

**PASOLINI E A IMAGINAÇÃO CRÍTICA:
NEM CINEMA DE PROSA, NEM DE POESIA**

**PASOLINI AND THE CRITICAL IMAGINATION:
NEITHER PROSE CINEMA NOR POETRY**

Júlia Vasconcelos Studart¹

Resumo: Diante do pequeno ensaio de Pier Paolo Pasolini, publicado em 1964, *Cinema de prosa, cinema de poesia*, este artigo propõe uma leitura de certas posições políticas do poeta italiano acerca do que toma como “situação cultural”, primeiro, numa operação com as formas de expressão e, depois, da expansão de seu pensamento crítico a partir dos modos deliberados de imaginação.

Palavras-chave: imaginação; pensamento crítico; forma.

Abstract: In face of Pier Paolo Pasolini’s small essay, *Cinema of prose, cinema of poetry*, published in 1964, this article proposes a reading of certain political positions of the Italian poet about what he takes as a “cultural situation”; first, as an operation with the forms of expression, then, as an expansion of his critical thinking from deliberate modes of imagination.

Keywords: Imagination; Critical Thinking; Form.

Em 1964, num breve ensaio, Pasolini dá a ver uma questão muito interessante e que tanto passa por seu trabalho com o cinema quanto, num mesmo instante, por um pensamento crítico que pode ser lançado aos entornos do que articula também até o poema: “Cinema de prosa e cinema de poesia”. O ponto de partida desse texto é o filme de Marco Bellocchio, *I pugni in tasca [De punhos cerrados]* (1965), e uma conversa que se

¹ Professora de Literatura da Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Brasil: <juliastudart@gmail.com>.

circunscreveu ao filme, num debate que aconteceu em Roma, organizado pelo Círculo Cultural Ludovisi, com a participação de Pasolini, Elio Pietri e Roberto Giammanco. Assim, ele elabora, como um ponto de começo, o que expressa como “situação cultural”: uma tentativa de engendrar um pensamento acerca da produção de Bellocchio e expandir as suas circunstâncias recuperando uma série de procedimentos e proposições sobre o que considera, ao mesmo tempo e quase indistintamente, como uma língua do cinema e uma língua da poesia.

Com o filme *Accatone* (1961), Pasolini inicia um projeto ético e intelectual cinematográfico que perpassa uma espécie de estudo concentrado daquilo que lhe interessa num projeto de formação: desde artistas e pensadores até alguns textos clássicos, depois, mais abrangente, da pintura à música, da literatura ao teatro e, principalmente, no que trata dos problemas com a imagem, numa radical existência e sobrevivência das imagens, o que se pode ler na relação ou no nexos intermitente entre a poesia, a narrativa (a prosa) e o cinema. E é desse contágio que, por sua vez, o poeta italiano reposiciona o nexos, que se pode ler no que desponta do seu projeto, como uma disseminada imaginação crítica. Isto, por sua vez, remete a uma atenção que persegue alguns procedimentos de leitura da História, propriamente dita, através da heterogeneidade, das séries divergentes e imprevistas armadas quase como construções ficcionais, ficções críticas, e que se constitui como uma potência política dessas construções para, de algum modo, intervir no espaço da história. Ou seja, um pensamento (imaginação crítica) que parece se vincular a um passado reminiscente (através de uma intermitência das imagens) e que se apresenta no presente ativo como resistência no mundo agora; quando as formas da literatura e de toda arte engendram um movimento arqueológico de colisão com o espaço de toda memória fixa, contra toda memória fixa.

