elaborar um plano para obter o que quer, mas jogar com a questão dos discursos, trabalhando, inclusive, com a ambigüidade e a ironia. Esta não reside somente no fato de serem as freiras a desejar o contato físico, a romper a promessa de virgindade, mas serem enganadas o tempo todo por uma pessoa, em teoria, mais simples do que elas. O pleno domínio discursivo de Masetto é observável em várias situações, como na cena em que está na cama com a madre:

Senhora, sempre ouvi dizer que um galo só chega muito bem para dez galinhas; e também ouvi dizer que dez homens não conseguem, ou mal conseguem, e com grande esforço, satisfazer uma só mulher. Ora, eu tenho que servir nove. Nesta situação, pela própria Natureza, não poderei prosseguir; aliás, por tudo quanto já fiz, cheguei a um tal estado que não posso mais fazer muito, nem pouco. Nestas condições, ou a senhora me deixa ir com Deus, ou vê o arranjo que pode dar ao caso. (BOCCACCIO, 2002, p. 217).

Nessa fala, ele coloca a situação metaforicamente e concisamente, obtendo, mais uma vez, aquilo que deseja. Ou quando ele concorda com Nuto, o antigo hortelão do convento, dizendo que não é bom para um homem ficar rodeado de mulheres, construindo uma imagem de si para os demais que difere da original, a fim de não causar suspeitas, nem estragar a história que virá a contar para ser aceito no convento. O fato de ele se fingir de mudo e abobalhado é prova da habilidade em lidar com discursos e histórias: ele assume a máscara que os outros criaram para ele, aproveitando-se da situação.

Na narrativa cinematográfica, inclusive, vemos o exato momento em que ele assume a máscara: ao se posicionar diante da porta do convento, ele mexe em seu chapéu, afundando-o em sua cabeça, e simulando, desde esse momento, uma suposta inadequação psicológica e social, pois o chapéu não está colocado corretamente. O servo do convento que o atende é mostrado nessa seqüência através de uma janela na porta, de modo que seu rosto está emoldurado.

Em termos de conteúdo, não há diferenças significativas entre o livro e o filme, alguns trabalhadores ouvem o ex-jardineiro, enquanto cantos do convento são entoados como fundo musical, sugerindo a integração de uma seqüência narrativa à outra. Uma imagem do convento é mostrada antes da cena da apresentação de Masetto, reforçando a conexão entre esse dois espaços. O protagonista se dirige para lá, escondido dos colegas, literalmente, no caso do filme, já que ele aproveita a sesta dos companheiros para ir até o convento; diferentemente do livro, onde ele vai em segredo, mas não

escondido. A opção de retratá-lo saindo escondido é justificada pelo próprio meio, que, não usando descrições, precisa enfatizar o caráter de segredo da empreitada de Masetto, a qual, sem discrição, não seria possível, como o narrador literário nos diz. Na verdade, o sucesso do intento é indiciado pelo antigo jardineiro, que aludiu aos comportamentos das mulheres, as quais “parecem que têm o diabo no corpo” (BOCCACCIO, 2002, p.214).

Chegando ao convento, as freiras o assediam, de modo semelhante ao que acontece na narrativa literária, apenas o final é alterado: existe uma supressão do epílogo literário, no qual é narrado o que aconteceu após a saída de Masetto do convento, muitos anos depois. Logo, no texto literário, há uma elipse de tempo seguida de um sumário, no qual o narrador faz, em poucas palavras, um “balanço” do que aconteceu. Esse trecho é excluído da obra fílmica por vários motivos, inerentes à concepção narrativa própria do cinema.

Em primeiro lugar, porque o epílogo literário não retrata as ações dos personagens, é uma narrativa sintetizadora, resumida do que aconteceu a estes. Tal procedimento é muito mais difícil de ser realizado na narrativa fílmica do que na literária, pois as ações devem ser mostradas, ou melhor, devem acontecer diante dos olhos dos espectadores, de acordo com o código da realidade, conforme vimos. Isso acontece dado o caráter predominantemente icônico da narrativa cinematográfica: ela se constrói com elementos que estão representando eles próprios, só que ficcionalizados.

Às vezes, quando há necessidade de resumo, o filme recorre à palavra escrita, como podemos ver em alguns filmes, principalmente os inspirados em acontecimentos reais, que utilizam um texto escrito como suporte para aquilo que acontece após a narrativa do filme, inserido depois das imagens e antes dos créditos, na maioria das vezes.



O fato é que um resumo é difícil, não impossível, na narrativa fílmica e, neste caso específico, como não seria de suma importância para a construção narrativa, foi suprimido. O cineasta não sentiu necessidade de elaborar todo um conjunto de situações que, por meio de ações ou falas, informassem o fim da história.

Tanto na versão pasoliniana quanto na boccacciana, a madre proclama o milagre depois de não conseguir se satisfazer com Masetto, que mal consegue se mover, devido ao cansaço causado por excesso de relações sexuais. No filme, é após a reclamação da superiora, que nunca tinha experimentado a companhia do jardineiro, que este diz a frase semelhante à da *novella* acerca de galos e galinhas:

- Um galo pode satisfazer dez galinhas, mas dez homens mal satisfazem uma mulher. Eu tenho que satisfazer nove. Ou eu vou embora ou fazemos um acordo!
- O quê? Pensei que fosse surdo-mudo!
- Vim aqui de propósito para esse trabalho. E que trabalho! Não sabia que era tão duro! (PASOLINI, 1971)

Não há, no filme, o diálogo explicativo de Masetto sobre a recente e milagrosa recuperação de sua voz, da maneira como encontramos no livro; ele assume ali sua verdadeira intenção e diz que, caso não arrumassem algum tipo de planejamento, iria embora, porque não conseguia satisfazer tantas mulheres. Desse modo, a madre superiora decide “transformá-lo” em um milagre, para assegurar sua permanência ali. Masetto, inicialmente, fica confuso com os gritos de “milagre” da madre, não entende suas intenções, porém esta lhe garante que ele poderá ficar lá e satisfazer a todas sem se exaustar. E assim termina a *novella*, com a madre anunciando o milagre e soando o sino.

No filme, a ironia foi transferida para a decisão da madre superiora. Logo, faz sentido a narrativa finalizar-se com a sua resolução. No conto literário, por sua vez, percebemos que a ironia reside nas atitudes de Masetto, a se ver pelo parágrafo com que a narrativa é finalizada:

Assim pois, Masetto, feito velho, pai e rico, sem ter tido qualquer trabalho, nem despesa, para tratar dos filhos, voltou ao lugar de onde tinha partido com um machado ao ombro. Sentiu-se recompensado pela sua esperteza, que o levava a bem aplicar a própria juventude. E passou a afirmar que era assim que Cristo tratava aos que O traíam por aquela forma. (BOCCACCIO, 2002, p.218)

No filme, no lugar de uma frase, vêmo-lo se divertindo com a atitude da superiora, a qual declara que, além de tudo, ele será considerado santo, enquanto todas as freiras passam a mão no corpo no qual o suposto milagre foi operado, em uma atitude ambígua: se, por um lado, costuma-se tocar objetos santos, por outro, essas mãos no corpo de Masetto assumem aqui outro significado, o sexual.

A narrativa fílmica explora técnicas próprias para construir o significado pretendido. Por exemplo, no momento em que as duas freiras estão conversando sobre o plano de se deitarem com Masetto, a câmera é subjetiva, focalizando a imagem do jardineiro segundo a visão das duas personagens, de baixo para cima, uma vez que ele se encontra acima das freiras, podando uma árvore. Em um determinado momento, quando elas já não têm mais pudor sobre aquilo que conversam, há um enquadramento explícito das partes íntimas do jardineiro, seguido de uma cena da mentora do plano, que morde a boca em sinal de seu desejo. As falas que acompanham tais cenas, muito parecidas com o diálogo literário, são as seguintes:

Toda mulher que vem aqui diz que nada nesse mundo é mais agradável do que o que uma mulher faz com um homem. Por isso decidi experimentar com o mudo. Para ver se o que dizem é verdade. Com ele não há risco. Ele é simplório. Não pode contar a ninguém. (PASOLINI, 1971).

Para Eisenstein (1949), essa é a montagem metafórica, que faz com que o sentido seja compreendido intelectualmente por meio da justaposição de imagens diversas. No livro, esse trecho narrativo é composto pelo diálogo das duas personagens,

que assumem momentaneamente a narração. Nesse trecho, além da subjetiva, vemos uma câmera instável posicionada atrás de árvores, galhos etc., em um ângulo baixo. Podemos interpretar esse tipo de tomada como uma subjetiva indireta livre, na medida em que parece transpor para a câmera a psicologia das personagens, que precisam agir secretamente, às escondidas.

Interessante notar que, como acontece em “Andreuccio de Perugia”, Masetto se encontra acima das duas freiras, o que pode significar sua posição na narrativa, afinal, ele está em superioridade em relação às mulheres, pois ele veio com objetivos que ninguém mais sabe e conserva isso como uma forma de poder. Nesse sentido, a discussão entre as duas jovens acerca da incapacidade mental do jardineiro e da sua impossibilidade em se comunicar assume tons irônicos. No entanto, Masetto desempenha o papel que lhe é atribuído perfeitamente e se finge de bobo, além de mudo e surdo.

Em Boccaccio, a presença de uma história dentro de outra é constante, como no caso de Masetto, que cria uma narrativa paralela à *novella* ao contar a sua história. A metalinguagem envolvida na versão literária é retomada por Pasolini, que se utiliza de meios próprios do cinema na construção de equivalentes significativos entre literatura e cinema. Por exemplo, quando as demais freiras descobrem o que acontece entre Masetto e suas duas colegas, elas estão nas torres do prédio principal, emolduradas pelas janelas, que, ao mesmo tempo, enquadram a sua visão. Explicamos: do local onde os três jovens em atividades amorosas se encontram, elas são vistas emolduradas pelas janelas, ainda que aqueles não percebam que estão sendo observados. Do mesmo modo, a visão das freiras no alto das torres é limitada pela posição de cada uma, dos ângulos em relação à cena observada. Esses são processos que remetem metalinguisticamente aos próprios procedimentos cinematográficos de tomada, enquadramento, ângulos etc.

É importante ressaltar que ambos os grupos podem se tornar espectadores e/ou atores da cena, tudo depende de quem observa. No caso, são as freiras no alto das torres, mas poderia ser o contrário. A subjetiva indireta livre escolhe a visão de uma dessas freiras para mostrar o que acontece na cabana onde ocorrem os encontros: a cena não é perfeitamente clara, as árvores que ficam entre o prédio e a cabana são avistadas, impedindo a visão de todos os detalhes da cena, de modo a simular a descoberta das freiras.

Já, dentro da cabana, ao contrário, tudo é exibido de acordo com a tendência de Pasolini de mostrar os corpos com naturalidade, como acontece na primeira cena entre a freira e Masetto, na qual as partes íntimas de ambos são mostradas. Elas não são, todavia, mostradas apenas com intenção de chocar, pois existe um trabalho de montagem e de câmera que faz com que a nudez seja trabalhada de acordo com a construção narrativa; dessa maneira, na cena em que a freira é mostrada deitada nua, chamando por Masetto, há um plano-contraplano, composto por *close*s do rosto do jardineiro em dúvida (marca de qualidade, primeiridade) e da freira que pede que ele venha até ela. Em seguida, há um *close* do órgão sexual do homem, indicando o foco de atenção da freira, em uma relação de secundidade, na medida em que uma cena é índice da outra. O que queremos dizer é que não há gratuidade em se mostrar os corpos nus, pois a nudez feminina é necessária para seduzir um mudo/surdo, cujas partes íntimas, por sua vez, representam o desejo incontido da freira, em uma subjetiva. Isto é, Pasolini relaciona signos de primeiridade (a expressão facial de Masetto e a nudez feminina), dando origem a uma relação de secundidade, que compõe a seqüência em que a freira expressa sua intenção de deitar-se com o suposto surdo-mudo.

A construção da narrativa fílmica leva em conta alguns dos pressupostos pasolinianos, como, por exemplo, a tendência a enfatizar aspectos qualitativos. Na cena

em que as freiras são mostradas pela primeira vez, por exemplo: elas sentadas em um ângulo diagonalmente oposto ao da câmera em um pátio interno ladeado de colunas, que também são captadas, delimitando espaços. As freiras estão sentadas nos intervalos das colunas, sendo emolduradas individualmente (com exceção de duas, que se sentam em um único intervalo de colunas).

Outra seqüência que chama a atenção é aquela na qual todas as freiras são mostradas ao lado das respectivas portas, à espera de terem relações sexuais com o jardineiro. O ângulo do enquadramento faz com que as portas abertas se sobreponham, e as únicas portas fechadas são as do primeiro plano, daquelas que já foram ou estão sendo contempladas. É uma cena apenas, mas que constrói, a partir das imagens, aquilo que a narrativa nos diz com palavras, ou seja, que Masetto foi transformado em “domínio público”, já que todas, sem exceção, estão tendo relações sexuais com ele.

É uma solução fílmica na qual a palavra não aparece de modo algum, nem como apoio, caso de letreiros, nem como integrante do filme, como seria o caso da voz em *off*, nem integrada à cena, como seria o caso de diálogos, por exemplo. Essa solução visual propõe, além da questão narrativa, os próprios procedimentos cinematográficos, pois deixam visíveis os traços de sua construção.

Como a cena em que as freiras deixam os seus cômodos ao ouvirem os gritos de milagre da madre, construída esteticamente, e não só funcionalmente, pois a câmera é posicionada em um ângulo que capta, em primeiro plano, duas fileiras de colunas que se encontram no exato local onde a câmera está. Se, por um lado, essa cena privilegia a sensação, a qualidade, por outro, veicula outros sentidos quando atualizadas no contexto narrativo. Vemos as freiras saindo de suas celas por entre essas colunas, em uma alusão simbólica às grades, conotando a liberdade que as freiras teriam a partir daquele momento, na medida em que não teriam que esconder as suas atividades sexuais.

Na cena em que o protagonista é apresentado à mãe, a angulação também influi nos significados, pois esta se encontra no alto de uma escada, enquanto Masetto e o serviçal do convento se encontram embaixo. Esta é a única cena em que Masetto não está no controle da situação, depende do consentimento da superiora para estar ali; logo, a angulação da máquina e a posição dos atores representam o único momento de submissão do protagonista.

Na continuação desse trecho, as freiras chegam, pela mesma escada, e a primeira frase que pronunciam serve como confirmação para as pressuposições do jardineiro sobre o temperamento das freiras: elas exaltam a presença de um homem no convento, fazem brincadeiras sobre a incapacidade de falar e escutar de Masetto em contraste com sua disposição para comer, talvez um indício de sua vivacidade, inclusive sexual. Na mesma seqüência, as freiras são apresentadas individualmente, seus rostos são mostrados pela primeira vez por meio de *closes*.

A disponibilidade sexual das religiosas é revelada por meio de pequenos comportamentos que as caracterizam como ativas na conquista de Masetto, dado que são sempre elas que tomam a iniciativa, como, aliás, ele próprio previa. No primeiro encontro sexual do protagonista com as freiras, por exemplo, são elas que, passeando, notam Masetto. Como as duas eram as únicas que não estavam dormindo, e como uma delas confessa à outra que já tinha pensado muitas vezes em sexo, o encontro parece planejado.

Em relação à quebra da promessa de virgindade de religiosos, tanto em Boccaccio como em Pasolini, o tema é retomado várias vezes. No conto, há um diálogo entre a freira responsável pela iniciativa de provar a relação carnal e sua amiga, que sintetiza o pensamento condutor de tais comportamentos e também a narração da *novella*:

– Que é que você está dizendo? Pois então não sabe que prometemos nossa virgindade a Deus?

