

O OLHAR DE PIER PAOLO: QUESTÕES VISUAIS

*Annateresa Fabris**

Resumo: Cinema e artes plásticas imbricam-se profundamente na produção de Pasolini, moldada visualmente nos modelos renascentistas e maneiristas e, não raro, cindida entre o desejo de aderir à realidade e uma vontade de estilização. Essa dicotomia, que informa o cinema, não está presente na obra plástica de Pasolini, sintética, alusiva e aberta à experimentação técnica.

Palavras-chave: cinema, pintura, desenho.

Ao definir "épico-religiosa" a visão de mundo que enformava um filme como **Desajuste social**, Pier Paolo Pasolini remete tal atitude ao fato de seu gosto cinematográfico ter-se formado a partir dos exemplos das artes plásticas. "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, Pontormo). 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"¹

Cinema e artes plásticas são, na verdade, duas descobertas concomitantes para o jovem Pasolini, que se aproxima do primeiro através de René Clair, de Chaplin e de Renoir, diretores igualmente apreciados por seu professor de História da Arte na Universidade de Bolonha, Roberto Longhi. O encontro com Longhi parece ser decisivo para os futuros rumos de Pasolini, que se reconhecerá devedor ao mestre por sua "fulguração figurativa" Uma fulguração que data de 1940, período em que assiste ao curso dedicado aos "Fatos de Masolino e Masaccio" Anos mais tarde, ao resenhar um livro de Longhi para *Il Tempo Illustrato*, Pasolini relembra a sensação despertada por aquelas aulas, que faz consistir na "contraposição ou confronto nítido de 'formas' O que era projetado na tela eram diapositivas. Os conjuntos e os detalhes dos trabalhos, coevos e executados no mesmo lugar, de Masolino e

* Professora de História da Arte Contemporânea junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes, USP.

1 **Apud: Ciclo Pasolini: anos 60.** Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p.57.

de Masaccio. O cinema agia, mesmo enquanto mera projeção de fotografias. E agia no sentido que um 'enquadramento' que representava uma amostra do mundo de Masolino – naquela continuidade que é típica do cinema – se 'opunha' dramaticamente a um 'enquadramento' que representava, por sua vez, uma amostra do mundo de Masaccio. O manto de uma Virgem ao manto de uma outra Virgem... O Primeiro Plano de um Santo ou de um espectador ao Primeiro Plano de um outro Santo ou de um outro espectador... O fragmento de um mundo formal opunha-se, portanto, fisicamente, materialmente ao fragmento de um outro mundo formal: uma 'forma' a uma outra 'forma'"²

O que Longhi ensina a Pasolini é uma maneira particular de olhar, por contraste, por contradição, capaz de fazer emergir aqueles valores formais que permitem definir a personalidade de uma artista não de maneira fria e acadêmica, mas graças a um conjunto de imagens verbais alusivas, de equivalentes dramáticos e literários³

O fato de Pasolini usar termos da linguagem cinematográfica para descrever o método de Longhi não é casual, pois este evidencia ter sofrido profundas influências da nova arte em sua atualização da crítica formalista do século XIX. Como aponta Giovanni Previtali, a atenção que Longhi dedica à gestualidade, à mímica, à expressão física dos sentimentos através do rosto, seu interesse pelos detalhes, sua descrição do estilo de Caravaggio nos termos de uma "dialética do dualismo entre natureza e visão" devem ser reportados a uma visualidade impregnada pelas lições do cinema, no qual descobre a possibilidade de renovar a abordagem tradicional das artes plásticas⁴

Béla Balász, que deve ter sido lido por Longhi, parece ter influenciado igualmente Pasolini com sua teoria do "homem visível" Ao lançar mão do universo das artes plásticas, o diretor italiano cria uma visualidade profundamente expressiva, eloqüente em suas formas, buscando no "homem visível" não apenas uma mímica e um repertório de gestos, mas também a emergência de conteúdos submersos, de experiências não racionais, mas assim mesmo claras e inequívocas⁵

2 P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*. Torino, Einaudi, 1979, p.252.

3 Sobre o método de Longhi, ver: C.L. Raghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia*. Firenze, Vallecchi, 1973, p.70-72.