E isto, por sua vez, se aproxima muito do que sugeriu Walter Benjamin, partindo da ideia fundamental que é a de repensar as formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual, para que, assim, se possam alcançar, de alguma maneira, outras formas de expressão mais ajustadas e sobrepostas às energias literárias do nosso tempo; praticar uma metamorfose, alterar as formas por dentro daquilo que são, desestabilizá-las, deixá-las mais ambivalentes e oscilantes. E, ainda, que é preciso entender que estamos no centro de um grande processo de fusão e *con*-fusão dessas formas, literárias ou não, e que muitas vezes temos dificuldade em nomeá-las, não sabemos mais (nomeá)-las, mas elas

sempre reaparecem em outros contornos e desenhos entre impensados e possíveis. O poeta francês Emmanuel Hocquard (2009), por exemplo, no texto *A forma-poesia vai, pode, deve desaparecer?*, aponta que esses nexos expandem-se a um ouriço quase indecifrável, o qual ao mesmo tempo que se quer apreendido com o coração, ou seja, um saber de cor – tal como já sugerira Jacques Derrida (2001), em seu texto *Che cos'è la poesia* –, também se esquivava e se expõe aos acidentes da *forma*, o que podemos ler, noutros sentidos, como as *forças*.

Repare-se aí, pois, no que Pasolini toma, nesse pequeno ensaio, como “cinema de poesia”, ou seja, o ponto é exatamente que, a partir dessa expressão, ele procura desmontar qualquer distinção entre as formas e, nesse movimento, lança uma tentativa e um empenhar-se num pensamento e numa operação também indistinta com esse percurso das *formas*. Num fragmento do texto, pode-se verificar a distinção que ele procura produzir não mais entre os tais gêneros já quase devidamente acomodados, a prosa e a poesia, mas sim entre os modos de uso e operação: a prosa como uma conformação dos estados da vida e do mundo, quase um modelo de estilo descritivo; e a poesia como invenção de vida e de mundo, em construções de montagem muito próximas de constituintes da imaginação e das experiências mais inovadoras com a linguagem. Ele escreve:

O cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito. Como exemplo-limite quero lembrar os filmes de Godard, onde transparece sempre a presença da câmera que trabalha nos personagens, e sente-se sempre os cortes de montagem que nunca são uma narração quieta, plana, tranquila etc. (PASOLINI, 1986, p. 104).

Pasolini impõe uma dimensão criteriosa entre os cinemas de prosa e poesia, na perspectiva de que há, no primeiro, uma língua que desaparece da forma que, por sua vez, se fixa, conformada, no conteúdo, nos temas; é absorvida e tende a uma linearidade narrativa, daí que ele diga que o que importa é o que está sendo narrado e, muitas vezes, vale apenas a descrição do que se narra. Num aspecto mais amplo, propõe quase uma forma de investigação do segundo, quando indica sentir-se a câmera e, principalmente, por causa da câmera, certamente, sentir-se a montagem. O que implica, segundo ele, precisamente, uma presença do corte, ou

seja, uma intermitência das imagens, que se projetam tomando distância de qualquer ideia de narração quieta, plana, tranquila etc. O próprio Godard já afirmara que a montagem se disponibiliza, numa comparação, no gesto de ver duas vezes e movendo-se entre a imagem e os sons, o som e as imagens; e segue:

É esse o poder extraordinário da imagem e do som que a acompanha, ou do som e da imagem que a acompanha. Ora, a geologia e a geografia disso estão contidas, a meu ver, na história do cinema, e isso permanece invisível. Dizem que é preciso não o mostrar. E acho que vou passar o resto de minha vida, ou de meu trabalho no cinema, tentando vê-lo, e antes de tudo vê-lo para mim; inclusive para ver onde eu mesmo me situo nos filmes que fiz (GODARD, 1989, p. 12).