– Oh! – comentou a outra – quantas contas Lhe prometem todos os dias, sem que nenhuma seja cumprida? Se nós Lha prometemos, procurem-se outras – ou outra – que Lha dêem. (BOCCACCIO, 2002, p.216)

Como a sexualidade é algo natural ao homem, não faz sentido que ela deixe de se manifestar em qualquer pessoa, sendo religiosa ou não. No caso de Pasolini, que acreditava piamente na natureza divina do homem, anular uma das características do homem seria negar seu direito natural à transcendência. Logo, a cena final do milagre pode não ser interpretada como completamente irônica, mas transcendente, dado as idéias de Pasolini acerca do sexo.

Já Boccaccio pretendia retratar uma sociedade em vários aspectos e com segmentos específicos da população. Em ambos os casos, tanto para Pasolini como para Boccaccio, a narrativa é simbólica, representante de uma constante que ultrapassa as fronteiras das obras, o que está em jogo em ambos é a natureza comum do Homem.

Nesse sentido, é simbólico o fato de o protagonista ser jardineiro, já que a plantação remete à criação de vida, em uma relação mítica de terceiridade. Segundo Villani (2004, p.34), é por isso que Masetto não é um “Don Juan”, um homem que coleciona conquistas, pois está associado aos deuses pagãos de fecundação, presentes em sociedades agrícolas de subsistência arcaicas e pré-cristãs.

### **3.3. *Peronella***

“Peronella põe o seu amante numa barrica, quando o marido regressa à casa. A barrica, porém, tinha sido anteriormente vendida, pelo marido; este, então, diz que a vendeu a um comprador que irá examiná-la por dentro, para verificar se encontra em

perfeito estado. O amante salta para fora; faz com que o marido raspe o fundo da barrica; depois, manda que a levem para a sua casa.” (BOCCACCIO, 2002, p.499).

As ações de ambas as narrativas, fílmica e literária, se desenrolam seguindo o mesmo esquema narrativo de ação a ser realizada, com possibilidade de punição. Como não houve flagrante, não há punição por meio de demérito. Pelo contrário, visto que Peronella e seu amante manipulam o marido traído, a fim de que ele acredite que, na verdade, sua mulher realizou uma ação meritória. Sendo assim, tanto o demérito quanto o castigo são evitados.

Peronella é a segunda *novella* da sétima jornada, que tem como rei Dionéio, o qual decreta que sob o seu reino sejam contadas novelas de mulheres que enganaram o marido, por amor a eles ou para salvar a própria vida. No caso de Peronella, a mentira é contada com o intuito de salvar a sua vida, pois é adúltera e todas as manhãs recebe um jovem, seu amante, assim que o marido sai para trabalhar.

Filóstrato, o narrador desta história, começa justificando suas intenções, pois, segundo ele, os homens, sobretudo os maridos, enganam as mulheres com muita frequência, de modo que essas, quando sabem de casos nos quais a mulher é quem engana, devem ficar felizes e repassar as histórias, para que os homens saibam que as mulheres são tão espertas quanto eles próprios. E

Isto só lhes poderia ser útil, porque, quando alguém sabe que os outros sabem, esse alguém não se mete a querer muito facilmente enganar os outros. Ninguém duvida, pois, que o tema, em torno do qual hoje novelaremos, seja bem conhecido pelos homens. E é certo que a causa principal do comedimento dos maridos, na tarefa de burlar suas mulheres, está precisamente na circunstância de eles saberem que, da mesma forma quiserem, poderão burlá-los. (BOCCACCIO, 2002, p.499).

Na versão fílmica, a história é mantida, com algumas pequenas supressões, como o discurso moral de Peronella ao ver que o marido chega em casa mais cedo,



enquanto ela ainda está com o amante. Ao contrário do livro, que começa com uma descrição de Peronella, uma bela jovem que se casa com um homem pobre, a *novella* fílmica começa com uma cena já mais impactante, ao estilo de Pasolini, com os dois amantes na cama. Peronella não é apresentada como uma juvenzinha linda, mas, à diferença dos outros personagens do filme, ela e seu amante são apresentáveis aos nossos olhos modernos: possuem todos os dentes (não cariados) e uma beleza natural, ao contrário dos demais, em que faltam dentes e são grosseiros, grotescos, como é o caso do marido de Peronella, estranho, sem dentes, com feições no mínimo caricatas e assimétricas. Essas características pessoais despertam sensações, exploram a qualidade dos atores, de modo que estamos diante de uma relação de primeiridade peirciana.

Para isso, Pasolini procurava seus atores entre pessoas do povo, da periferia, de modo que essas pudessem emprestar ao filme um aspecto espontâneo, ou seja, não há maquiagem pesada, nem glamour hollywoodiano, para a reconstrução do passado histórico. Para imprimir uma fidelidade aos fatos, o cineasta usa elementos como a falta de higiene e os costumes daquela época, tão diferentes dos dias de hoje. Isso pode parecer uma contradição, já que falamos exaustivamente que Pasolini não é realista, conforme ele mesmo afirma em demasia em todo o *Empirismo eretico* (2000), mas a verdade é que Pasolini quer que a realidade seja fantástica em si mesma, sem que haja elementos que deturpem o seu caráter naturalmente maravilhoso.

O cineasta apenas deseja que a vida, em sua existência corriqueira, adquira *status* fantástico, não no sentido de fantasia, ilusão, imaginação, mas no sentido de ser algo admirável, se nos dispusermos a olhá-la com olhos desautomatizados. Espera-se que a realidade seja vista em si mesma, plena de significados a serem descobertos, como faziam os antigos adeptos do mito em civilizações arcaicas. Nesse sentido, maquiar a situação, dar-lhe uma caracterização artificial, não condiz com sua tentativa de fazer a

realidade importar por si mesma, seria fazer a realidade fantástica apenas quando incrementada com determinados elementos, o que não é a visão do cineasta.

A escolha de atores que condizem com a sua leitura da obra boccacciana é motivada pelas idéias da linguagem da realidade. Dessa maneira, os personagens, no geral, são caracterizados como deveriam ser as pessoas naqueles tempos, e a narração se concentra nesses detalhes, na medida em que contribuem para o andamento da história. Nesse sentido, a história, a vida, tem sua beleza, independentemente do contexto.

Mais uma vez, no caso desse conto, há sexo envolvido, porém este não é usado banalmente, na medida em que há um projeto estético definido que o inclui. A partir da leitura das obras de Pasolini, depreendemos que são as repressões, aliadas aos tabus, que levavam, entre outras coisas, à má aceitação do sexo, fazendo com que o cineasta eleja como símbolo de sua resistência o sexo, renovador da vida em todos os sentidos. Em outras palavras, se a vida era censurada, não era devidamente aproveitada, estando estagnada, morta, metaforicamente falando. Desse modo, o cineasta usa o elemento literalmente fundador de vida como elemento metafórico de resistências em todos os outros tipos de repressão, e não só a sexual.

O uso abusivo do sexo por parte do controverso artista não é, portanto, rebeldia infundada, pelo contrário, tem razões específicas. Ou seja, Pasolini faz uso do sexo tanto em si mesmo, como qualidade inerente ao homem, como em sua atualização literal e simbólica.

Boccaccio, por outro lado, procura fazer o retrato de uma sociedade e aborda o mesmo assunto sob vários pontos de vista, como é o caso do amor. Primeiramente, deve-se lembrar que Boccaccio foi um homem de seu tempo: apesar de produzir uma vasta obra de tipos humanos, tinha preconceitos que, na verdade, eram tidos como conceitos (PETRONIO, 2000, p.79). Entre esses, está a crença de que pessoas da baixa

sociedade não poderiam se amar verdadeiramente, dado que não eram “habilitadas” no amor cortês que se pregava. A cena final é um exemplo dessa visão de Boccaccio, já que ele compara Peronella e Giannello, o amante, a cavalos selvagens, menosprezando-os. Nesse trecho, a ironia gera escárnio, sobretudo porque, segundo o narrador, os cavalos são “impelidos por amor”.

Na verdade, o que é motivo de comparação é a posição em que os jovens se encontram; porém, o paralelo simbólico entre o comportamento de animais e de humanos é inevitável:

Gianello [...] lembrando-se, porém, de que naquela manhã, ainda não havia satisfeito o seu desejo, porque o marido da sua amásia chegou antes, e vendo que, já agora não lhe seria possível voltar à cama, para fazer o que ambicionava, achou que o melhor seria aproveitar a ocasião na medida do possível. Assim, encostou-se bem à mulher que, com o seu corpo, fechava a boca toda da barrica, de modo que o marido, de lá de dentro, não podia ver daquilo que se passava do lado de fora; e, naquela posição que, nos grandes campos, os cavalos desenfreados, impelidos pelo amor, assaltam as éguas de Pártia, pôs em prática os seus propósitos [...] (BOCCACCIO, 2002, p.502).

Pasolini, ao contrário, ficou famoso, como escritor, pelas cenas em que descreve as periferias romanas, onde o comportamento humano difere do resto da sociedade de seu tempo, pois é mais “urgente”, menos pautado nas normas usualmente estabelecidas. O que significa que, se Pasolini não duvidava da capacidade de amar das pessoas da classe mais baixa, atribuía-lhes um diferente tipo de abordagem. Pasolini e Boccaccio acreditam que o amor é vivenciado de forma diversa pelos diferentes grupos/classes sociais, ainda que Pasolini buscasse elementos comuns entre os homens; isso, contudo, não o impedia de ver como esses elementos se manifestam de forma diferente nas pessoas.

No caso de Boccaccio, Giuseppe Petronio, em *La letteratura italiana* (2000, p.76-77), afirma que o autor não acreditava na possibilidade de pessoas de baixa classe social manifestarem sentimentos nobres ou amor verdadeiro.

A ironia está presente em ambos os textos, basta ver o quanto o marido agradece a Deus pela mulher honesta que tem, elogiando-a, enquanto parece óbvio, ao menos na leitura que Pasolini fez, que todos sabem que ele é enganado. Se em Boccaccio a mentira é uma forma de salvar a vida, em Pasolini a ênfase parece ser no lado festivo, sexual do encontro entre os amantes, sem compromissos. Essa escolha é mais pertinente dado o conjunto de *Il Decameron* fílmico, uma vez que são retratados diversos tipos de relação em diversas narrativas. Assim, nesse conto, o sexo está ligado mais à diversão e menos aos sentimentos, diferentemente de Lisabetta de Messina, que analisaremos mais adiante.

Em Boccaccio, o recurso à ironia está mais presente no discurso das personagens, como, por exemplo, no discurso de Peronella, que, além de lastimar a vagabundagem do marido, faz questão de frisar quão honesta ela é, apesar de ser “costume” das damas terem amantes. Esse diálogo acontece em uma escada que possui aberturas-molduras. Em alguns momentos, a câmera, ao invés de focalizar os atores diretamente, os mostra por meio dessas aberturas, enquanto sobem e descem a escada, um jogo de esconde-revela que condiz com a situação, com o teor da conversa entre marido e mulher.

O discurso de auto-afirmação acontece antes de ela descobrir o motivo pelo qual o marido volta e a razão pela qual ele se encontra acompanhado de um senhor. Ou seja, ela precisava justificar, previamente, sua conduta, sem, no entanto, assumir seu amante. Depois, quando o marido lhe conta sobre o comprador, ela aproveita a deixa para justificar a presença de um homem na casa, mas também para ser bem vista pelo

marido, afinal, ela vende o vaso no qual se encontra o amante por um valor mais alto que o conseguido pelo marido.

Esse é um lado explorado na versão pasoliniana: o marido de Peronella é um parvo. Por exemplo, na cena em que Peronella lhe dá instruções sobre como limpar o vaso, ele não pára de rir, supostamente porque fez um bom negócio. É curioso que no filme não parece haver razão para se temer o marido como ela o faz.

Quando ele chega em casa, Peronella fala, por força de expressão, claro, que o marido iria matá-la. No caso de Boccaccio, essa frase pode ser interpretada mais literalmente; porém, na narrativa literária, o marido também não parece ser suficientemente maldoso ou esperto para desconfiar de algo, mesmo encontrando a porta da casa trancada e outro homem lá dentro. Nessa seqüência, enquanto ele espera a mulher abrir a porta, as vizinhas se divertem ao vê-lo chamar sua esposa aos berros, fazendo sinais de chifres com os dedos, em uma relação de terceiridade que ele não apreende, como não apreende que a porta trancada pode ser índice da desonestidade de Peronella.

Além disso, é evidente a falta de percepção, tanto no livro quanto no filme, do marido em relação aos dois amantes, sobretudo na cena em que estes mantêm relações sexuais na sua frente. Em Boccaccio, essa situação não é explícita como em Pasolini, cujo duplo sentido pende mais para o lado sexual, não só pelas falas dúbias, simultâneas ao ato sexual, mas, também, pela entonação utilizada pela atriz que interpreta Peronella. Ou seja, em Pasolini, essa relação é menos cortês, ou, no mínimo, mais explícita do que em Boccaccio. Neste, há uma menção, ainda que ínfima, sobre a afinidade dos dois jovens, fato que, no filme, não é mostrado. Isso sem contar que as falas de Peronella não têm a conotação excessivamente sexual que têm no filme.

Para finalizar, destacamos que em ambos os textos, literário e fílmico, o conto de Peronella se encerra de modo irônico: o filme termina com o ápice da relação sexual, e, o livro, com o marido sendo cortês com o amante da mulher, que julga ser um comprador.

### **3.4. *Ricardo e Catarina***

“Ricardo Monardi é encontrado, pelo senhor Lizio di Valbona, com a filha deste; casa-se com ela; e passa a viver em boa paz com o pai dela.” (BOCCACCIO, 2002, p.397).

Por meio desse resumo das ações do conto, podemos dizer que os personagens estavam sujeitos a uma situação de degradação, pois desobedeceram uma convenção social ao terem uma relação sexual antes do casamento. Ainda que o processo de degradação tenha se concretizado por meio do flagra do pai, a punição não foi concretizada, porque houve auxílio de um prestador de benefício, no caso, o próprio pai de Catarina, que ajudou a situação a ser resolvida. Como um prestador benéfico, ele também foi recompensado, pois evitou a desonra da família e conseguiu um bom casamento para a filha. Já os jovens tiveram sua ação regularizada por uma ação sancionadora, o casamento, e por isso não foram castigados.

Nessa narrativa, Catarina, a fim de conseguir se encontrar com o namorado no terraço, diz para os pais que não tem conseguido dormir devido ao calor excessivo que faz dentro de casa. A história elaborada é, em si, simples. O que é interessante é a consciência retórica que Catarina demonstra desde o início da *novella*. Assim, quando vai conversar com a mãe, a fim de colocar seu plano em prática, ouve primeiro uma negativa dela, que não concorda com a filha a respeito da temperatura elevada.

Catarina, no entanto, não se dá por vencida, e utiliza a fala da mãe para reforçar o seu próprio discurso:

– Minha mãe: a senhora deveria dizer “na minha opinião”; talvez, assim diria a *verdade*. Em todo caso, a senhora deve pensar em como são muitos mais *quentes* as moças, do que as senhoras entradas em anos (BOCCACCIO, 2002, p.398 – grifo nosso).

Nesse trecho, além da consciência discursiva, vemos também a modalização do discurso, pois Catarina coloca a questão da verdade como algo variável. Além disso, a frase proferida pela protagonista também explora a ambigüidade, afinal, o calor de que fala pode ser associado tanto à temperatura quanto ao desejo sexual. A ambigüidade é recorrente nessa *novella*. Ao pedir para dormir no terraço, Catarina também anuncia seu desejo de ouvir o canto do rouxinol, vocábulo que assume outro significado na contextualização da história, quando o pai da garota flagra a filha com a mão nas partes íntimas de Ricardo:

Levante-se logo, mulher, levante-se e venha ver que sua filha gostou tanto do rouxinol, a ponto de o agarrar e de o conservar na própria mão. [...]

– Mulher: tome cuidado, se é que você leva em consideração o meu amor; não faça barulho, nem diga palavra; em verdade, uma vez que ela o agarrou (o rouxinol), ele será dela. Ricardo é moço rico e muito digno; dele não podemos ter senão boa parentela. Se ele quiser conservar-se em bom conceito de minha parte, será indispensável que se case primeiramente com a nossa filha; dessa maneira, verificará que pôs o rouxinol em sua própria gaiola, e não em gaiola alheia. (BOCCACCIO, 2002, p.400).