4 G. Previtali, "Introduzione", in: R. Longhi, *Caravaggio*. Roma, Editori Riuniti, 1982, p.26-28.

5 A teoria de Béla Balász sobre o "homem visível" está no livro organizado por Ismail Xavier, *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Edições Graal/Embrafilme, 1983, p.77-83.

Como deixar de pensar numa relação desse tipo diante da carta que Pasolini escreve ao produtor Alfredo Bini a propósito de **O Evangelho segundo São Mateus**? Ao explicitar os critérios que norteariam a película, afirma Pasolini:

"Quanto à minha relação 'artística' com o Evangelho, ela é bastante curiosa: você deve saber que, como escritor nascido idealmente da Resistência, como marxista etc., ao longo dos anos 50 meu trabalho ideológico esteve direcionado para a racionalidade, em polêmica com o irracionalismo da literatura decadente (na qual me tinha formado e que eu tanto amava). A idéia de realizar um filme sobre o Evangelho, e sua intuição técnica, é, ao contrário, devo confessá-lo, fruto de uma furiosa onda irracionalista. Quero fazer uma pura obra de poesia, correndo talvez o risco do esteticismo (Bach e em parte Mozart, como comentário musical, e Piero della Francesca e em parte Duccio para a inspiração figurativa; a realidade, no fundo pré-histórica e exótica do mundo árabe, como fundo e ambiente). Tudo isso coloca perigosamente em jogo toda a minha carreira de escritor, bem sei. Mas seria estranho se eu, amando tão profundamente o Cristo de Mateus, receiasse colocar algo em jogo"⁶

Um dos intérpretes de **O Evangelho segundo São Mateus**, o poeta Alfonso Gatto, faz uma reflexão sobre o filme, muito próxima da teoria do "homem visível":

"Lê-se no meu rosto que estou do lado de Cristo: não conseguiria expressá-lo melhor. Esta é a minha 'ficção' E que Pasolini veja o Evangelho assim, nessa luta entre rostos e uniformes, entre olhos que vão longe por conta própria e olhos que servem só para dar a medida do passo, será coisa de pouco valor? Vocês perceberão o que é a palavra integral do Evangelho, como ela abre os olhos: é o verdadeiro 'milagre'"⁷

O terceiro longa-metragem do diretor é emblemático em vários sentidos. Além dos já citados, impõe-se a partir dele uma reflexão sobre o significado que Pasolini conferia ao cinema enquanto instrumento de criação, capaz de "expressar a Realidade através da Realidade". A presença do cinema em sua vasta produção desde 1961 é explicada por Pasolini como uma passagem gradual rumo à admissão de sua "paixão pela vida, pela realidade ao meu redor, realidade física, sexual, objetual, existencial". A importância do cinema para a constituição dessa visão deve ser buscada na concepção

6 P.P. Pasolini, *Lettere: 1955-1975*. Torino, Einaudi, 1988, p.514-515.

7 Apud: N. Naldini, *Pasolini, una vita*. Torino, Einaudi, 1989, p.281.

naturalista que Pasolini tem dele: linguagem não convencional e não simbólica, que se diferencia da literatura pelo fato de não interpor qualquer tipo de filtro entre o autor e a realidade. Que **O Evangelho segundo São Mateus** não seja essa operação mimética é reconhecido pelo próprio diretor em 1964:

"Com o **Evangelho** evidentemente esgotei algo: e por isso sinto o vazio dolorido de tudo aquilo do qual o **Evangelho** foi uma libertação. Por que nos libertarmos das coisas? 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?"⁸

Se é difícil concordar com Pasolini que o cinema é a realidade enquanto tal, posto que nenhuma operação artística é de caráter homológico, mais difícil se torna concordar com sua afirmação quando lembramos que muitas de suas fontes visuais provêm do repertório da História da Arte, de um código, portanto, através do qual se formaliza o pensamento visual. O próprio Pasolini fornece-nos freqüentemente pistas sobre o universo visual que informa sua cinematografia: Masaccio, Giotto e a escultura românica, no caso de **Desajuste social**; Piero della Francesca, a pintura bizantina e Rouault, naquele de **O Evangelho segundo São Mateus**; Rosso Fiorentino e Pontorno, no episódio "La ricotta" de **Relações humanas**; a pintura maneirista, em **Medéia**⁹