Outra justaposição do problema vincula-se ao que aparece entre uma “situação cultural”, ponto de partida para a discussão de Pasolini, e um “situar-se” no filme que se faz, o que Godard sugere, para ele mesmo, como enlace e pergunta sempre em estado de movência, interrogativa infinita, perscrutadora, ativa, diante de sua ideia de cinema. Ao esticar essa ideia de uma situação cultural, Pasolini se permite dizer que o filme de Bellocchio tem muito a ver com uma esfumação, porque seria um cinema de prosa muito particular que, por isso, com frequência, se esfuma num cinema de poesia. Daí que, ainda numa comparação, diga que as situações humanas tratadas nesse filme apontam o quanto este não é neorrealista e, ao mesmo tempo, o quanto não é também integrante do realismo-socialista, porque não é de fato uma denúncia social de vezo marxista. E, depois, nem é como os de Antonioni, por exemplo, quase sempre inseridos numa problemática neocapitalista, esta que surge e se compõe sistematicamente a partir dos anos 1960. Assim, afirma que

O cerne do filme de Bellocchio é uma espécie de exaltação da anomalia e da anormalidade contra as normas do viver burguês, contra as instituições e contra o nível médio da vida burguesa, familiar. É uma raivosa revolta no interior de um mundo burguês. Para me exprimir com vivacidade, diria que, no fundo, o filme de Bellocchio seria como o filme de um *beat*, de um *hippie*, não estilisticamente, mas enquanto intensidade. Lembra-me a poesia de Ginsberg, isto é, está completamente fora de todas as escolas, correntes poéticas, ideológicas etc. etc. que caracterizaram o cinema italiano até agora. Acredito que seja, junto com os filmes de Bertolucci, o primeiro caso de um filme italiano que tenha ido além do neorrealismo, como foram além do neorrealismo determinados filmes franceses ou ingleses (PASOLINI, 1996, p. 105).

Importante perceber o percurso que Pasolini procura fazer a partir da ideia de uma “revolta irracional” provocada pelo filme de Bellocchio

para retirá-lo, em seguida, de uma única categoria fixa e tentar uma re-exposição dos sentidos das formas, da prosa até a poesia. Faz isso propondo uma ideia de cinema que não estaria mais vinculada apenas à questão da posição da câmera (onde colocar a câmera ou um ponto de vista), um ponto de vista da narrativa para contar uma história, ou seja, temas e conteúdos, mas muito mais o que é possível fazer quando uma forma “se esfuma” em outra: da “luta contra a irracionalidade burguesa de tipo novecentesco” (PASOLINI, 1996, p. 105), proposta pelo neorrealismo, por exemplo, até a luta que toma para si e seus companheiros, que seria, segundo ele, contra o racionalismo, esta sim a principal característica do mundo burguês. Aqui, no caso, seguindo com Pasolini, esta luta se daria nos modos de uso e operação com as formas, algo que se move num vai e vem, num nem lá nem cá, entre a linha reta e respirável da prosa até as linhas pensas e irrespiráveis da poesia. Haja visto que o seu exemplo é o trabalho de um expoente poeta da Beat Generation, Allen Ginsberg, que primava pelo verso longo, extensivo ao extremo da respiração, perplexo e muito aproximado ao que já imaginara Walt Whitman, no século XIX, numa ideia obsessiva de que é possível, com o poema, tocar o outro.

Muito próximo também a essas perspectivas – tanto a de Pasolini quanto a de Ginsberg, que é, por sua vez, aqui, basicamente a sugerida por Pasolini –, o poeta brasileiro Paulo Leminski, em meados dos anos 1980, debruçava-se severamente sobre os poetas *beats* e imaginava criticamente um jogo de destinos cruzados entre o que havia se produzido no Brasil e nos Estados Unidos da América nos anos 1960 como algo que tinha, sobremaneira, muito a ver com a ideia de uma luta contra o racionalismo burguês. E isso porque a luta contra o racismo burguês aparece como uma luta de paradoxos e contrassensos entre a tecnocracia americana daquele período e uma poesia de pauta oral, a *beat*; e, num país semianalfabeto como o Brasil, com simbioses recheadas pela cultura oral, aparece como uma poesia de pauta tecnocrática e comunicacional, mesmo que muitas vezes hermética, o *concretismo*. Ele diz, partindo de uma pergunta – se “A poesia *beat* é uma vanguarda?” (LEMINSKI, 2001, p. 66) –, que,

Se considerarmos o *Uivo* [Howl] de Ginsberg (1956) como uma espécie de manifesto (manuscrito, obgesto) da poesia “beat”, ela é praticamente contemporânea da Poesia Concreta brasileira, cujo Plano Piloto é exatamente de 1958.