Tais fatos são narrados com freqüente ironia, porém, o que se sobressai nessa *novella* é uso combinado de metáforas: o rouxinol simbolizando alegoricamente o órgão sexual masculino e motivando todas as outras metáforas que remetem ao ato sexual. Lembramos que, nesse caso, a metáfora é um processo de simbolização e, como tal, faz parte da terceiridade peirciana.

Tal procedimento metafórico evita nomear a relação física e os órgãos sexuais dos personagens, afinal, quem narra essa história é uma das damas da moldura. Por outro lado, essas menções veladas enfatizam o lado irônico dos fatos, conforme dissemos. No final, todos compactuam com o jogo de linguagem inicialmente proposto por Catarina.

Aliás, é importante notar esse caráter do discurso nas *novelle* analisadas: os personagens freqüentemente recorrem às figuras de linguagem, que, no contexto geral da narrativa, adquirem caráter irônico, uma vez que os discursos propostos pelos personagens não coincidem necessariamente com o que nós, enquanto leitores, sabemos dos fatos. Assim acontece com Andreuccio, enganado pela “irmã”, e com as atitudes de Peronella e de Catarina.

A metalinguagem é essencial para a construção das narrativas, e é por meio dela que se estabelece o parâmetro da ironia. Catarina, por exemplo, constrói uma narrativa própria, não condizente com os fatos, mas que, posta em ação, estrutura a narrativa que lemos. Ou seja, a elaboração do discurso não tem importância apenas na moldura, composta pelos dez jovens, mas também dentro das próprias *novelle*.

No caso específico que agora analisamos, o discurso criado pelo personagem principal é usado pelos demais personagens, mesmo após ela ter sido desmascarada: Catarina cria a história do calor para poder dormir na sacada e acrescenta, talvez sem segundas intenções, que gostaria de ouvir o rouxinol cantar. Sua mãe, por sua vez, após ouvir essa história a repassa ao pai, que, inicialmente, não lhe dá valor, mas, após a encenação de Catarina, que finge passar calor durante a noite, ele também passa a fazer parte do *constructo* elaborado pela protagonista. No entanto, há uma inversão de papéis, pois, após ele descobrir a peça que lhe fora pregada, não só participa ativamente da história criada, como a modifica, atuando como co-criador. Existe, portanto, um



contrato entre o pai e o discurso que ele finge aceitar.<sup>45</sup> Isto é, ao inaugurar o jogo lingüístico, Catarina ordena o início da *novella*, enquanto o seu pai é quem define o final da mesma (VILLANI, 2004, p.59).

Pasolini, recriando a moldura boccacciana, apresenta soluções cinematográficas que aludem ao percurso discursivo dos personagens. Na cena em que o pai descobre Catarina e Ricardo, por exemplo, ficando a par dos fatos que ignorava, ele abre uma cortina, revelando não só o jovem casal, mas um outro nível de conhecimento. A cortina, no caso, está presa em um dossel, que emoldura o casal em todas as cenas em que namoram e dormem. No entanto, muda-se o foco quando o pai abre a cortina, pois é ele que passa a ser emoldurado.

Na *novella*, há uma metatextualidade dupla, afinal, a partir do momento em que o pai se apropria da história da filha, opera uma releitura, faz um hipertexto da história contada por Catarina, a qual adquire um novo *status*, de hipotexto. É, sobretudo, nesse momento, que o discurso passa a ser irônico por parte do narrador e parodístico por parte do pai de Catarina, o qual utiliza as palavras de sua filha e lhe dá nova significação. Se rouxinol, para Catarina, poderia significar a ave mesmo, ainda que estivessem presentes certas insinuações sexuais, a partir da apropriação de seu discurso por parte do pai, não resta dúvida que este vocábulo significa o órgão sexual masculino.

Assim, há uma exploração dos dois discursos simultaneamente, como na cena em que o pai chama a mãe para ver o rouxinol que estava na mão de sua filha: a senhora acredita que há uma ave, dado que o registro que ela possui é aquele literal. É a partir desta confusão entre os dois sentidos possíveis que várias frases são elaboradas, aproveitando o mote inicial. Dessa maneira, o pai de Catarina diz à mulher que, se a filha aprisionou o rouxinol em sua gaiola, agora ele pertence a ela. Metáfora que o

---

<sup>45</sup> O caráter contratual estabelecido pelos personagens foi apontado pela Profa. Dra. Patrícia Helena Mazucchi Saes em ocasião da banca de qualificação.

narrador também utiliza, sobretudo no final, quando diz que, depois do casamento, Ricardo “engaiolou o rouxinol, de dia e de noite, quantas vezes isto foi de seu agrado” (BOCCACCIO, 2002, p.401).

A esse respeito, Greene diz que

Os casamentos bocaccianos são bons porque estão em conformidade com a natureza e quando não são impostos pela sociedade. Eles também são bons pois são sancionados pela sociedade, porque integram os jovens nela, e porque levam à família, a qual para Bocaccio é a mais importante das instituições (1968, p.298).<sup>46</sup>

Ressaltamos que na próxima *novella* a ser analisada, Lisabetta de Messina, acontece justamente o inverso, a relação de dois jovens não só deixa de ser regulamentada, como é bruta e finalizada pelos irmãos de Lisabetta, que matam o namorado dela. Ou seja, não há sanção da sociedade, não há integração nem criação de uma nova família devido aos entraves sociais entre as diferentes classes.

Nota-se aqui, como em outras *novelle*, a tendência pasoliniana de pouco modificar os discursos diretos presentes no livro, de modo que os diálogos são, senão idênticos, muito próximos das palavras dadas aos personagens na narrativa literária. No caso da narrativa fílmica, esses diálogos adquirem sua especificidade devido à diferença de suporte. Assim, o órgão masculino, chamado de rouxinol, é mostrado, o que configura uma nova relação com o objeto, mais direto, que remonta talvez à secundidade peirciana, na medida em que rouxinol indicia o órgão sexual masculino. A associação entre o órgão e aves é comum, o que implicaria em terceiridade, mas, no caso específico, devido à associação direta, temos um caso que beira a secundidade.

---

<sup>46</sup> Boccaccio's marriages are good only because they conform to nature and when they are not imposed by society. They are also good because they are sanctioned by society, because they integrate young people into society, and because they lead to the family, which for Boccaccio is the most important of social institutions. (GREENE, 1968, p.298, tradução de Guilherme Mariano Martins da Silva)

Vimos, anteriormente, que Boccaccio possuía um extremo cuidado com a língua, que o levava a não proferir palavras inapropriadas (MINICOZZI, 1990, p.113), conforme, aliás, o próprio narrador deixa claro no decorrer do texto. Na parte em que o encontro de Ricardo e Catarina é descrito, por exemplo, o narrador diz que Catarina dormiu com “a mão esquerda segurando aquela coisa que as mulheres, quando se encontram entre os homens, mais se escusam de chamar pelo nome” (BOCCACCIO, 2002, p.400). Lembrando que a *novella* de Catarina é contada em uma situação semelhante, pois as damas da moldura estão entre homens, o que justificaria a substituição do nome do órgão sexual masculino pela associação com o pássaro rouxinol.

No caso de Pasolini, pertencente a uma nova geração, uma nova sociedade, apesar de ainda conservadora, o objeto é apresentado em sua iconicidade, por si mesmo, sem construções fílmicas equivalentes aos subterfúgios que Boccaccio utiliza para não nomear literalmente aquilo que era inapropriado. Assim, em Pasolini, na seqüência narrativa na qual os jovens adormecem, a câmera focaliza Catarina e, em uma câmera subjetiva, o foco de sua atenção é mostrado: o corpo de Ricardo. Nessa cena, a câmera desce, lentamente, do rosto do protagonista para suas partes íntimas. Essa movimentação da câmera, qualificação profílmica passiva, refaz o olhar de Catarina, que observa o corpo do namorado. Na cena seguinte, vemos o rosto da jovem e, em seguida, um *close* de sua mão que agarra o “rouxinol”. Tal atividade da câmera, típica de filmes lírico-subjetivos, explicita o caráter de *constructo* daquilo que está sendo narrado.

Retomando os diálogos fílmicos, normalmente eles são compostos por meio de campo/contra-campo, para indicar os participantes daquela conversa, de modo que a câmera acompanha geralmente aquele a quem a voz é dada. Em Pasolini, não é

diferente; basta ver o primeiro diálogo do casal para notar esse procedimento, que ainda conta com alguns detalhes, como o posicionamento dos personagens sempre do mesmo lado, com um pequeno espaço entre cada um e o fim do enquadramento. Assim, na cena em questão, Ricardo é visto na esquerda, lado simbólico que, entre outras coisas, remete ao lado em que o marido se posiciona na ilha da Igreja, enquanto Catarina está do lado direito, e, nas bordas, há um pequeno espaço de tela.

A conversa se assemelha a uma encruzilhada, dando à cena caráter simbólico e também o qualitativo, visto que é uma cena harmoniosa, simétrica. Ricardo, ao transferir para Catarina a responsabilidade de decidir sobre o encontro amoroso, faz uma alusão ao cerimonial litúrgico “cordeiro de Deus”, reforçando o simbolismo da cena: “Diga apenas uma palavra e salve ambas nossas vidas” (PASOLINI, 1971). Ao final desta conversa, cada um volta para o lado de onde veio.

O encontro, em Pasolini, é representado como se fosse mais fortuito que na versão literária, tanto que os dois chegam a trombar um no outro. Apesar de fazerem menção, os jovens não se beijam na despedida, fazendo aflorar o aspecto lúdico do relacionamento, renunciado desde a apresentação de Catarina, que brincava de esconde-esconde quando se depara com Ricardo. Na verdade, tanto a trombada quanto o beijo simulado, mas não concretizado, parecem contribuir para o tom festivo presente também na *novella* literária.

Nesse caso, o tom alegre é conseguido pela jovialidade do casal, em contraposição à velhice dos atores que representam os pais de Catarina, respeitando as concepções de Pasolini acerca da língua da realidade, pois é explorada justamente a qualidade, as pessoas como ícones de si mesmas, sem muitas interferências de outras relações. Prova disso é o excesso de *closes* dos personagens, cujos rostos são capturados em sua máxima expressividade. É por isso que os atores não estão muito maquiados,

para que suas expressões reais, suas figuras naturais, sejam apreendidas e para que haja comunicação por meio da linguagem da realidade.

Antes do encontro, enquanto Catarina brincava, Ricardo estava bebendo com os homens. É importante notar que existe uma separação entre homens e mulheres (na cena que precede à dos homens, vemos as senhoras em um lugar separado deles, sentadas em círculo). O meio do caminho entre esses dois grupos é representado pela encruzilhada. Ali começa o relacionamento dos dois jovens, e podemos deduzir que também a vida madura em conjunto. Essa interpretação se faz pertinente quando pensamos que, após Catarina se despedir de Ricardo, ela não volta a brincar com suas amigas, mas vai ao encontro da mãe, entre as mulheres adultas, para reclamar do calor que tem sentido à noite. Vale lembrar que o modo como eles se encontram, descrito anteriormente, é exclusivo do filme, uma reapropriação da *novella* por Pasolini, que constrói essas cenas para demonstrar sua leitura da obra boccacciana.

Ele cria imagens, *monemi*, que, apesar de icônicos, são apreendidos em uma relação de terceiridade. Em outras palavras, a encruzilhada parece ser uma simbologia de dois caminhos metafóricos a serem percorridos, e Pasolini, por meio do ícone da encruzilhada, isto é, a própria encruzilhada que está registrada no filme, parece empregá-la sugerindo esses símbolos de conhecimento geral, característicos da terceiridade.

Após o diálogo com a mãe, há um corte para Ricardo, mostrando-o escalando o muro que dá para o terraço. Esta elipse de tempo não acontece na narrativa literária, na qual todos os eventos são descritos. No filme, o corte faz com que automaticamente compreendamos o que se passa, sem necessidade de explicações a respeito. É um modo sucinto de fazer a significação vir à tona, por meio de associações mentais a respeito de informações previamente dadas.

Para Pasolini, é uma tendência humana definir sentido por meio da montagem, conforme vimos. Isso significa que, ao vermos vários planos-sequência, tentamos organizá-los de maneira pertinente (PASOLINI, 2000, p.238). Já para Eisenstein, a montagem possibilita a criação de metáforas visuais (EISENSTEIN, 1949). Nesse caso específico, não se trata de uma metáfora visual, mas de uma construção que remete às elipses literárias, já que uma sequência narrativa foi suprimida a fim de que a cena de maior importância tivesse destaque.

Voltando aos simbolismos, para passar a noite juntos, Ricardo e Catarina tiveram que superar obstáculos, os quais podem ser associados às provas ritualísticas, que marcam e possibilitam a passagem para a vida adulta. Assim, as decisões tomadas na encruzilhada definem o curso dos próximos eventos, de modo que a encruzilhada representa, além de símbolo, também um índice do que virá acontecer.

Sobre os mitos ligados a religião, a Igreja Católica é referida aqui como perpetuadora de tradições existentes antes de sua fundação. Neste conto, vemos um tipo de religiosidade que está vinculada às premissas católicas, mas que não é a religião em si, com todos os seus dogmas, como podemos ver pela fala de Ricardo e pelo casamento dos dois jovens, sacramentado pelo próprio noivo. No momento do casamento, ouvem-se sinos soando, aumentando a credibilidade do sacramento por meio de um elemento simbólico, afinal, os sinos são comumente relacionados às cerimônias religiosas.

Pasolini, ao contrário de Boccaccio, sequer comenta a posterior legitimação do enlace perante as famílias, descrita no livro. Para o cineasta, parece que o próprio ato sexual é um modo de concretizar a sacralização. Mesmo quando os relacionamentos são puramente físicos, a importância do contato interpessoal não é diminuída, motivador que é da comunicação entre as pessoas.

Em vários textos, Pasolini critica a sociedade que denomina pós-capitalista, a qual não privilegia as pessoas e, muito menos, o relacionamento entre essas (DUFLOT; PASOLINI, 1983/PASOLINI, 2000/ PASOLINI, 2003). O sexo é uma forma primitiva de interação e, portanto, independentemente do contexto, é válido. Se por acaso aqui o amor é cortês, não muda o fato de que existem outros tipos de relacionamentos, como vimos na *novella* de Peronella. Se, em Boccaccio, o sexo é elemento da cultura popular, grotesca, que acredita no lado físico e cíclico da vida (BAKHTIN, 1987, p.16), em Pasolini, o sexo é metáfora, símbolo, logo elemento de terceiridade, que remete à fonte de vida, não como índice, ou seja, em sua leitura literal, mas conceitual.

### **3.5. *Lisabetta de Messina***

“Os irmãos de Lisabetta matam o amante dela; o morto aparece-lhe em sonho, e mostra-lhe o lugar onde está soterrado. Às escondidas, a moça desenterra a cabeça do amante; coloca-a num vaso de terracota de manjeriço; sobre esse vaso, passa a chorar todos os dias, durante uma hora cada dia; os irmãos tiram-lhe o vaso; e, pouco depois, ela morre de dor.” (BOCCACCIO, 2002, p.333).

Nessa *novella*, primeiramente se tem uma situação de equilíbrio, não há motivo para uma ação em reação à outra, pois os irmãos estão em paz com a irmã, a qual está feliz com o namorado. Porém, a partir do momento que os irmãos descobrem que Lisabetta dorme com o namorado, há um planejamento por parte dos pseudo-justiceiros de uma ação que o puna. A ação de castigo, de demérito, acontece com o assassinato do jovem, fato que também castiga Lisabetta, já que ela perde a pessoa amada. Todavia a protagonista exerce o papel de verdadeira justiceira ao recuperar a cabeça do namorado e enterrá-la em um vaso.