O uso das fontes da História da Arte deve ser pensado muito mais nos termos da criação de uma atmosfera e de tipo congeniais à procura poética do diretor do que como citação pontual e precisa de modelos preexistentes. É nesse sentido que aponta António-Pedro Vasconcelos quando afirma que Pasolini, do mesmo modo que Rossellini, não copia a pintura, mas filma os modelos que os pintores tinham diante de si. "Pasolini filmou Cristos e Madonas, bons e maus ladrões, hoje – escreve o crítico português – como faria qualquer pintor das margens do Arno ou das costas do Adriático, numa época ainda impregnada de religiosidade. (...) Quando reconstitui os quadros da época – a descida da cruz, por exemplo, em *La Ricotta* – é para desfazer a composição (a pose), para lhe dar vida, num movimento duplo de dessacralização (da pintura) e de sacralização (do real)"¹⁰

A propósito de "La ricotta" e do processo sofrido por "vilipêndio à religião do Estado", é interessante lembrar que um dos motivos do seqüestro

8 Apud: Naldini, p.234-235, 284.

9 Ver: Naldini, p. 282; **Ciclo Pasolini: anos 60**, p.63, 96.

10 A.-P. Vasconcelos, "O cinema de Pasolini", in: **Ciclo Pasolini: anos 60**, p.11-12.

do filme está justamente na reconstrução fiel dos quadros de Pontormo e de Rosso Fiorentino, através da qual Pasolini desejava denunciar a mistura de cinismo e esteticismo que permeava os filmes de inspiração bíblica. A opção por registros visualmente sofisticados visava pôr a nu a operação cinematográfica corriqueira, que para ele não passava de um fato "absolutamente árido, improdutivo, falso, fundamentalmente insincero"¹¹.

Se, no caso de "La ricotta", Pasolini faz uma citação pontual a fim de desmistificar criticamente o cinema, não é esse, no entanto, o vetor mais corrente de suas relações com as artes plásticas. No caso de **Mamma Roma**, por exemplo, refuta a ligação estabelecida pela crítica entre a cena da prisão e o **Cristo morto** de Mantegna, chegando a invocar a autoridade de seu antigo professor de História da Arte:

"Ah Longhi intervenha, explique como não basta colocar uma figura em escorço e olhá-la com as plantas dos pés no primeiro plano para falar em influência de Mantegna! Esses críticos não têm olhos? Não vêem que o preto e o branco, tão essenciais e fortemente impregnados de claro-escuro da cela cinza, em que Ettore (camiseta branca e rosto escuro) está deitado na cama de contenção, evocam pintores que viveram e operaram antes de Mantegna? Ou que, quando muito, se poderia falar de uma absurda e perfeita mistura de Masaccio e Caravaggio?"¹².

A relação que Pasolini recusa para **Mamma Roma** está mais claramente explicitada no **Decameron**, no qual a cena do pintor adormecido evoca não apenas a iconografia do **Cristo morto**, mas o próprio sentido espacial de Mantegna com sua perspectiva comprimida e com o encolhimento das linhas de fuga num plano fechado. O **Decameron** não interessa a nossa análise apenas por esse elemento. Trata-se, na verdade, de uma obra emblemática em termos compositivos porque nela Pasolini desempenha o papel de um discípulo de Giotto, sublinhando sua relação com um determinado tipo de figuração, na qual o homem ocupa o lugar central.

Se Giotto trabalhou efetivamente em Nápoles entre 1328 e 1332, não é, no entanto, este o episódio através do qual se faz presente no **Decamerão** literário. Boccaccio dedica-lhe a quinta novela da sexta jornada, citada no filme no episódio da chuva que atinge o pintor em sua viagem rumo a Nápoles. Os outros momentos da presença deste no filme devem ser tributados exclusivamente a Pasolini. Por que, então, a figura do pintor assume tanto

11 Naldini, p. 263; **Ciclo Pasolini: anos 60**, p. 63.

12 **Apud**: Naldini, p. 252.

relevo na película? A resposta deve ser buscada, em parte, em Boccaccio, que faz de Giotto o fundador de uma nova concepção de arte, enraizada no domínio do natural:

"Do outro, o nome foi Giotto, possuidor de talento de tão elevada excelência, que nada a Natureza nunca ofertou – ela que é a mãe de todas as coisas, e que determina todo o contínuo girar dos céus – de que ele não obtivesse, com o estilo, com a pena, ou com o pincel, a reprodução tão fiel, a ponto de já não parecer idêntica, mas sim de se afigurar a própria coisa tomada por modelo; tanto é assim que, com muita frequência, nas coisas que ele pintou, se percebe que o sentido da vista, dos homens, se ilude, julgando objeto real o que, na verdade, somente está pintado. (...)"¹³