[...]

A título de paradoxo, daria para constatar que, nesse momento, a poesia norte-americana buscava o que o Brasil, país de analfabetos, tem de sobra, a oralidade.

E o Brasil, ao contrário, no setor mais radical da sua poesia, buscava aquilo que a civilização tecnológica norte-americana produzia de mais vivo, na área de comunicação de massas. Estranhas inversões, destinos cruzados.

[...]

Ginsberg, Ferlinghetti e Corso são vozes que, enquanto a alma humana tiver ouvidos para “a voz que é grande dentro da gente”, não vai faltar amor pra eles (LEMINSKI, 2001, p. 67).

Certamente são alguns desdobramentos formais das operações de uso e modo com alguns temas que aparecem na poesia de Ginsberg que passam a interessar a Pasolini para inseri-los na sua ideia de montagem intensa que se apresenta sempre fora da norma. Coisas como o fluxo verbal de longos poemas que falam nos jogos com a boca, a fome, a voz; o apodrecimento do sonho americano; a imensa solidão urbana de meados do século XX e, principalmente, a denúncia de um consumo desenfreado que se materializa, como um contraponto, na materialidade do poema escrito para ser lido, dito, gritado, pleno de vínculos com todas as dimensões da vida através do corpo e com o corpo, que se manifesta, literalmente – daí o atributo da vanguarda (uma poesia com tom de manifesto) –, numa voz que é grande dentro da gente. Tanto que Pasolini recupera a ideia desse pequeno ensaio e a expande no texto *Cinema de poesia* (1965), principalmente revigorando a figura de Jean-Luc Godard, e faz isso indicando um princípio com o fazer que está fortemente vinculado à força das intensidades, o que também podemos chamar de imaginação crítica. Como se lesse na situação cultural de Godard, um parisiense, o que, como uma maneira de desejar o desejo, quisesse ler também no seu trabalho ao fazê-lo sempre como um exercício de ficção crítica contaminada e derivada antes e depois das formas de expressão, indistintamente. Aponta em Godard qualquer coisa de brutal, de ligeiramente vulgar, sem o classicismo formal de Antonioni, um pós-impressionismo, sem imperativos morais, numa espécie de câmera cínica,² que, ontologicamente, é a de seu cinema:

Na cultura de Godard há, pelo contrário, qualquer coisa de brutal, e talvez mesmo de ligeiramente vulgar: a elegia, é-lhe inconcebível porque, como parisiense, lhe é alheio um sentimento tão provinciano e bucólico; e é-lhe do mesmo modo

² O cineasta brasileiro Rogério Sganzerla se apropria dessa ideia da “câmera cínica” e, num artigo para o jornal *Folha de São Paulo*, datado de 11 de julho de 1964, diz sobre ela, vale destacar, rapidamente, grosso modo, uma espécie de definição ou sentido dessa câmera que elabora em duas linhas: “A ‘câmera’ cínica é a ‘câmera’ que deixou de participar do movimento dramático, distanciou-se dele; olha-o indiferentemente, olha-o apenas” (SGANZERLA, 2010, p. 38).