O vaso é um auxiliar da justiceira no processo de degradação dos irmãos, pois motiva a fuga dos irmãos quando eles descobrem o conteúdo do recipiente. A morte da protagonista pode ser entendida como uma melhoria, já que, antes da morte, ela sofria com a falta do namorado. Essa é uma narrativa que Pasolini modifica o final, pois toda a seqüência posterior à colocação da cabeça no vaso é suprimida.

Nessa *novella*, a protagonista reage às injustiças que lhe são inflingidas, por meio do silêncio, o qual não é conformado;<sup>47</sup> pelo contrário, Lisabetta faz frente aos irmãos, e só morre quando eles fogem. Até esse momento ela se mantém viva e faz do choro sua resistência contra a autoridade dos irmãos. Aliás, o fato de ela ir até o local do crime, recolher a cabeça e trazê-la para dentro da sua casa, que divide com os assassinos, é um ato de revolta silenciosa: ela traz para o ambiente familiar a prova máxima do crime dos irmãos e a exhibe por meio do vaso de manjerição, o qual, em uma relação de secundidade, vira índice do próprio Lorenzo, uma metonímia deste.

Por outro lado, a atitude de enterrar a cabeça em um vaso é alegórica, simbólica, logo de terceiridade, visto que remete às concepções míticas de iniciação ou de passagem. Enterrar, voltar à matéria “básica”, é voltar a um estado em que a vida ainda não existia, e, de acordo com Eliade (1991), toda história de um começo pressupõe a história do começo absoluto, sendo que este é antecedido pela história do “nada”. O nada em que se enterra a cabeça logo será procedido da vida que dela se alimenta, no caso, o manjerição. Se o relacionamento de Lisabetta e Lorenzo não teve futuro, ainda assim existe o manjerição como fruto do relacionamento dos dois.<sup>48</sup> Nesse sentido, é importante ressaltar que o manjerição é símbolo, terceiridade perciana, na medida em que é comumente associado ao amor.

---

<sup>47</sup> Interpretação sugerida pela Profa. Dra. Ana Maria Carlos durante as aulas de Literatura Italiana II, na UNESP/Assis durante o ano letivo de 2007.

<sup>48</sup> Interpretação sugerida pela Profa. Dra. Ana Maria Carlos durante as aulas de Literatura Italiana II, na UNESP/Assis durante o ano letivo de 2007.



Sobre o relacionamento amoroso, é interessante estabelecer um paralelo entre esta história e a *novella* anterior. Se para a família de Catarina era interessante que o relacionamento dos jovens fosse aceito e oficializado, nesta *novella* acontece justamente o contrário, pois os irmãos de Lisabetta não aceitam o namoro. Como são comerciantes, o interessante seria casá-la com alguém de uma classe social mais alta, e não com um trabalhador braçal.

No filme, a história começa com o enquadramento de uma janela que emoldura dois vasos. A câmera desloca-se, então, suavemente para baixo e para o lado, em uma qualificação fílmica passiva, e então vemos Lisabetta deitada em sua cama com Lorenzo, que começa a se preparar para ir embora, contrariando a namorada. Há um corte e a próxima cena mostra uma cama com dois rapazes dormindo, primeiro em plano conjunto, depois *closes* individuais de cada homem e de um terceiro travesseiro vazio. Outro corte de cena nos mostra um jovem tendo relações sexuais com uma mulher, seguido de uma cena de Lisabetta e Lorenzo se despedindo.

A partir desse momento, são alternadas imagens dos dois casais. O irmão de Lisabetta percebe o que está acontecendo, sem ser notado, como vemos pela expressão dele, em *close*, e pelas expressões de Lisabetta e Lorenzo, que não foram modificadas. Nessa seqüência, percebemos o papel da montagem, que sugere associações que não foram mostradas, pois assim que vemos o jovem tendo relações sexuais, percebemos que é dele o terceiro travesseiro, mostrado vazio, em *close*, para evidenciar a falta do “dono”. É uma situação de primeiridade, pois explora a *falta* como característica intrínseca do objeto, ao mesmo tempo em que é índice da ausência do irmão.

O local escolhido para a despedida de Lisabetta e Lorenzo é um portal que separa dois corredores, de modo que Lisabetta fica emoldurada pela porta em que se

apóia. Antes de ir embora, há um *close* de um sorriso de Lorenzo, que equilibra o estado de melancolia predominante.

O irmão, que assistiu a tudo, vai até o quarto, onde deveria estar dormindo, contar aos outros o que viu, despertando um acesso de fúria em um dos irmãos, que é controlado pelo terceiro. Nessa cena, o irmão conta que viu Lisabetta com o “aprendiz siciliano”. À primeira vista, isso pode parecer sem importância, mas, na verdade, estabelece relações com a História, visto que a Sicília é uma região paupérrima da Itália, pelo menos na época em que o filme foi filmado, e vítima de discriminação por parte das outras regiões mais desenvolvidas. Tal fato assume maior importância, acrescenta informações extra-textuais à caracterização do personagem.

A Sicília era a região de origem da maioria dos trabalhadores proletários das grandes cidades na época de Pasolini, que migravam em busca de melhores condições de vida. Além disso, os sicilianos são os “favoritos” de Pasolini (PASOLINI, 2000/2003), pois crê que eles têm uma ingenuidade, uma pureza ainda não consumida pela sociedade tecnocrata. É por isso que essa região é vista pelo cineasta como se fosse um outro país, à parte da Itália representada por Roma, destruída por modelos político-sócio-culturais estrangeiros, não adequados ao país. Logo, a Sicília é a região que ainda não foi tomada por esse modelo, o local que ainda possui elementos de uma cultura arcaica, pré-capitalista, exemplar de uma religiosidade primitiva, que mescla elementos católicos a elementos míticos, sendo que o próprio comportamento dessas pessoas tende às concepções míticas.

Assim, apesar da proveniência de Lorenzo ser um índice em relação à realidade, na medida em que se refere a fatos reais, na contextualização dessa *novella*, adquire *status* de símbolo, porque há uma conotação das características do personagem a partir

de informações que são de conhecimento geral sobre a região a qual pertence (pobreza, atraso industrial, e diferença da Sicília em relação às outras regiões).

Ou seja, não é à toa Pasolini que dá a Lorenzo essa proveniência (no livro ele é pisano), tampouco é aleatório que o cineasta transfira para o personagem marginalizado de Boccaccio essa origem, que traz significados para a análise da *novella*, ou melhor, atualiza significados. Se no contexto social de Boccaccio a classe social à qual pertencia Lorenzo já era marginalizada pela crescente burguesia, na época de Pasolini isso é um fato concreto.

Dessa forma, Pasolini, por meio de uma única frase proferida por um de seus personagens, integrada à narrativa, mas sem caráter explicativo, faz dos sicilianos de seu tempo os representantes de uma classe explorada. Nesse sentido, se ser siciliano funciona como símbolo da personalidade de Lorenzo, sua presença no filme é uma metonímia em relação a outros sicilianos ou trabalhadores braçais.

Outra alteração sutil, mas que reforça significados veiculados pelo texto literário, é o acréscimo da cena de um dos irmãos com uma mulher. Ou seja, eles se envergonham e não aceitam que a irmã mantenha um relacionamento, mas a mesma regra não se aplica a eles, evidenciando o machismo presente em suas ações.

Depois da despedida, vemos Lisabetta na janela, observando Lorenzo trabalhar, em uma câmera subjetiva. A protagonista vê que o namorado, que retribui o olhar, em um *close*, é então abordado pelos seus irmãos, assistindo tudo com desconforto. Em termos de cenografia, vemos, nessa cena, pela primeira vez na *novella*, o contraste social entre os irmãos de Lisabetta, ela própria e Lorenzo, por meio da qualificação profílmica: enquanto os três portam trajes suntuosos, claros, brilhantes, Lorenzo trabalha com uma malha escura, puída e de material grosseiro. Mais uma vez, a

caracterização dos personagens indicia a posição social à qual pertencem, em uma relação de secundidade.

Já a expressão da atriz que interpreta Lisabetta é permeada por tons melancólicos, tristes, mesmo antes do assassinato, remetendo mais uma vez à primeiridade peirciana e à linguagem da realidade de que faz uso Pasolini, que aproveita características naturais a fim de dar o sentido por ele desejado a seus filmes.

Os irmãos de Lisabetta, ainda que não tenham essa tristeza indescritível na expressão, são neuróticos, infantilizados, basta ver o ataque de raiva de um deles quando fica sabendo do relacionamento da irmã. Sua expressão e seu gestual assumem tons sombrios, doentios, desvairados, beirando o ridículo (qualificação profílmica).

Uma vez que abordamos as idéias de Pasolini acerca dos sicilianos, dos trabalhadores, resta falar do contraponto destes, ou seja, da burguesia. Segundo Pasolini, os jovens burgueses são neuróticos, desiludidos, com pouca vitalidade devido à falta de incentivo, de ideologias, o que os torna depressivos e com tendências violentas (PASOLINI, 2003, p. 72.), opinião que podemos verificar na descrição dos jovens burgueses de *Teorema* (PASOLINI, 1968).

Uma das razões que levaram Pasolini a abjurar a *Trilogia da Vida* é justamente a dominação mental e ideológica da burguesia, pois a mentalidade burguesa havia ultrapassado os limites de sua classe, para atingir os trabalhadores, os proletários etc. E eram essas pessoas às quais o cineasta recorria para dar voz à suas criações, por serem pessoas comuns, da periferia de Roma no geral, que, como atores, transmitiam uma sensualidade alegre e uma inocência pueril autênticas, típicas de sua classe, segundo opinião do cineasta. Dessa maneira, comunicavam pelo próprio *ser*. A partir do momento que a classe mais baixa passa a pensar com a lógica burguesa, Pasolini questiona a significação que eles trazem para sua obra.

Considerando que, para o cineasta, o tempo é contínuo, os jovens da periferia já renunciavam as mudanças de comportamento antes que essas de fato se concretizassem, e, sendo assim, os atores de *Il Decameron* já indicavam a revolução burguesa por vir (PASOLINI, 2003, p.72). Além da questão dos atores, com a transformação da sociedade toda em burguesia, a *Trilogia* não é compreendida pelas pessoas do modo como Pasolini esperava, levando o artista a abjurá-la.

No caso desta obra, *Il Decameron*, e dessa narrativa em específico, podemos dizer que houve um empréstimo de valores modernos, passados para uma narrativa dos primeiros burgueses. Se Boccaccio admira certos aspectos dos burgueses, por outro lado havia a preocupação com o futuro,<sup>49</sup> caso o modo puramente econômico imperasse, sem a “gentileza”, sem regras de condutas baseadas no Homem. Pasolini, por sua vez, faz parte de um contexto histórico em que o aspecto econômico está presente em todas as manifestações da vida, inclusive nos relacionamentos interpessoais. Ou seja, se Boccaccio pensava nas possíveis conseqüências de um mundo baseado em valores monetários, Pasolini vive essa realidade, o que justifica a transferência de comportamentos burgueses atuais aos irmãos de Lisabetta.

Eles se comportam como se fossem burgueses do tempo de Pasolini, inclusive naquelas características de depressão, tristeza e neurose. Tal fato pode ser comprovado na cena em que um deles se morde quando descobre que a irmã está dormindo com Lorenzo. Isso significa que a burguesia tecnocrática está indiciada no filme, na figura dos irmãos de Lisabetta, que remetem à realidade (secundidade). Sobre isso, é sintomático que os irmãos não tenham nomes próprios, pois são um elemento metonímico de uma classe. No entanto, a contextualização extra-textual, por ser de

---

<sup>49</sup> Considerações feitas pela Profa. Dra. Ana Maria Carlos, durante as aulas de Literatura Italiana II, na UNESP/Assis, no ano letivo de 2007.

conhecimento geral, faz com que se estabeleça relações de terceiridade, simbólicas, em relação aos personagens, aos quais são acrescentadas informações.

Lisabetta, apesar do comportamento melancólico característico da burguesia, é a única que tem possibilidade de sair da mesquinhez da vida que levam, da limitada zona de contato permitido pela sua classe social. O fato de Lorenzo ser morto contribui para que ela não se transforme em uma pessoa do tipo de seus irmãos. A transformação dela, a recusa em ser parte desse mundo, já se dá ao amar uma pessoa de uma classe economicamente inferior. E, além disso, seu namorado é siciliano, vítima de preconceito, o que abre novas possibilidades de vida para Lisabetta.

A atriz que foi escolhida para interpretar Lisabetta preenche a visão de Pasolini da obra boccacciana, pois transmite uma tristeza trágica constante, mas, ao contrário do personagem literário, ela não morre, até porque os projetos dos dois artistas eram diferentes: acreditamos que, para Boccaccio, a morte de Lisabetta seja a prova máxima de seu amor e de sua fidelidade. Já, para o cineasta, a concretização do amor parecer ser o suficiente como prova dos sentimentos. Além de tudo, se Lisabetta morresse, fato que não acontece na versão fílmica, ela não poderia completar a sua diferenciação dos irmãos.

Após ter sido rechaçada pelos irmãos, por perguntar sobre Lorenzo, Lisabetta volta a falar com eles, dessa vez para pedir permissão para sair com sua ama. Nessa cena, seus irmãos se mostram satisfeitos, felizes, talvez por acharem que este passeio fosse a prova de que ela tinha se colocado de volta ao seu lugar e esquecido o “aprendiz siciliano”, isso sem contar que voltava a obedecer as ordens dos irmãos, o que para eles também era positivo.

O comportamento benevolente dos irmãos contrasta com a reação deles ao descobrirem o romance da irmã com Lorenzo, ou quando Lisabetta pergunta sobre o

paradeiro do namorado. Nessa situação, a pergunta é respondida, ao contrário do que acontece no texto literário, no qual a resposta, a desculpa para a ausência de Lorenzo, é contada pelo narrador. No filme, como as informações devem ser dadas mescladas ao andamento das seqüências, camufladas na construção das imagens ou dos diálogos, a pergunta de Lisabetta é respondida, apesar de os irmãos acharem que não é do interesse da irmã saber onde está Lorenzo.

Em termos diegéticos, a informação não parece solta, porque, como os irmãos estão cercados de pessoas, seria suspeito não responder, pois saíram com Lorenzo e voltaram sozinhos. Sendo assim, Lisabetta obtém uma resposta, seguida de uma recriminação pela sua curiosidade: “Ele viajou a negócios. Se perguntar de novo terá a resposta que merece” (PASOLINI, 1971), de modo que os demais saibam onde está Lorenzo, mas também percebiam que o controle da situação e da irmã está intacto. Já na obra literária, os irmãos são mais bruscos e, além de não responderem, a intimidam:

– Que quer dizer esta sua insistência? Que é que você tem que fazer com Lourenço, para perguntar por ele com tanta freqüência? Se você continuar a perguntar, nós lhe daremos a resposta que a você faz jus (BOCCACCIO, 2002, p.334).

No filme, ao saírem, um dos irmãos avisa Lisabetta, que observa da janela que estão indo dar um passeio com um sorridente Lorenzo ao lado, individualizado em um *close*, deixando clara a sua ingenuidade por meio da primeiridade. Voltando à questão da linguagem corporal, das origens, Lorenzo está, ao contrário dos padrões e da namorada, constantemente alegre, apesar de pertencer a uma condição social, econômica etc. mais baixa.

Na a cena seguinte, Lorenzo e os irmãos estão na parte “mais fresca” da sua propriedade, conforme um deles explica e, provavelmente, a mais longínqua também.

Neste trecho, os irmãos procuram se socializar com Lorenzo, estratégia para desarmar, despreparar o siciliano e facilitar seu assassinato.

Em uma das cenas dessa seqüência, vemos Lorenzo correndo alucinadamente, enquanto ouve-se alguém gritar que ele corre rápido. Nessa cena, a câmera acompanha o movimento do personagem, mas há uma treliça que impede a visualização de maiores detalhes. É uma cena relativamente longa, na qual o aspecto qualitativo prevalece, uma vez que não se estabelece ainda uma relação com outros fatores que a contextualizem. Esse trecho pode ser interpretado como uma subjetiva indireta livre, pois a filmagem parece recriar as sensações de predador/presa.