A figura do pintor realista está presente no filme sobretudo na cena do mercado, quando o discípulo de Giotto vai buscar os elementos para a composição dos murais no contato direto com a realidade. O olhar que o pintor lança sobre o ambiente é dos mais atentos: fixa-se nos detalhes, focaliza cenas completas, concentra-se na captação dos rostos, na esteira daquele antropomorfismo visual teorizado por Béla Balázs e tão fundamental nas análises de Longhi. 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.

A esse artista realista, cuja maior contribuição reside na capacidade de captar a linguagem da fisionomia, de dar ênfase à gestualidade, de movimentar a composição graças à variedade das expressões, Pasolini sobrepõe um artista visionário que, no sonho, cria uma aparição que não ousará materializar. Inspirada no **Juízo universal** que Giotto pintou em Pádua, a aparição de Pasolini configura-se como testemunho espiritual da superioridade da arte em relação à vida, na medida em que o filme se encerra bruscamente com uma interrogação de caráter particular: "por que realizar uma obra se é tão bom simplesmente sonhá-la?"

Uma resposta a essa pergunta, que cria uma cunha no interior de um filme integralmente voltado para a exaltação dos valores físicos, pode ser encontrada numa declaração do diretor, que coloca o **Decameron** sob o signo do jogo. "Não pretendi no **Decameron** – afirma ele – expressar a realidade com a realidade, os homens com os homens, as coisas com as coisas, para

13 G. Boccaccio, **Decamerão**. São Paulo, Abril, 1971, p. 330.

transformá-la em obra de arte, mas simplesmente para 'brincar', isso sim, com a realidade que brinca consigo mesma. Apesar da violência não efável da realidade que surge fartamente na tela, o **Decameron** se apresenta, creio que pela primeira vez em minha carreira, como um filme recitado"¹⁴

Colocar o **Decameron** sob o signo do jogo, da récita, implica afastar-se da crença num cinema homológico e assumir o artifício da criação artística como marca distintiva entre ela e a realidade. O episódio do pintor no **Decameron** é pontuado pela questão do mistério da criação, como mostram os vários momentos em que o mestre olha para a parede nua, vê esboçar-se em sua superfície dois afrescos, volta a olhar para o vazio, ao mesmo tempo em que estão sendo executadas pelos auxiliares as tarefas práticas para o começo do trabalho. Se a ida à realidade parece resolver a questão da criação, inclusive com a aceleração cômica do ritmo do trabalho, como que para sublinhar a urgência do impulso interior, não se pode esquecer, contudo, que o resultado final, no qual tomam forma os dois afrescos antes vislumbrados, é acanhado se comparado com a grandiosidade da visão.

Pasolini explicará sua presença no filme nos termos de uma ideologização da obra através de sua consciência¹⁵, e não parece ser indiferente o fato dele colocar-se não como Giotto, mas como seu discípulo. Um discípulo que não consegue alcançar o grau de idealização e de concentração do mestre, a solenidade grandiosa de suas obras, sua crença num cosmos ordenado da qual derivam seus princípios compositivos e a capacidade de materializar as visões mais profundas com objetividade e sentido de poesia.

Se, desse ponto de vista, **Decameron** pode ser considerado um impasse na filmografia de Pasolini, pelo acirramento da tensão não resolvida entre realidade e criação, há uma outra faceta do artista visual, na qual essa dicotomia se resolve positivamente. É o caso de sua produção gráfica e pictórica, que se distribui ao longo de dois períodos – de 1941 a 1948 e de 1964 a 1975 –, sem que esses momentos impliquem diferenças estilísticas substanciais.

Num texto de 1970, só recentemente divulgado pela revista **L'Espresso**, Pasolini caracteriza os temas dos dois momentos como sendo "familiares, cotidianos, ternos e talvez idílicos" Sua pintura, alimentada pelo amor a

14 Apud: Naldini, p. 350.

15 Ibid., p. 351.

Masaccio, Carrà, Morandi e Bonnard, deveria ser considerada um dialeto, próximo da poesia e, por isso mesmo, "delicado, misterioso: material para tabernáculos"¹⁶

É sintomático que, no texto, Pasolini faça coincidir o término de sua atividade plástica com o advento da pintura abstrata e posteriormente da arte pop, atitudes que não se coadunavam com sua busca de uma arte interessada nos valores humanos mais profundos.