Como Lorenzo está semi-oculto pela cerca, só o vemos através das frestas, fato que cria a tensão no espectador, a qual será momentaneamente resolvida, em um jogo de ilusão/desilusão das expectativas do espectador. O suspense é desfeito na seqüência seguinte, quando se percebe que a corrida não passava de uma brincadeira.

Quando os irmãos propõem uma nova brincadeira, Lorenzo reluta em participar, mas é convencido. Os rostos dos irmãos são mostrados em *closes*, tentando convencê-lo com uma certa urgência; já Lorenzo, primeiramente, apresenta a feição desconfiada, depois sorri e acata a ordem. Então, novamente a câmera mostra a treliça de madeira e Lorenzo, só que, dessa vez, não há empecilhos para nossa visão, porque a cerca se encontra ao fundo do plano. Existe, portanto, um paralelismo que remete à outra cena, denunciando o caráter de construção da narrativa, afinal retoma-se uma cena estruturada de forma semelhante com outras intenções. Essa é outra cena que pode ser pensada como uma subjetiva indireta livre, pois são exploradas sensações que poderiam ser dos personagens.

Nessa seqüência, vemos mais claramente os irmãos que perseguem Lorenzo; porém, ao contrário da outra seqüência, eles estão com as mãos nos punhais e, um a um,



sacam suas armas, as quais fazem o som característico de espadas cortando o ar, que alude, imediatamente, ao que irá acontecer, uma vez que o assassinato propriamente dito não é mostrado. Ou seja, o som das espadas funciona como um índice do assassinato de Lorenzo, já que há um corte da cena em que os irmãos sacam as facas para a seqüência que se inicia com a imagem da janela do quarto de Lisabetta, com o vaso de manjerição.

Essa cena também estabelece um paralelismo com a cena de abertura da *novella* por meio da semelhança. No entanto, a janela, ao invés de um céu claro, mostra um céu escuro, e Lisabetta se encontra sozinha na cama, ainda vestida com seus trajes diurnos. A movimentação da câmera retomando a apresentação da narrativa busca estabelecer, através das semelhanças, o que está diferente na cena, ou seja, a ausência de Lorenzo. O paralelismo estrutural dá ênfase à construção, porém, nesse caso, há um equilíbrio entre a valorização da forma e da narrativa.

Nesse sentido, é justificada a insistência ao enfatizar o vaso de manjerição desde o início da narrativa, pois é índice de sua futura importância. Assim que Lisabetta abre a janela, a visão do narrador é substituída pela do personagem, e vemos, por meio de uma subjetiva, o pátio dos trabalhadores vazio. Essa cena informativa dá prosseguimento à anterior, de modo que podemos pensar no conceito de montagem de Eisenstein, já que é por associação entre essas duas cenas que percebemos que Lorenzo está morto, ainda que sua morte não tenha sido mostrada.

Na seqüência, Lisabetta aparece dormindo sentada ao pé da cama, seguida de outra visão subjetiva do pátio de trabalhos, onde vê seus irmãos, mas não Lorenzo, o que a motiva a se dirigir até eles e perguntar sobre o rapaz. Ao sair, Lisabeta passa por uma porta que fica dentro de um portão maior, o que faz com que ela fique duplamente emoldurada.

Durante a conversa com os irmãos, o enquadramento da cena é realizado de baixo pra cima e de cima para baixo, conforme a visão que Lisabetta tem dos irmãos, ou que esses têm dela, respectivamente. Essa composição da cena deixa claro o conteúdo; a forma aparece combinada com o tema, afinal, sabemos que a protagonista é subjugada pelos irmãos, e a posição da câmera confirma isso. Esse fato é perceptível principalmente quando vemos Lisabetta, focalizada muito de cima, de modo que vemos mais seu cabelo do que seu rosto, ao contrário de outros exemplos dados nessa análise. O que vemos nesse caso é a jovem literalmente abaixando a cabeça, a fim de ouvir as ordens dos irmãos, que estão, também literalmente, acima dela. Ou seja, o enquadramento simboliza a sua posição na hierarquia familiar.

A cena seguinte é decisiva para a protagonista, afinal nós sabemos o que aconteceu com Lorenzo, mas ela não. Dessa maneira, a vemos dormindo em sua cama, emoldurada pela porta do quarto, como em outros momentos de *Il Decameron* nos quais o enquadramento é sugerido, em uma relação de secundidade com o procedimento técnico. Porém, ao contextualizar o procedimento, temos uma relação de terceiridade, uma vez que ele remete à facção artística. Nessa cena, o contexto modificou-se, ela não espera por Lorenzo, e o cenário do quarto terá importância, como a moldura da porta indicou, pois é nesse local e nessas condições que o namorado lhe vem em sonho, contando o que lhe tinha acontecido.

No livro, é o narrador que informa que Lorenzo foi até Lisabetta, não sendo necessário que se explique o local onde o corpo jaz – basta sabermos, por meio do narrador, que o local foi revelado. Na versão fílmica, a solução encontrada por Pasolini para esse trecho literário é simples, eficaz e segue os preceitos da língua da realidade: ele mostra, literalmente, uma imagem que já conhecemos, a do local onde se passou a cena entre os irmãos e Lorenzo, já que a linguagem sincrética permite essa alusão.

A visão de Lisabetta, construída de forma muito simples, também respeita o meio utilizado: Lorenzo aparece no quarto da protagonista, com os cabelos sujos de terra, indiciando o fato de se encontrar enterrado. É o jogo de câmera e de montagem que se encarrega de construir o significado do diálogo, em si banal. As cenas de Lorenzo falando em um extremo do quarto são alternadas com cenas de Lisabetta no lado oposto, em sua cama, ou em *close*, delirando enquanto dorme. Dessa maneira, uma situação subjetiva e, mais importante, inexistente na realidade (o fantasma, a conversa pós-morte) foi transformada em ação dos personagens, ao invés de ser narrada, como no livro. Apesar de o cinema utilizar o mesmo código da realidade, ele não possui as mesmas regras de verossimilhança, de modo que ações que não têm paralelo na vida real podem ser representadas, como é o caso da conversa póstuma. A montagem propõe associações, colaborando no processo de retratar algo inexistente na realidade.

Ainda falando em soluções cinematográficas, a cena em que Lorenzo é desenterrado e as cenas de sua cabeça apresentam soluções práticas, sem efeitos especiais. Na seqüência que Lisabetta e a serva desenterram o corpo, a composição das cenas mostra, primeiramente, as duas mulheres cavando e, depois, uma cena específica do corpo de Lorenzo já desenterrado, mas coberto com uma camada de pó. Na cena em que sua cabeça é cortada, aparece uma cabeça coberta de terra, como a do ator, sendo separada do corpo. A caracterização anterior, dele coberto com terra, minimiza o estranhamento causado por essa cabeça falsa, a disfarça, visto que a terra impede que se tenha clareza de detalhes.

A cena do corpo sem a cabeça foi filmada em um ângulo específico, aos pés do ator, de tal modo que a cabeça não tivesse visibilidade, dando ilusão de um corpo sem cabeça. Por fim, as cenas em que Lisabetta abraça a cabeça e a cena em que esta é lavada são as de solução mais fácil: um *close* dos dois rostos colados resolve a primeira

situação e transmite o sentimento desejado; na segunda cena, um vaso ao lado da bacia onde a cabeça está sendo banhada limita a visão desta.

Como já falamos, a versão pasoliniana desta *novella* elimina o final, quando os irmãos descobrem o conteúdo do vaso, fogem e Lisabetta morre. No filme, a narrativa termina com Lisabetta abraçada ao vaso, que coloca na janela, no lugar exato onde havia o outro vaso, “cúmplice dos dois amantes”, uma vez que impossibilitava, para quem estivesse no exterior, uma possível visão do quarto, ao mesmo tempo que testemunhava o amor do casal. Na versão cinematográfica, o manjeriço que está dentro do vaso funciona como condutor das cenas entre Lisabetta e Lorenzo e, depois da morte deste, como paralelismo que evidencia a ausência.

Terminando a *novella* com Lisabetta viva, não se sabe qual será o seu destino, mas imagina-se que continuará com sua resistência silenciosa, principalmente porque Lisabetta sabe jogar “as regras do jogo”, como vimos na cena em que pede para sair, esboçando um sorriso e um comportamento perfeitamente normais e agradáveis, apesar das circunstâncias, só para conseguir o que quer: a prova que incrimina os irmãos. Levar para dentro de casa a cabeça de Lorenzo é um ato de trágica e irônica revolta, uma vez que os irmãos não desconfiam desse fato, assim como não desconfiaram de seu sorriso armado, que poderia trazer a desgraça para dentro de casa, como, no livro, de fato traz.

É por isso que, mesmo sendo silenciosa, Lisabetta também domina o plano discursivo, retórico. A metalinguagem, que faz parte das *novelle*, e não só da moldura, também é presente nessa *novella*, pois existe uma história por trás da qual Lisabetta se esconde, uma história que só ela conhece. Ironicamente, os irmãos pensam que a enganaram com sua falsa narrativa (como enganaram Lorenzo), sendo que, na verdade, foram enganados. Mais uma vez, existe uma história dentro da história, sendo que uma dessas é de conhecimento só do(s) autores(s) dela.

Na verdade, essa *novella* e a de Catarina são exceções, na medida em que um personagem descobre a narrativa e a subverte. No caso de Catarina, o pai descobre a história e passa a ter controle sobre a situação, e, do mesmo modo, Lisabetta descobre o que os irmãos escondiam e destitui o poder de conhecimento que tinham.

### 3.6. *Donno Gianni*

“Donno Gianni, por instância do compadre Pedro, faz o feitiço destinado a transformar sua esposa em égua; quando vai para aplicar a cauda, o compadre Pedro, dizendo que não quer cauda, arruína o efeito todo da mandinga” (BOCCACCIO, 2002, p.697).

Essa é uma narrativa em que o casal está em demérito, pela falta de dinheiro, o que os leva a acreditar na história inventada por Donno Gianni, que se comporta como um falso ajudante, pois pretendia ter relações sexuais com a mulher do compadre, Gemmata. Não há, desse modo, processo de melhoria para o casal, que passa por um processo de degradação. No livro, Donno Gianni, apesar de ser interrompido pelo compadre, consegue concretizar a relação sexual, passando por um processo de melhoria.

Essa é outra *novella* contada por Dionéio, o que dá indícios, desde o começo, do tom da narrativa, na qual os costumes e valores morais altos não serão o foco. Dionéio, inclusive, justifica suas atitudes contrastantes dizendo, não sem ironia, que elas fazem a virtude dos demais crescerem, tal qual um corvo entre pombas brancas acresce beleza a essas últimas:

– Formosas mulheres: em havendo muitas pombas brancas, um corvo negro acrescenta muito mais beleza, ao conjunto, do que um cândido

cisne. De igual maneira, em havendo muitos sábios, é possível que, uma ou outra vez, um homem menos sábio seja capaz de acrescentar não só esplendor e beleza à maturidade deles, mas também prazer e diversão. Visto e considerado que assim é; sendo vocês todas mulheres extremamente discretas e moderadas; recendendo eu mais tolice do que sabedoria; e concorrendo eu, por isto, para tornar mais luminosa a virtude de vocês, do que se eu possuísse maior valor e com ele me tornasse mais apagada a sua virtude. Conseqüentemente, de maior liberdade devo eu dispor, a fim de mostrar-me exatamente como sou; e mais pacientemente deve essa liberdade ser tolerada por vocês, do que se eu fosse mais esclarecido, ao dizer aquilo que agora vou narrar. (BOCCACCIO, 2002, p.697).

Desse modo, tem início a história de Donno Gianni, um padre que não segue as premissas básicas exigidas pela Igreja, a começar pelas suas atividades complementares de renda, que o obrigam, necessariamente, a se ausentar de sua paróquia. Isso sem contar o desfecho sexual da história, comportamento que, teoricamente, é proibido a religiosos. Porém, o que mais o distancia do conceito de padre ideal é o logro que prega no casal, a fim de manter relações sexuais com a esposa de seu compadre. Para atingir seu fim, explora atitudes pagãs, provavelmente sabendo dos ritos presentes nas sociedades camponesas.

A narrativa de Boccaccio, apesar dos vocábulos velados, é bem explícita. Por exemplo, o órgão sexual masculino é referido como a “estaca de plantar criaturas” (BOCCACCIO, 2002, p.699), e, após o grito de Pedro, que interrompe o ato sexual, o narrador fala da “umidade radical, pela qual todas as plantas começam a medrar” (BOCCACCIO, 2002, p.699). Em Pasolini, a ênfase recai no comportamento do padre, caricato, em mais um exemplo da língua da realidade.

Na versão fílmica, a essência da história literária é mantida, mas há supressões, como a recorrência com que os compadres dormiam um na casa do outro. No livro, podemos interpretar que, depois de certa convivência, Donno Gianni passa a se sentir mais atraído por Gemmata e elabora um plano, ou simplesmente aproveita uma oportunidade para satisfazer seu desejo. Mesmo que tenha sido um comentário inocente,

sobre transformar uma égua em mulher e vice-versa, entre esse comentário e o ritual encantatório há um intervalo de tempo, no qual Pedro tenta convencer o padre a executar seu truque.

Dado o final do conto, é possível que entendamos todo esse percurso, esse comportamento do padre como um blefe, uma jogada, a fim de conseguir o que quer, afinal, Pedro jamais poderá culpá-lo pela situação, visto que foi ele quem pediu, repetidas vezes, para que o religioso fizesse o encantamento. Pedro, mesmo depois da situação, continua a acreditar na magia, apesar de não querer repeti-la, pois a amizade com Donno Gianni é mantida, e o assunto jamais é mencionado novamente. E Gemmata, além de acreditar piamente no padre, ainda se decepciona com o marido, que interrompe o ritual mágico. Em Boccaccio, a inocência é sub-valorizada: os ingênuos não são levados a sério como vemos nesse conto. Pedro e Gemmata são utilizados por Donno Gianni e mesmo assim não compreendem isso, nem após a atitude puramente sexual do compadre.

Mais uma vez vemos uma história dentro de outra, e a ironia a serviço da ambigüidade. Nesta *novella*, como em Ricardo e Catarina, o órgão sexual masculino é referido por outros termos, o que cria um jogo entre o simbólico, a associação usual e a indicação direta. Em outras palavras, o plantar é muitas vezes associado à fertilidade no geral, inclusive a humana, de modo que constitui uma relação de terceiridade. Na literatura, não temos somente uma simbolização, mas um índice, afinal o narrador fala da função metonimicamente significando o órgão.

Esse conto, na obra fílmica, é mais ameno em relação à acidez, ao sarcasmo do narrador literário. Interpretamos isso como uma forma de amenizar a possível humilhação dos personagens, afinal, Pasolini, ao contrário de seu precursor, apreciava a

pureza nas pessoas, e, no caso específico dessa *novella*, são pessoas extremamente humildes, que vêm no padre um superior, alguém a quem respeitar.

A crítica à Igreja também está presente em Boccaccio, sobretudo porque a própria instituição não segue os seus preceitos. Nesse sentido, as narrativas que aludem ao comportamento dos religiosos servem de índice (secundidade) a uma realidade. Se, primeiramente, Boccaccio aborda a questão com tom zombeteiro, posteriormente, ele abnega sua obra por motivos religiosos, ou seja, ele aceita os preceitos da Igreja sem contestação, ao contrário de Pasolini, que a vê como um modo de alienação do povo. Na versão fílmica, a inocência do povo se contrapõe à malícia daqueles que, teoricamente, deveriam ajudá-los.