A data inicial dos trabalhos plásticos é igualmente importante porque coincide com o contato com Longhi e com o interesse pelo cinema, a partir dos quais forma um repertório e um olhar atento aos valores intrínsecos da arte e a sua capacidade de expressar-se poeticamente, isto é, longe de teorias e de confissões autobiográficas¹⁷

As cartas que Pasolini envia do Friul no verão de 1941 são testemunhos de que a pintura e o desenho não eram atividades secundárias para o jovem artista, que se exercita ao mesmo tempo na poesia dialetal, descobrindo emocionado um mundo que deita raízes na intemporalidade. Em algumas dessas cartas há referências não apenas à pintura, mas às expectativas de Pasolini em relação a essa atividade: a procura de um estilo próprio, de uma paleta própria, o medo de regredir a uma atitude de amador. O significado do verão de 1941, com o encaminhamento paralelo da atividade plástica e daquela poética, está enfeixado numa carta enviada a Franco Farolfi, na qual Pasolini afirma:

"(...) Você deve saber que este foi o melhor verão, e um dos períodos mais belos da minha vida. Resultados positivos e tangíveis: 15 quadros, nos quais melhorei enormemente; um inteiro cancionero dedicado a Casarsa, (...) jogos de futebol, (...). Mas os resultados mais caros são aqueles que não podem ser elencados. Vejo agora que a minha vida deverá renunciar àquilo que os homens chamam 'viver'; e recolher-se numa visão poética pessoal dos acontecimentos, e saborear assim as coisas mais íntimas, transformar sempre em algo de fantástico o que costuma acontecer de maneira banal"¹⁸

A importância atribuída à atividade plástica pode ser também detectada a partir de Il Setaccio, revista fundada em Bolonha em 1942 por Pasolini

16 P.P. Pasolini, "È passata la pop art? Torno a dipingere". *L'Espresso*, Roma, XXXVIII (3), 19 gen. 1992, p. 85. Outros artistas apreciados por Pasolini são Cézanne e Soffici.

17 Ver, por exemplo, o artigo "Commento allo scritto del Bresson", publicado por Pasolini na revista *Il Setaccio*, de maio de 1943. O artigo está reproduzido no livro de Mario Ricci, *Pasolini e 'Il Setaccio': 1942/1943*. Bologna, Cappelli, 1977, p.87-91.

18 P.P. Pasolini, *Lettere: 1940-1954*. Torino, Einaudi, 1986, p.70, 109, 122-123.

e um grupo de amigos. Publica desenhos em cinco dos seis números da revista, alguns dos quais na capa, como acontece no número 1 (novembro de 1942), no número 2 (dezembro de 1942) e no número 5 (março de 1943).

A análise dos desenhos e das telas desse período mostra que Pasolini tem razão quando os define dialetais, poéticos. A temática é cotidiana, despojada, concentrando-se, em grande parte, em cenas da vida de Casarsa, retratadas com uma visão instantânea e com um traço ao mesmo tempo preciso e sintético. Embora sua visão seja realista, trata-se de um realismo permeado de lirismo, de uma captação do entorno mais em termos de sugestão, de atmosfera que de tradução pontual. O que é importante para o jovem Pasolini não é realizar aquela operação mimética que atribuirá ao cinema, mas ser capaz de captar uma sensação momentânea e de traduzi-la em forma. Daí o caráter de anotação, comum a muitos dos desenhos, sempre pensados em linhas gerais, captados por um traço nervoso e veloz, não de todo correto, mas assim mesmo eloqüente em sua simplicidade.