Logo no início da *novella* fílmica, vemos Pedro e Donno Gianni em uma feira, onde Pedro admira, beija e abraça um cavalo, sendo assistido pelo religioso. Nessa pequena cena, já temos indícios do desenvolvimento da história, ou seja, o quanto um cavalo é cobiçado pelo trabalhador, que possui apenas um jumento. Depreendemos tal sentido devido à linguagem de ações: se no conto é descrito o desejo de Pedro em ter uma égua, aqui esse desejo é iconizado pelas cenas dos beijos e abraços. Na apresentação, os personagens são mostrados em *closes*, e, em um destes, também percebemos a atitude de complacência de Donno Gianni.

No caminho da casa de Pedro, descobrimos, por meio de diálogos, que é a primeira vez que o religioso se hospedará na casa do compadre, que reclama da pobreza e da falta de condições adequadas para receber hóspedes. Apesar de aparentemente não conhecer Gemmata, o padre o consola dizendo que, ao menos, ele tem uma bela mulher. Quando Pedro fala que a esposa dormirá na vizinha por falta de espaço, vemos a expressão de Donno Gianni, que não chega a ser de descontentamento, mas, pela primeira vez até então, se cala e não sorri, como vinha fazendo até então. A feição do



ator que interpreta o religioso é caricata e expressiva, na medida em que seu rosto é marcado por sulcos e rugas que exaltam sua interpretação.

Tal escolha é baseada na linguagem da realidade e combina com as concepções peircianas de primeiridade, uma vez que, aqui, o que fica explícito é a qualidade, a expressão, o sentimento suscitado. Essa cena se dá em uma passagem que leva à casa de Pedro e que tem as margens maiores ou iguais à altura dos homens a cavalo, emoldurando-os.

Depois da cena acima descrita, há um corte e mostra-se Gemmata esperando os dois no alto de uma construção, enquanto ouve-se uma música animada ao fundo, que, com o próximo corte, percebemos ser intradieética, pois são os sons dos festejos do casamento da vizinha Zita, que a mulher de Pedro assiste.

Gemmata vai ao encontro do marido, a fim de contar que não poderá dormir na casa de Zitta. O padre, por sua vez, lhe acalma, dizendo que sabe fazer um “feitiço mágico” que transforma sua égua em uma bela mulher, e que, por isso, prefere dormir com o animal em outro local. Além de menos preocupada com a hospedagem do padre, ao ouvir a história, Gemmata fica maravilhada com o “feitiço”, em cuja existência acredita piamente, pois quem lhe informava a respeito era um especialista em assuntos ocultos, o padre. Todo o diálogo é registrado em *closes*, mostrando as expressões dos atores.

Há novo corte para os festejos do casamento, procedimento que irá se repetir durante a narrativa, sendo a história do casamento mais uma narrativa dentro da narrativa maior, a de Pedro e de Donno Gianni. Mais uma porque, também nessa *novella*, existe a questão dos discursos: há um personagem que sabe mais, ou que inventa uma história, enquanto os demais vivem o contraste entre o discurso e a realidade, ou vivem absortos na fantasia. Os personagens que manipulam os discursos

podem ser comparados aos jovens da versão literária, ou seja, contam uma história que serve de suporte para as demais ações da *novella*. Claro que isso tem implicações estéticas e ideológicas: não se sabe quando começa ou quando termina o discurso, ambos estão intrincados. Além dessas características, a metalinguagem também pode ser entendida como uma outra moldura.

Voltando ao desenrolar da história, Gemmata acorda o marido durante a noite para lhe contar a sua idéia de se transformar em égua, para dobrar os ganhos da família. Nessa cena, a câmera está em outro cômodo, mostrando os dois pela passagem entre um cômodo e outro, formando uma moldura física e aludindo ao ato de enquadramento, remetendo ao cine poesia, na medida em que deixam resquícios de sua construção.

Como Pedro acha a idéia da mulher boa, ambos se dirigem até o celeiro, onde dorme o padre. Este dorme na palha, sozinho, enrolado em si mesmo, tendo ao lado a égua, que ainda é uma égua, detalhe que parece escapar ao casal. Os dois acordam o religioso, e Pedro pede que o padre lhes ensine o encanto, por caridade, já que isso os ajudaria financeiramente. Nessas cenas, o casal é mostrado por meio de *closes* individuais, explicitando o caráter de súplica deles. Donno Gianni, ainda com sono, nega primeiramente, mas muda de idéia. Por meio de uma subjetiva, percebemos que sua decisão foi motivada pelos seios de Gemmata, foco de sua atenção. Na verdade, a câmera, que simula o olhar do personagem, foca, primeiramente, os seios, subindo até o seu rosto pueril, em *close*.

Quando amanhece, vemos um prédio redondo centralizado no meio da tela, enquanto o padre o contorna. É uma cena esteticamente bela, simétrica, cuja função para a narrativa não é mais importante do que a estética, em uma tentativa de ser qualidade, primeiridade. O religioso chega ao quarto do casal com atitude austera, como se estivesse prestes a começar um sermão em sua Igreja, tanto que, quando ele pára em

frente ao casal, os dois imediatamente se ajoelham e colocam as mãos juntas, símbolo do ato de rezar.

Quando Donno Gianni é focalizado, temos a impressão que se cria uma “aura” em torno dele, isso acontece porque as paredes da casa são curvas, e a câmera, imitando a visão que têm os outros dois personagens, se posiciona em frente e abaixo do religioso, abarcando os lados que parecem englobá-lo. Ajuda, nesse sentido, o pedaço de teto que vemos e que contribui para o aspecto circular em torno da figura de Donno Gianni. Além disso, logo acima da cabeça do personagem, está a única fonte de luz natural do local, que o “coroa”. O registro da imagem é manipulado,<sup>50</sup> fazendo com que o personagem em questão se funda com o cenário: não há uma diferenciação sensível entre o primeiro e o segundo plano. A imagem parece estática em um momento e conota, em uma subjetiva indireta livre, a fé que o casal tem na cerimônia que virá a ser realizada.

Na subjetiva indireta livre, a filmagem não é pretensamente imparcial, nem parcial ao ponto de vista do narrador, são os personagens que definem o “tom” da cena. No caso que citamos, o casal reverencia Donno Gianni, logo, a tomada deste é feita sob esse ponto de vista deles, irreal, a fim de denotar as sensações dos personagens em relação ao religioso Donno Gianni. Tal procedimento favorece a apreensão da qualidade: aqui, a intenção é fazer aflorar a sensação de sublime que o casal experimenta.

Donno Gianni então começa o seu discurso, dizendo que Pedro deve memorizar suas ações e não interrompê-lo enquanto realiza o feitiço. O religioso também enfatiza que só fará aquilo por insistência do casal, ou seja, um discurso que Pedro e Gemmata interpretam como índice de sua bondade, inocência, de seu altruísmo. Porém a análise

---

<sup>50</sup> É provável que o efeito descrito tenha sido conseguido por meio de uma filmagem realizada com as lentes de aproximação reguladas no máximo.

do seu discurso nos revela suas reais motivações. Quando fala que só fará o encantamento por insistência do casal, tal como em Boccaccio, se exime de qualquer responsabilidade, e tanto Pedro como Gemmata acreditam no “discurso oficial”, sem perceber as implicações que ele possui. O comentário sobre a colocação do rabo é prova máxima disso, pois ele pede ao casal que rezem para que o rabo encaixe direito, como na versão literária.

Na versão fílmica, isso assume um tom ainda mais irônico, pois, além das palavras, por si só irônicas, sarcásticas, há o acompanhamento do gestual. Em *Il Decameron* fílmico, existe a repetição de um gesto que conota a relação sexual, conforme já dissemos anteriormente. Donno Gianni, durante o seu discurso, faz o mesmo gestual, que é índice do que virá acontecer, do mesmo modo como é símbolo da relação sexual no geral, afinal é um gesto que é repetido, como se fosse uma convenção. Existe todo um conjunto de fatores que colabora para que a idéia seja transmitida, e cada suporte há o seu modo de narrar. O gestual é utilizado por Pasolini em substituição à descrição das intenções do padre.

A cena do ritual foca Gemmata de frente, imitando uma égua; o padre atrás dela, realizando o ritual; e, em último plano, o marido, segurando o lampião. É uma tomada equilibrada, na qual nós vemos todos os rostos, mas nenhum dos personagens vê o outro. Dessa maneira, o rosto do religioso é oculto tanto para o marido quanto para a mulher. Mais uma vez, vemos a linguagem da realidade entrando em vigor, na medida em que suas expressões faciais indicam o que estava acontecendo com seu corpo, suposição que é confirmada quando ele se levanta, a fim de retirar suas vestes.

Na narrativa literária, esse trecho descreve que, ao tocar “no peito (de Gemmata), e encontrando-o bem duro e redondo, sentiu o próprio corpo despertar-se todo” (BOCCACCIO, 2002, p.699). É, no texto narrativo, uma relação de secundidade,

pois indicia essa reação física do homem, enquanto, no filme, ela é qualidade, porque se mostra. Assim, no caso das cenas finais desse conto, temos a execução do encantamento, que desperta instintos do padre, que são visíveis na narrativa fílmica e, que, mais uma vez, podemos relacionar à língua da realidade e à primeiridade, visto que o foco é a sensação.

Além da inocência do povo, essa *novella* retrata as crenças populares, que convivem com as práticas católicas. Isto é, apesar de reconhecerem a Igreja, seguirem certos preceitos católicos, as pessoas ainda praticam e acreditam em rituais mágicos, e o próprio padre faz uso dessas crenças. Se, em outras novelas do filme, o sexo era balizado pelo relacionamento entre duas pessoas, envolvendo amor ou não, aqui, ele é tirânico, como o cineasta acredita ser a Igreja, porque, afinal, o padre, representante dessa instituição, explora o poder que detém, a fim de conseguir, unilateralmente, sexo.

Em Masetto, por exemplo, o sexo não é disfarçado: as freiras decidem dormir com Masetto e o incitam a isso, mas as intenções são explícitas, não há subterfúgios, não há exploração. Se há mentiras envolvidas, elas não dizem respeito ao sexo, pois Masetto não impõe a sua vontade em nenhum momento. O protagonista esperava que as freiras quisessem manter relações sexuais com ele, mas não as força a isso. Há mentiras, mas o sexo é consensual, o contrário da *novella* de Donno Gianni, na qual só uma das partes sabe o que o ritual significa.

Esse ritual é, inclusive, perverso, já que o padre abusa de Gemmata na frente do seu marido. Este, na obra literária, ainda tenta argumentar com o padre, dizendo que ele próprio poderia ter colocado o rabo na mulher. Donno Gianni responde, simplesmente, que ele não saberia aplicar o rabo logo na primeira vez. Podemos pensar nessa situação como um desvio de comportamento, pois, conforme já vimos, Pasolini aceita o sexo como algo natural na vida, inerente ao ser humano e sempre ligado à vida. Para o

cineasta, aquilo que é natureza do ser humano, se reprimido, encontra outras formas de se manifestar, de se libertar, sendo que a violência é a mais usual, conforme ele diz em seu texto de abnegação da *Trilogia da Vida* (PASOLINI, 2003, p.71) sobre os jovens de seu tempo.

Pensamos nessa possibilidade de interpretação por parte do cineasta devido aos seus textos e, principalmente, à sua obra final, *Salò* (1975), na qual o sexo é visto justamente como forma de repressão em um sistema totalitário que não o admite como natural. Na *novella* em questão, o sexo é negativo não por ser errado, maléfico em si, mas por ser usado como força de poder, como em *Salò*, só que em menor grau. De qualquer maneira, não é, como nas demais *novelle* de *Il Decameron* pasoliniano, um sexo libertador, consensual. Ou seja, na narrativa de Donno Gianni, o sexo é opressor e indicia a próxima obra de Pasolini, *Salò*.

Em Boccaccio, percebemos, pela moldura, que Donno Gianni é uma *novella* recreativa com fins morais; se há uma crítica, essa diz respeito à existência de padres como Donno Gianni e pessoas que, como Pedro e Gemmata, acreditam em “bruxarias”, conforme o próprio Dionéio esclarece no início de sua narrativa. Ou seja, o comportamento do padre é relativizado, uma vez que se considera o casal também culpado.

Por outro lado, para Pasolini, a ingenuidade é um valor, e não um des-valor que mereça castigo, como era para Boccaccio (VILLANI, 2004, p.71). Sendo assim, na narrativa fílmica, o padre não atinge o ápice sexual, ao contrário do que acontece no livro, de modo que seu plano não atinge seu fim, minimizando a situação negativa do casal.

### **3.7. *Tingoccio e Meuccio***

“Dois sienenses amam a mesma mulher, que é comadre de um deles. O compadre morre, e, de acordo com a promessa feita, aparece ao companheiro sobrevivente, contando como é que se mora no além.” (BOCCACCIO, 2002, p.549).

Nos esquemas narrativos de Bremond, podemos pensar que o mote central dessa *novella* são os pecados, os méritos e deméritos das ações humanas. Tingoccio, que mantém relações sexuais com sua comadre, morre, fazendo com que seu amigo, Meuccio, pense que sua morte é um castigo por ter praticado o ato sexual, ou seja, um demérito divino. No entanto, quando Tingoccio volta para avisar seu amigo sobre a vida no além, explica que o ato sexual não é motivo para castigo. O discurso de Meuccio funciona como uma sanção para o ato sexual e um processo de melhoria para Meuccio, o qual estava em uma situação de degradação por querer e não poder ter relações sexuais.

Essa é uma *novella* curtíssima, de divertimento, com sentido dúbio em relação à sanção da relação sexual, pois, ao falar que se deitava com a comadre, Tingoccio obtém como resposta do companheiro de além que ali não se dava a mínima para as comadres. Assim, as comadres de que fala o outro morto podem ter sentido metonímico, aludindo à atividade sexual no geral, por meio da relação sexual específica com a comadre. Por outro lado, a resposta pode significar que fazer sexo é pecado, independentemente de com quem se faça:

[...] recordando-me daquilo que já havia feito com a minha comadre, comecei a tremer todo, de medo; esperava, por causa daquilo, pena muito maior do que a que realmente me foi aplicada; e isto apesar de eu estar no meio de um grande fogo, muito ardente. Um pecador, que se achava ao meu lado, percebeu o que se passava comigo; e perguntou : ‘– Que é que você tem mais do que os outros que aqui se encontram, para tremer tanto estando no fogo?’ ‘Oh!’ – disse eu – ‘tenho muito medo da punição de um pecado muito grande que cometi do lado de lá da vida’. O outro, então, me perguntou qual era o

pecado; ao que eu expliquei: ‘ – O pecado foi de tal ordem, que eu me deitava com a minha comadre; e tanto com ela deitei, que me escorchei todo.’ – Então, o outro, zombando de mim, disse: ‘ – Deixe disso, tolo! Fique tranqüilo! Aqui não se dispensa a menor consideração às comadres’ – Ao ouvir esta afirmativa, muito me senti tranqüilizado. (BOCCACCIO, 2002, p.551).

Apesar de ser uma opção de leitura possível, não é a mesma de Pasolini, a saber, a de que o sexo é livre, e não um pecado. Em sua versão fílmica, o cineasta modifica a história para atingir seu objetivo. No filme, não há menção à comadre, o que significa que eles não disputavam a simpatia da mesma mulher, como no livro. A tônica central do filme é justamente o sexo ser ou não pecado.

Ao contrário das demais, nessa *novella*, não há metadiscorso por meio de um dos personagens. O discurso metalingüístico fica a cargo de uma revelação divina, de modo que o discurso que modifica a narrativa não é inventado pelos personagens, mas apreendido por um deles, que volta do além para informar o amigo.

A narrativa começa em uma feira, a mesma onde o aluno de Giotto é retratado, na qual os dois protagonistas trocam olhares com mulheres de seu interesse. Tingoccio e seu par são explícitos, enquanto Meuccio e a mulher por quem se interessa são discretos. É essa situação que motiva a conversa sobre pecados e vida após a morte, pois Meuccio percebe que o amigo está em vias de ter relações sexuais, que ele considera pecado mortal. O pacto entre os amigos é então selado. Tingoccio, de fato, mantém relações com a mulher da feira, repetidas vezes.

Em uma das cenas que retrata o casal na cama, o vemos emoldurados pela porta do quarto no primeiro plano, índice do cinema de poesia. Além da câmera se fazer sentir, há uma alusão ao enquadramento cinematográfico por meio da porta, que forma uma moldura, que delimita um pedaço de realidade a ser focado.

Na próxima cena, Meuccio está em um quarto, rezando com um terço na mão. A partir da chegada de Tingoccio, a cena fica quase simétrica, já que a câmera foca as



duas camas, a de Meuccio e a do seu amigo, separadas por um corredor, sendo que no meio da parede há uma cruz, decorada com folhas. É possível interpretar essa construção, esse arranjo do enquadramento, como veiculador de um significado profundo, sobretudo se pensarmos na divisão de opiniões que há entre os dois amigos: do lado direito do corredor, aquele que é temente a Deus; do outro lado, aquele que acaba de pecar, segundo as leis da Igreja; sendo que a cruz no meio, símbolo (terceiridade) de uma onipresença, divide o quarto.

Também há simbolismos em relação ao lado que cada um dos protagonistas se encontra, afinal o direito é o lado tido como o bom, o são etc., enquanto o esquerdo é comumente associado a aspectos negativos. Enquanto na obra de Boccaccio os dois amigos são parecidos, inclusive se interessam pela mesma mulher, no filme de Pasolini são extremamente diferentes, até mesmo fisicamente, de modo que a diferença entre os dois fique explícita (VILLANI, 2004, p.76).

Logo após o diálogo dessa cena, no qual Meuccio condena Tingoccio e recrimina suas atitudes, que prejudicarão sua alma, há um corte para a moldura do aluno de Giotto. Essa parte da moldura tem funções duplas, como dissemos. Nessa cena da moldura, vemos vários homens, os pintores e ajudantes, dormindo, por meio de um *travelling* da câmera (esta se move horizontalmente, sem sair do seu eixo), que se detém no aluno de Giotto. Esse acorda, subitamente, e há um corte para uma cena que, claramente, não pertence à diegese que acompanhamos até agora – está além da narrativa. Primeiro, porque se trata de uma cena divina, com anjos, Maria, demônios etc.; segundo, porque a montagem, que intercala cenas divinas com cenas do aluno de Giotto, permite-nos saber que estamos “dentro” da cabeça do personagem.

Sendo assim, tais cenas podem ser vinculadas tanto à moldura do aluno de Giotto, quanto à *novella* analisada neste momento, afinal, ambas as personagens estão

dormindo, e aquilo que é sonho para um poderia ser sonho para o outro também, sobretudo porque a próxima cena da *novella* dos dois amigos retrata o funeral de Tingoccio; ou seja, poderíamos também interpretar o sonho do aluno de Giotto como um sonho premonitório de Tingoccio, principalmente se formos pensar nos assuntos que ele e Meuccio discutiam. Também é possível interpretar não como um sonho premonitório, mas como a própria estadia de Tingoccio no além, as suas primeiras experiências. O próprio Pasolini autoriza esta leitura, ao dizer que o “Juízo Final, um ‘apocalipse giottesco’, é visto por Tingoccio, que conta ao amigo Meuccio como é o outro mundo” (PASOLINI apud VILLANI, 2004, p.77, tradução nossa).<sup>51</sup>

Na seqüência que retrata os ritos fúnebres em nome de Tingoccio, vemos Meuccio, que chora, conversando com a comadre (única alusão àquela presente na *novella* literária), dizendo que o havia alertado, mas que ele não lhe ouvira e fazia “cinco, seis, sete, oito, nove vezes ao dia”, fazendo com a mão o gesto alusivo ao sexo, que vemos repetidas vezes no filme.

Nessa cena, novamente, há a moldura física entre a câmera e os objetos filmados: primeiramente, vemos o funeral de Tingoccio, por meio de uma janela redonda que tem vista para a ruela onde o cortejo passa. Na continuidade, a câmera se move, deixando a janela e acompanhando o caminho do funeral, construções que visam registrar os procedimentos cinematográficos, em uma metalinguagem poética. Sobretudo, porque se trata de um paralelismo estrutural, pois o local e o tipo de filmagem são iguais à cena em que Ciappelletto passa com o corpo que acabara de matar. Além disso, também podemos pensar em um paralelismo semântico, dado que em ambos os casos são carregados defuntos. No caso de Tingoccio, há um *close* de seu rosto, explorando a primeiridade.

---

<sup>51</sup> [...] Giudizio Universale, ‘apocalisse giottesca’, vista da Tingoccio che racconta all’amico Meuccio como si sta all’altro mondo. (PASOLINI, apud VILLANI, 2004,p.77).

Na cena seguinte, Meuccio está deitado em sua cama, cena que remete à primeira vez em que o quarto dos dois foi mostrado, com a exceção de que, agora, na cama de Tingoccio, se encontra uma coroa de flores. Nota-se a re-criação, a re-apropriação de cenas anteriores, em mais um tipo de paralelismo fílmico, uma vez que cada cena, apesar de representar uma situação diferente, possui uma construção semelhante, enfatizando o elemento diverso (a coroa) e remetendo à própria narração, dado que retoma uma cena anterior. Nesta cena, a ausência de Tingoccio é simbolizada pela coroa de flores e maximizada pela simetria da cena. Na cena anterior à sua entrada, a porta abre-se com o vento, índice da chegada de Tingoccio, uma vez que o prenuncia. O mesmo vento balança as flores da coroa, que se encontra em sua antiga cama, e os ramos da cruz. Em *Tingoccio e Meuccio*, o vento assume uma função estrutural e narrativa, pois “anuncia” a presença do falecido Tingoccio, a qual, no livro, é descrita pelo narrador. O vento, no código cinematográfico, está frequentemente ligado à aparição de algo além-morte, provavelmente porque o vento costuma ser interpretado como anunciador de mudança no tempo climático, na realidade ou linguagem da natureza, como poderia dizer Peirce (1989). Desse modo, sua significação ultrapassa o campo semântico de clima, sendo metáfora de outros tipos de mudanças, no caso, da chegada de Tingoccio.

Por ser convenção cinematográfica esse uso específico do vento, ele é símbolo da presença de Tingoccio. Do ponto de vista formal, essa construção é prática, sintética, porque não recorre a explicações ou narrações sobre o que acontece: na literatura, para um mundo ser construído, ele só precisa ser nomeado; no cinema, ao menos no cinema “realístico”,<sup>52</sup> ele deve ser mostrado, construído aos olhos do espectador, de modo que um evento paranormal, invisível aos olhos, deve ser sugerido por meio de metáforas,

---

<sup>52</sup> Excluimos aqui as tecnologias referentes a cinema animado e outras categorias cuja temática comporta o uso desses suportes.

associações causadas pela montagem etc. Assim, após o vento balançar as flores, a câmera volta para a porta, onde agora vemos Tingoccio.

Passando a outro aspecto, podemos dizer que nessa cena Pasolini estabelece conexões não só com Boccaccio, mas também com outro “pai” da literatura italiana, Dante, pois Tingoccio, ao responder a pergunta de Meuccio sobre como é a vida após a morte, elenca alguns castigos aos quais são submetidos os pecadores, que remetem ao inferno dantesco. A intertextualidade fica mais clara quando Tingoccio explica que os castigos não são iguais para todos, dando exemplos que nos fazem lembrar da *Divina Comédia*. Já na narrativa boccacciana, os castigos não são elencados, apenas menciona-se que existem diferentes castigos, sugerindo a intertextualidade com menos precisão do que na narrativa fílmica, na qual a obra de Dante aparece indiciada pela descrição dos castigos:

Meuccio, então, perguntou, com sentido particular, a Tingoccio, quais eram as penas que se aplicavam, no além, para cada um dos pecados que se praticavam do lado de cá da vida; e Tingoccio esclareceu-o a propósito de tudo. (BOCCACCIO, 2002, p.551).

O diálogo cinematográfico, por outro lado, é mais específico:

Mas a punição, é a mesma para todos?  
Não, alguns queimam, alguns ficam em água fervendo. Outros estão no gelo ou na merda.(PASOLINI, 1971)

Vale lembrar que foi Boccaccio que atribuiu à *Commedia* de Dante o adjetivo “divina”, de modo que Pasolini, em uma cena perfeitamente adequada à sua narrativa, realiza uma homenagem simultânea a dois dos três grandes autores do “*Trecento*” literário italiano (Petrarca seria o terceiro), sem que essa(s) intertextualidade(s) acarrete(m) em uma quebra na continuidade da história.

Voltando aos amigos, Meuccio faz a pergunta a respeito da comadre com quem o amigo mantinha relações, e, em uma fala muito semelhante ao discurso literário, Tingoccio lhe conta que no além não se dá importância a esse tipo de coisas, que inclusive foi caçado pelos demais por achar que seus “terríveis pecados” cometidos com a comadre é que foram responsáveis pela sua punição. Enquanto Tingoccio explica isso para seu amigo, faz os gestos simbólicos da relação sexual. Esse diálogo inteiro é realizado em campo-contra-campo com *closes* dos personagens, deixando transparecer melhor a interpretação, as expressões.

Em relação à qualidade, primeiridade, há, durante o diálogo, uma cena em que uma janela é mostrada, e, no feixe de luz que ela deixa passar, vemos a poeira do ambiente, em uma cena em que o que predomina é a sensação, ainda que a janela tenha funções narrativas, pois é índice do dia nascendo e da partida de Tingoccio.

Após a devida “absolvição” do ato sexual, Meuccio veste suas roupas e vai ao encontro da sua comadre. No caminho, passa por vielas e portais e, ao chegar a casa, seu rosto é emoldurado pela janela, por onde chama a moradora. Depois de exclamar repetidas vezes que “não é pecado”, Meuccio deita-se com a comadre, libertando-se de seus pré-conceitos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo deste trabalho, expusemos os aportes teóricos que nos auxiliariam no desenvolvimento da análise comparativa entre as duas versões do *Decameron*, a fílmica, empreendida por Pasolini, e seu hipotexto literário, de autoria de Boccaccio.

Vimos, no segundo capítulo, que ambas as obras possuem molduras que englobam outras, à maneira de *Matrioskas* russas, sugerindo a continuidade do fazer artístico. Sendo assim, demonstramos que a metalinguagem é uma característica comum a ambos os artistas, que se expressam por meio das molduras principais, que funcionam como marcas de autor. Demonstramos que é por meio das molduras que, direta ou indiretamente, as concepções estéticas de cada artista são expressadas. Desta forma, comprovamos nossa hipótese de que a metalinguagem é uma característica comum a Pasolini e Boccaccio.

No caso de Boccaccio, é na moldura dos dez jovens que as suas reflexões sobre o narrar vêm à tona, por meio de seus jovens narradores, os quais discutem acerca do melhor modo de contar suas histórias. Segundo Pazzaglia (1993, p.411), na *novella* dedicada a Sir Ciappelletto, a manipulação do discurso, ou seja, a modalização da linguagem, é um das protagonistas.

No terceiro capítulo, comprovamos que essa não é uma exclusividade desta história específica, uma vez que em todas existe ao menos um personagem que manipula os fatos, criando versões do discurso oficial para os demais personagens.

Também dissemos, no início do terceiro capítulo, que o fato de existir um fronte, um resumo das narrativas, precedendo-as, coloca desde o início as ações que serão desenvolvidas e o desfecho delas, colaborando para essa nossa opinião, conforme

vimos, uma vez que a ênfase recai em *como* contar e não *no que* contar. Usamos esse mesmo fronte para analisar brevemente as ações desenvolvidas no interior de cada narrativa de acordo com os esquemas de Bremond (1972, 1973, 1975 e 1977), a fim de que a nossa análise abarcasse, ainda que com menor ênfase, os acontecimentos e ações descritos nas *novelle*, afinal, é a partir do nível narrativo da obra boccacciana que Pasolini parte para criar o seu filme, no qual a sua concepção de arte é evidenciada.

Nesse sentido, o *Decameron* fílmico apresenta subversões em relação à gramática cinematográfica tradicional, a qual prima pela invisibilidade da câmera e dos procedimentos cinematográficos. O cineasta, ao contrário, evidencia esses traços da construção da obra, sobretudo na narrativa dedicada ao aluno de Giotto. No livro boccacciano, essa é uma *novella* curtíssima, sem a reflexão acerca da natureza das artes, dos limites entre elas e de seus modos de realização, elementos que Pasolini acrescenta à sua versão fílmica. Esses são potencializados pela figura do próprio cineasta, que interpreta um discípulo de Giotto, ao invés de se colocar no papel do próprio pintor pré-renascentista, como é o caso da versão literária.

A esse respeito, gostaríamos de retomar Popescu (2007, p.136), para quem Pasolini, ao interpretar um aluno e não o próprio Giotto, assume ser uma testemunha da arte como um todo e da sua arte, a cinematográfica, em específico. Acrescentamos que, dessa maneira, Pasolini assume estar inserido em um contexto cultural e estético que o precede, ao mesmo tempo em que dá continuidade ao mesmo.

Vimos que é no uso da metalinguagem que o discurso dos dois autores se comunicam. É nesse sentido que o cinema de poesia é utilizado, porque, segundo os pressupostos pasolinianos, toda construção poética é metalingüística, opinião que compartilha com Jakobson (s/d).

Como o cinema e a literatura utilizam suportes diferentes, existem algumas diferenças fundamentais ao se contar a mesma história. No segundo e no terceiro capítulos, estabelecemos as divergências existentes entre esses dois sistemas, sempre tendo em mente que as estruturas das obras diferem, mas, em ambas, a metalinguagem é alcançada.

A semiótica de Peirce (1989) contribui para a nossa reflexão acerca da construção da poeticidade e da auto-referenciação no *Decameron* fílmico. Vimos, por exemplo, que existem momentos nos quais predominam as sensações e a percepção dos elementos cinematográficos como qualidade, isto é, eles não estão a serviço da narrativa. Pelo contrário, são explorados como elementos que se auto-sustentam, que estão a serviço da arte em si, da estética.

A partir da análise das *novelle* e das molduras, pudemos concluir que ambas as versões de *Decameron* se comunicam não só pela temática retomada e pela paráfrase ou estilização de seqüência narrativas, mas também pelas formas e pelas estruturas que remetem a si mesmas com constância. Entendemos por forma todas as características que compõem a tessitura das narrativas (a linguagem, os discursos dos personagens e do narrador etc.), e, por estrutura, o conjunto de procedimentos por meio dos quais a obra ganha corpo (como a divisão em jornadas, a moldura etc.).

No caso do livro, vimos que, além da moldura, as histórias comportam outras narrativas, criadas pelos seus personagens, sugerindo um processo interminável. Nesse caso, quando a metalinguagem é temática, estamos diante de um caso de terceiridade, na medida em que explora o simbólico. No caso dos jovens das molduras, que discutem constantemente o ato de narrar, estamos diante de uma relação de secundidade, pois é índice, remete à facção artística mais diretamente. E, no caso mais extremo, temos a moldura em si, ou seja, a sua construção como arranjo de palavras, procedimentos etc.,



que remete à metalinguagem de qualidade, já que os próprios mecanismos literários se tornam apreensíveis. É o caso das escolhas de palavras, ou dialetos, a divisão das *novelle*, o percurso estético do autor, que combina a temática e a forma da obra. Como no caso da gradação de tom/palavras da primeira narrativa, acerca do pior homem à história da mulher mais santa: se, tematicamente, tal gradação simboliza uma ligação com a obra dantesca, as combinações estruturais que possibilitam evidenciar tal relação tendem mais à qualidade.

Também, no caso de Pasolini, todos os tipos de relações estão estabelecidas: primeiridade, secundidade e terceiridade. Associamos a primeiridade à sua teoria de cinema de poesia, no qual os procedimentos se fazem sentir, usando uma expressão do próprio cineasta em seu artigo sobre o cinema de poesia (PASOLINI, 1966), possibilitando uma leitura metalingüística. No caso da releitura das *novelle*, que mantém as narrativas internas a elas, podemos dizer novamente que se trata de símbolos do fazer artístico. Mas podemos dizer também que a sua narrativa do aluno de Giotto é um tema simbólico, visto que remete à criação artística como um todo.