O Pasolini desenhista e pintor é um experimentador de técnicas e materiais, que, não raras vezes, deixa de lado lápis e pincéis para aplicar a tinta com os dedos ou para desenhar diretamente com o tubo. As telas, em geral, são de juta: Pasolini conserva seu aspecto áspero, que gosta de realçar graças ao uso de camadas de cola e de gesso mal passadas. Se isso não implica buscar uma pintura de caráter matérico, posto que a idéia de composição está sempre em primeiro lugar, implica, porém, conferir importância a procedimentos não tradicionais, que Zigaina denominará contaminações e imprevistos. É por isso que inventa "cores-idéias" a partir de flores, de vinagre, de cal, de cera de vela para as obras que realizará sobretudo nos anos 70¹⁹

O momento mais maduro dessa primeira fase pode ser situado entre 1945 e 1948, quando conhece o pintor Giuseppe Zigaina e quando executa alguns quadros nos quais sua linguagem se mostra mais segura e mais sintética. Duas telas de 1947, **Jovem que se lava** e **Auto-retrato**, evidenciam essa maturidade: o primeiro com a estrutura essencial da cena, não alheia a ecos cubistas, e um cromatismo vigoroso, embora de tons rebaixados; o segundo com a relação que estabelece entre a autovisão e a representação de um garoto de Casarsa, indicando dois caminhos para a execução de um retrato. Um, mais introspectivo, no qual o modelado é determinado pelo campo cromático, que faz emergir uma máscara antes do que um rosto,

19 Ver: Pasolini, "È passata la pop art? Torno a dipingere", cit.; G. Zigaina, in: **Pier Paolo Pasolini: i disegni 1944/1975**. Milano, Vanni Scheiwiller, 1978, s.p.

embora o modelo seja ainda reconhecível. Outro, mais exterior, voltado para a captação de uma aparência, no qual o traço sereno é evidência de uma visão distanciada.

Apesar do amadurecimento da linguagem plástica, a literatura acaba por prevalecer entre as várias atividades e Pasolini se dedica integralmente a ela até o início da década de 60. Sintomaticamente o interesse pela atividade gráfica volta a se manifestar no momento em que Pasolini se torna diretor de cinema, como que para estabelecer um contradiscurso àquela relação de identificação com a realidade que o novo vetor expressivo lhe proporcionava.

A produção desse segundo momento, apesar de não se diferenciar substancialmente daquela da década de 40, é ainda mais sintética e mais livre de preocupações realistas. Trata-se, na maioria das vezes, de anotações sumárias, traçadas no calor da hora para fixar um acontecimento do qual deseja guardar memória. Muitos desses desenhos são retratos, captados quase sempre de perfil, e neles Pasolini fixa as fisionomias com traços rápidos e nervosos, em busca não de uma caracterização tipológica, mas de uma definição do ser que permite conjugar o exterior e o interior num olhar lançado quase de relance. Afetuosamente irônico nos vários retratos de Roberto Longhi que realiza em 1975, Pasolini confere uma dimensão mais penetrante àqueles de Andrea Zanzotto, Giuseppe Zigaina e Franco Citti, por exemplo.

Os melhores resultados são alcançados na relativamente vasta galeria de auto-retratos. Colocando-se diante de um espelho que não se abandona a uma visão indulgente, Pasolini retrata-se em várias poses, que evocam geralmente o tratamento fotográfico. Em algumas das imagens parece perseguir a dimensão da fotografia de identidade – frontalidade absoluta e fixação exata da fisionomia –, criando um jogo dialético entre apresentação e representação. Nesses retratos mais objetivos Pasolini usa o lápis e o giz de cera com o mesmo distanciamento com o qual usaria o mecanismo fotográfico, oferecendo de si uma imagem predeterminada, na qual a identidade se tingem de convenção. Em outros momentos, ser o modelo de si mesmo alcança o caráter de uma visão mais distanciada, na qual o singular assume o aspecto de uma encenação ficcional. Pasolini parece estar consciente de que o auto-retrato não deixa de ser uma criação da fantasia e oferece várias versões de si mesmo, marcadas pela elipse e pela problematização da própria identidade.

O jogo de remissões entre as artes plásticas e a visão cinematográfica explicita-se com clareza no roteiro em quadrinhos de "La terra vista dalla luna", episódio do filme **As bruxas**, produzido em 1966. Usando caneta esferográfica e giz de cera, Pasolini cria um conjunto de seqüências concisas e expressivas, nas quais a caracterização dos personagens se dá pelo recurso à deformação. O desenhista e o cineasta coincidem num único olhar, que

compõe primeiros planos, visualiza seqüências, dispõe os personagens no espaço com uma economia de meios que só o signo gráfico poderia permitir por seu caráter alusivo.

Não deixa de ser significativo que, nesse caso, Pasolini abdique do roteiro tradicional para fundir imagem e palavra numa estrutura determinada por um "surrealismo metahistórico". Para dar consistência a um mundo lunar, avesso às convenções lógicas, Pasolini constrói seqüências visuais, pois estas lhe permitem evitar a racionalidade da linguagem escrita e encontrar uma forma de expressão adequada à comicidade que pretendia imprimir em seus personagens²⁰

Se, no roteiro do episódio de *As bruxas*, Pasolini consegue harmonizar imagem e texto, não se pode dizer que a harmonia estrutural seja o traço característico de seus filmes, em geral marcados por um duplo código. A visão realista não dispensa a busca da estilização, o recurso a imagens culturais e, entre elas, um papel determinante cabe, sem dúvida, à iconografia legada pela História da Arte. O olhar refinado de Pier Paolo, formado nos exemplos da tradição renascentista e maneirista, emerge filme após filme na composição das cenas, na caracterização dos personagens, na criação de atmosferas, denotando a existência de uma percepção maneirista, dada a contaminações e pastiches, como ele próprio reconhece.

Um dos momentos mais característicos dessa contaminação é "La ricotta", no qual a visão realista e a percepção maneirista se fundem como valores positivamente dialéticos. Como afirma Lino Micciché, "La ricotta" repousa integralmente num "sistema de contraposições: a representação beletrista da morte segundo os módulos de Rosso Fiorentino e Pontormo e a realidade atroz da morte de Stracci, a bem urdida falsidade da ficção (a Paixão filmada) e a realidade do calvário de Stracci, a superabundância verbal do Artista que recita a própria ideologia (as palavras do diretor Welles, isto é, os versos do poeta Pasolini) e o sofrido resmungo de um pobre esfomeado, a estaticidade monumental do diretor e o dinamismo parodístico do subproletariado, a hipótese de uma representação sem sofrimento e a realidade de um sofrimento que nenhuma representação pode traduzir"²¹

À realidade esqualida de Stracci opõe-se o universo da arte, pontualmente recriado nas cenas da descida da cruz e da deposição com as cores, a

20 Ver: declarações de Pasolini no livro de Naomi Greene, *Pier Paolo Pasolini: cinema as heresy*. Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 89.

21 L. Micciché, *Il cinema italiano degli anni '60*. Venezia, Marsilio, 1986, p. 162.

espacialidade e a gestualidade dos quadros de Rosso e de Pontormo. Os *tableaux vivants* criados no estúdio, símbolo da visão maneirista de Pasolini, são o único momento cromático do episódio filmado em preto e branco, marcando mais um momento diferencial entre o mundo fenomênico e a cultura. É interessante seguir a concepção da cena da deposição no roteiro, no qual lança uma enorme mancha colorida, saturada de vermelho, verde, azul, marrom, branco, amarelo e rosa, em diferentes matizes.

O Pasolini pintor e o Pasolini cineasta encontram-se no roteiro de "La ricotta" O começo da descrição da cena da deposição é a revelação de um processo técnico não convencional, no qual é possível reconhecer alguns dos procedimentos "contaminados" do artista plástico: o vermelho obtido com um suco de papoulas misturado com água, espalhado com os dedos numa tela branca, revelando diferentes nuanças – vermelho pálido, quase rosa no centro do sulco, vermelho aceso nas margens, vermelho opaco quando a tinta seca...²²

O universo visual de Pasolini é, portanto, um elemento fundamental para compreender sua relação dialética com a realidade, a tensão não resolvida entre uma cultura requintada e a vontade de aderir ao mundo dos fenômenos. Em certos momentos, Pier Paolo gostaria de poder formar uma idéia virgem, anterior a qualquer estilo, sem nenhum eco de Masaccio e de Pontormo ("que, por muito tempo, dominaram/meus olhos, meu coração,/meus sentidos"²³), mas é logo com eles que configura seu repertório cinematográfico, que introduz a irrealidade num universo que pretendia real.

Abstract: Cinema and visual art interfuse deeply in Pasolini's production, visually shaped out of Renaissance and Mannerist models and often divided between the desire of adhesion to reality and a stylization will. Such dichotomy, basic in Pasolini's cinema, is not present in his visual works, synthetic, allusive and open to technical experiments.

Key-words: cinema, painting, drawing.

22 P.P. Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri*. Milano, Garzanti, 1976, p. 480-482.

23 *Apud*: Greene, p. 66-67.