O filme é um índice da obra de Boccaccio. Mas existem índices ao *Decameron* literário que são mais pontuais, detalhes particulares que remetem à obra como um objeto específico, como acontece no caso do velho que lê o livro, em uma cena do filme já explicada em capítulo anterior.

Em síntese, acreditamos que o que une essas duas narrativas é a metalinguagem em suas diversas facetas: icônica, indicial ou simbólica. Porém, cada autor concretiza a metalinguagem de uma maneira diversa. Boccaccio utiliza a própria narrativa para incorporar outras narrativas, uma *mise en abyme* reiterada pela estrutura da obra, que reforça esse caráter por meio da moldura, na qual as construções narrativas são explicitadas, bem como pelo modo como Boccaccio conduziu a obra: ele, como

instância ficcional, dá as pistas para entender a sua obra no prólogo, no início da quarta jornada e na conclusão da obra, conforme vimos.

A configuração do livro em dez jornadas, cada uma abrangendo dez *novelle*, totalizando cem, reforça o aspecto metalingüístico, uma vez que remetem ao número perfeito, ao infinito. Além disso, o percurso das *novelle*, que vai do grotesco ao divino, adequando o modo de narrar ao conteúdo, corrobora a nossa opinião acerca das reflexões artísticas intrínsecas à obra.

No caso de Pasolini, vimos que, além de retomar a questão da história dentro da história, ele utiliza procedimentos tipicamente cinematográficos para dar ênfase à construção. São cenas ou seqüências nas quais o protagonista não é a história, mas o próprio estilo, parafraseando o próprio Pasolini (1966, p.286). Nesse sentido, percebemos os procedimentos que dão corpo à narrativa em si mesma. São cenas nas quais a câmera se faz presente por meio de enquadramentos desconfortáveis ou ângulos que limitam a nossa visão etc. Nesse tipo de construção, as técnicas cinematográficas são exploradas como se fossem demonstrações das suas potencialidades, de suas possibilidades combinatórias ou construtivas. Em uma alusão mais direta ao enquadramento cinematográfico, com frequência, vemos cenas que exibem molduras físicas, concretas, como portas, janelas etc. emoldurando protagonistas, sugerindo essa eterna *mise en abyme* já proposta no *Decameron* literário.

Em suma, mesmo no caso das *novelle* tematicamente iguais, a construção artística difere, em parte por causa do suporte, mas, sobretudo, pela leitura que cada artista tem do mundo, de seus antecessores e do próprio fazer artístico.

## BIBLIOGRAFIA

AMOROSO, M.B. Pasolini crítico literário. *Revista de italianística*. v.1, n.1, p.111-122, julho de 1993. São Paulo: USP, 1993.

\_\_\_\_\_. *A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária*. São Paulo: Edusp, 1997.

\_\_\_\_\_. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ASOR ROSA, A. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: La nuova italia editrice, 1985.

AVERBUCK, L. (ORG.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

\_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoievski*. 3.ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARROS, D. P. de; FIORIN, J. L. (Orgs.) *Paródia, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BERNARDET, J. *O que é cinema?* 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BETTETINI, G. *Cinema: língua e scrittura*. 3. ed. Milano: Bompiani, 1968.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOCCACCIO, G. *Decameron*. Torino: Einaudi, 1992. 2v.

\_\_\_\_\_. *Decamerão*. Tradução de Raul Polillo. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

BOCCACCIO, G. *Decameron*. Disponível em: <  
[http://www.liberliber.it/biblioteca/b/boccaccio/decameron/pdf/decame\\_p.pdf](http://www.liberliber.it/biblioteca/b/boccaccio/decameron/pdf/decame_p.pdf)>. Acesso em: 13 jun 2010.

BRASIL, A. *Cinema e literatura: choque de linguagens*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BREMOND, C. A mensagem narrativa. In: GENETTE, G. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. A lógica dos possíveis narrativos. In: BARTHES, R. (et al). *Análise estrutural da narrativa*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

\_\_\_\_\_. O papel do influenciador. In: COHEN, J. *Pesquisas de retórica*. Petrópolis: vozes, 1975.

\_\_\_\_\_. Os bons recompensados e os maus punidos. In: CHABROL, C. (et al). *Semiótica narrativa e textual*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRESSANE, J.; GUERRA, R.; PIZZINI, J. O eu da arte é fora de si. *Cinemas*. Rio de Janeiro, Aeroplano editora: n.33, p. 9-53, 2003.

BRITO, J. B. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê, 1995.

\_\_\_\_\_. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

BRUNO, G. Heresies: The Body of Pasolini's Semiotics. *Cinema Journal*, v.30, n.3, p.29-42, University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies, 1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1224928>>. Acesso em: 26 mai 2008.

CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARENHO, E. A. A. *O juízo final no espaço sagrado da Capela Scrovegni e Capela Sistina*. Bauru: EDUSC, 1998.

CARVALHAL, T. F. O reforço teórico. In: \_\_\_\_\_. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986. p. 45-70.

\_\_\_\_\_. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CHAUI, M. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COELHO, T. *Moderno Pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

COMAND, M. *L'immagine dialogica: intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*. Bologna: Hybris, 2001.

CORSEUIL, A. R. Literatura e cinema. In: BONNICE, T; ZOLINI, L. O. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003. p. 295-304.

CORSI, M. da S. *Da pena em punho ao olho da câmera: a dialogia na (re)construção da identidade nacional em O Guarani*. 2007. 270 f . Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Assis, 2007.

CORTELLAZZO S.; TOMASI, D. *Letteratura e cinema*. Roma-Bari : Laterza, 1998.

COSTA. A. *Compreender o cinema*. 2. ed. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 1989.

\_\_\_\_\_. *Immagine di un'immagine*. Torino: UTET libreria, 1993.

CUNHA, R. *Cinematizações*. Brasília: Círculo de Brasília Editora, 2007.

CURTIUS, E.R. *Literatura européia e idade média latina*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1996.

DEAR, M. Mapping the postmodern. In: \_\_\_\_: *The postmodern urban condition*. Oxford/Blackwell, 2000.

DEELY, J. *Semiótica básica*. Trad. Julio C. M. Pinto. São Paulo: Editora Ática, 1990.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas, São Paulo: Pontes, 1987.

DUFLOT, J.; PASOLINI, P. P. *As últimas palavras do herege: Entrevistas com Jean Dufлот*. Tradução de Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ECO, U. Cultura de massa 'níveis' de Cultura. In: *Apocalípticos e integrados*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.33-67.

EISENSTEIN, S. *The film form*. New York: A Harvest, 1949.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

\_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

\_\_\_\_\_. Os mitos do mundo moderno. In: *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 2000.

FABRIS, A. O olhar de Pier Paolo. *Revista de italianística*. v.1, n.1, p.111-122, julho de 1993. São Paulo: USP, 1993.

FAJARDO, The frame as formal contrast: Boccaccio and Cervantes. *Comparative Literature*, Vol.36, n.1., 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1770325>>. Acesso em: 01 dez 2009.

FELLINI, F. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FERRARA, L. D. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

FERRERO, A. *Il cinema di Pasolini*. Venezia: Marsilio, 1997.

FRANCO JR. H. A cocanha como utopia e Dante como poeta do absoluto. *Revista online do Instituto Humanitas Unisinos*, edição 198, 02 de outubro de 2006, p.25-28. Disponível em: <

<http://www.ihuonline.unisinos.br/uploads/edicoes/1164641817.4pdf.pdf>>. Acesso em: 08 mar 2010.

FRANCO JÚNIOR, H. *A Idade Média: o nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GETTO, G. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Rizzoli, 1972.

GITTES, K. S. The Canterbury Tales and the Arabic Frame Tradition. *Modern Language Association*, Vol. 98, n. 2, 1983. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/462048>>. Acesso em: 01 dez 2009.

GOLDFARB, J. L.(org.) *Diálogo com Pasolini*. São Paulo: Nova Stella, Instituto cultural ítalo-brasileiro, 1986.

GREENE, T.M. Forms of accommodation in the Decameron. *Italica*, Vol.45, No.3, 1968. Disponível em : <<http://www.jstor.org/stable/478104>>. Acesso em 13 jun 2010.

GUAGNELINI, G.; RE, V. *Visione di altre visioni: intertestualità e cinema*. Bologna, Archetipolibri, 2007.

GUZZETTI, A. Narrative and the Film Image. *New Literary History*, v.6, n.2, On Narrative and Narratives, p.379-392, The Johns Hopkins University Press Stable, 1975. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/468426>>. Acesso em: 26 mai 2008.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

HINCKLEY, H.B. The Framing-Tale. *Modern Language Notes*, v.49, n.2, p. 69-80, The Johns Hopkins University Press, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2912740>>. Acesso em: 26 mai 2008.

HOHLFELDT, A. Cinema e literatura: liberdade ambígua. In: AVERBUCK, L. (Org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984. p.127-150.

HUTCHEON, L. Preface. In:\_\_\_\_. *A poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*. New York & London: Routledge, 1988.

JAKOBSON, R. lingüística e poética. In: \_\_*Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, s/ d, p.118-162.

JOHSON, R. *Literatura e cinema: Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

KERN, E. G. The Gardens in the Decameron cornice. *Modern Language Association*, Vol. 66, No. 4, 1951. Disponível em <<http://www.jstor.org/pss/459490>>. Acesso em: 01 dez 2009.

KNIGHT, A. *Uma história panorâmica do cinema: a mais viva das artes*. Rio de Janeiro: Lidador, 1970.

KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: \_\_\_\_\_. *Semiótica do romance*. 2. ed. Lisboa: Arcádia, 1978. p. 69-99.

LAWTON, B. *Pasolini's View of the Decameron*. Disponível em: [http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/arts/wheel/pasolini.php](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/arts/wheel/pasolini.php)

LAWTON, B. The Storyteller's Art: Pasolini's Decameron (1971). p. 203-221. In: Horton, A.; Magretta, J.(ed.). *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York: Ungar, p.383, 1981.

MANSUR, F. Nas lavouras da linguagem: o trabalho inesgotável da narrativa. *Revista Desfolhar*, mar. 2007, Seção Literatura etc. Disponível em: <<http://www.desfolhar.com/desfolhar06/colunas.html>>. Acesso em: 19 set. 2007.

MANZOLI, G. *Voce e silenzio nel cinema de Pier Paolo Pasolini*. Bologna: Pendragon, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci Editore, 2003.

MARINHO, C. *Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura*. Belo Horizonte: editora Pucminas, 2009.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MICONI, A. *Pier Paolo Pasolini: la poesia, il corpo, il linguaggio*. Milano: Costa & Nolan, 1998.

MINICOZZI, N. E. F. Sources of Comedy in Boccaccio's "Decameron": The Tale of Frate Cipolla. *Pacific Coast Philology*, v.25, n.1/2, p.106-115, Pacific Ancient and Modern Language Association, 1990. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1316810>>. Acesso em: 28 mai 2008.

NAZÁRIO, L. *Pier Paolo Pasolini*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

NÖTH, W. *Semiótica do século XX*. São Paulo: Annablume, 1996.

OLIVEIRA, V. S. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: UNESP, 1999.

PASOLINI, P. P. A poesia do novo cinema. In: *Revista Civilização Brasileira*, n.7, 1966, p.267-287.

\_\_\_\_\_. *Decameron. Triologia da Vida*. Itália: 1971. (Direção, roteiro, cenografia e interpretação artística de Pasolini) DVD - Brasil: Paly Arte Home Vídeo.

\_\_\_\_\_. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 2000.

- \_\_\_\_\_. *Lettere Luterane: Il progresso come falso progresso*. Torino: Einaudi, 2003.
- PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. *O Arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZZAGLIA, M. *Scrittori e critici della letteratura italiana*. Bologna: Zanichelle editore, 1993.
- PEIRCE, S. C. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Abril, 1977.
- PEREIRA, M. *Um olhar sobre o cinema de Pasolini*. ALCEU - v.5 - n.9 - p. 14 a 26 - jul./dez. 2004. Disponível para download em: <<http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=160&sid=21>>. Acesso em: 01 dez 2009.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- \_\_\_\_\_. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: \_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.91-99.
- PETRONIO, G. *La letteratura italiana*. Milão: Oscar Mondadori, 2000. tomo I.
- PIGNATARI, D. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- PIRANDELLO, L. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.
- POPESCU, G. Logos e auctoritas: le aporie del corpo narrante nel film Decamerone di Pier Paolo Pasolini. In: CAIRO, L. R; SANTURBANO, A.; PETERLE, P.; OLIVEIRA, A. M. D. de. (Orgs.) *Nas malhas da narrativa*. Assis: FCL-Assis-UNESP-Publicações, 2007. p.133-140.
- POUILLON, J. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- RAMOS, M. C. T. Decameron: as molduras de Boccaccio e Pasolini. In: CAIRO, L. R; SANTURBANO, A.; PETERLE, P.; OLIVEIRA, A. M. D. de. (Orgs.) *Nas malhas da narrativa*. Assis: FCL-Assis-UNESP-Publicações, 2007, p.177-183.
- Revista de Cinema*, n.1, primeiro semestre de 1994. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- RITTNER, M. *Compreensão de cinema*. São Paulo: São Paulo Editora S.a., 1965.
- ROSENFELD, A. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto II*. São Paulo: editora Perspectiva, 2000.
- RUSSO, V. L'Abiura dalla "Trilogia della vita" di Pier Paolo Pasolini. *MLN*, v.108, N.1, Italian Issue, p.140-151, The Johns Hopkins University Press, 1993. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2904693>>. Acesso em: 28 mai 2008.



- SANTAELLA, M. L. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *A assinatura das coisas: Peirce e a literatura*. São Paulo: Imago, 1992.
- SAPEGNO, N. *Disegno storico della letteratura italiana*. Firenze: La nuova italia, 1973.
- SAVERNINI, E. *Índices de um Cinema de Poesia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004
- SILVA, A. R., Peirce na trilha deleuzinana: a semiótica como intercessora da filosofia do cinema. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2843-1.pdf>>. Acesso em: 13 jun 2010.
- SOJA, E.W. Introduction. In:\_\_\_\_. *Thirdspace*. Cambridge: Blackwell, 1996.
- SQUAROTTI, G.B, *Literatura italiana*. São Paulo: Nova Stella editorial, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro EDUSP, 1989.
- STAM, R. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarelho. Campinas: Papyrus, 2003.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- TOLEDO, D. O. (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: editora Globo, 1978.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus Editora.1994.
- VILLANI, S. *Il Decameron allo specchio*. Roma: Donzelli editore, 2004.
- WHITE, H. The burden of history. In:\_\_\_\_. *Tropics of discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore & London: John Hopkins, 1978.
- \_\_\_\_\_. *The Historical Imagination in Nineteen-Century Europe*. Baltimore: Jonh Hopkins UP, 1987.
- WILLIAMS, D. Medieval Movies. *The Yearbook of English Studies*, v.20, Literature in the Modern Media: Radio, Film, and Television Special Number, p.1-32, Maney Publishing on behalf of Modern Humanities Research Association 1990. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3507517>>. Acesso em: 28 mai 2008.
- XAVIER, I. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva: Secretária da Cultura, Ciência e Tecnologia do estado de São Paulo, 1978.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio Janeiro: Paz e Terra, 1984.

\_\_\_\_\_. O cinema moderno segundo Pasolini. *Revista de italianística*. v.1, n.1, p. 101-111, julho de 1993. São Paulo: USP, 1993.

\_\_\_\_\_. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

ZAIGNA, G. *Pasolini. "Un'idea di stile: uno stilo!"*. Venezia: Marzilio, 1999.

ZUFFI, S. *Giotto*. Milano: Electa, 1993.