inconcebível, e pela mesma razão, o classicismo formal de Antonioni: Godard é completamente pós-impressionista, e nada possui da velha sensualidade estagnada por uma atmosfera conservadora e marginal, páduo-romana, apesar de europeizante, como é o caso de Antonioni. Godard não se colocou perante qualquer imperativo moral: não sente nem a normatividade do empenhamento marxista (roupa velha) nem má consciência acadêmica (roupa provinciana). A sua vitalidade não tem obstáculos, pudores, ou crepúsculos. Reconstitui, em si própria, o mundo: e é assim cínica também para consigo própria. A poética de Godard é ontológica, chama-se cinema. O seu formalismo é, por isso, um tecnicismo, por natureza própria, poético: tudo o que for apanhado por uma câmara em movimento será belo: trata-se da restituição técnica, e por isso poética, da realidade. Naturalmente, também Godard joga o jogo habitual: também ele tem necessidade de um “estado dominante” no protagonista para avarizar a sua liberdade técnica: um estado dominante neurótico e escandaloso na sua relação com a realidade. Os protagonistas de Godard são, por isso, também eles, doentes, refinadas flores da burguesia, mas que não se encontram em tratamento. São casos gravíssimos, mas vitais, aquém dos limiares da patologia: representam simplesmente a média de um novo tipo antropológico. A obsessão é o que caracteriza também a relação deles com o mundo: a ligação obsessiva a um pormenor ou a um gesto (e é aqui que intervém a técnica cinematográfica, que pode, melhor ainda do que a técnica literária, exasperar ao extremo estas situações). [...] Godard não tem culto algum, e coloca tudo frontalmente, num plano de igualdade (PASOLINI, 1982, pp. 148-149).

Retirar o cinema dessa forma fixada que se move de um lado, da “roupa velha”, até o outro, da “roupa provinciana”, e de toda noção mais conservadora, é o gesto que se amalgama a um pensamento que vem da literatura, da poesia, e para elas volta, principalmente, produzindo uma esfumação que se estica no que propõe como uma exasperação extrema das cenas, ou seja, das situações em processo de filmagem e, depois, em seguida, de montagem, como uma representação, como aponta Pasolini, o que talvez já possa ser lido como uma apresentação de um novo tipo antropológico. Eis aí uma questão essencial que gira o tempo inteiro pelo pensamento crítico do poeta italiano, sempre ao redor e por dentro de tudo o que produziu em seu trabalho: o problema da mutação antropológica. Grosso modo, uma deriva de alteração das formas sociais da vida que se modularam a partir de novas sistematizações do capital, basicamente o que gera consumo e como o consumo é gerado determinando estruturas padrão de existência. Isso advém também do que Pasolini (1986, p. 106) convoca e propõe como um dos maiores problemas dessa situação cultural a partir de “uma certa maneira de ver” e de “uma certa maneira de olhar” que, no filme de Bellocchio, desemboca ainda numa “denúncia crítica de cunho marxista” e, ao mesmo tempo, numa “problemática de tipo neocapitalista à la Antonioni” (PASOLINI, 1986, p. 106). Mas é nessa circunstância movente,

a que busca raspar os limites de um jogo com as formas, que Pasolini percebe no filme uma tentativa de indistinção, ou seja, nem cinema de prosa nem de poesia, mas cinema em processo de contaminação e reinvenção para uma sugestão de força esfumada, até contra o que seria uma “revolta de epilético” (PASOLINI, 1986, p. 106). Por fim, como sempre, tomando posição e inserindo-se politicamente como artista crítico nessa mesma difícil, dura e complicadíssima situação cultural, ele conclui que o filme

[...] reaviva a discussão da oposição para colocar em outros termos o contraste, a oposição entre o que acreditávamos racional e o que acreditávamos irracional. Recoloca em discussão a nossa desilusão desses dez anos de luta contra a irracionalidade burguesa; enfim, uma desilusão (PASOLINI, 1986, p. 106).

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia?. *Revista Inimigo Rumor*, n. 10. Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pp. 113-116.
- GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. Trad. Gustavo Londoño. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- HOCQUARD, Emmanuel. A forma-poesia vai, pode, deve desaparecer? *Revista modo de usar & co.*, n. 2. Trad. Marília Garcia. Rio de Janeiro: Singular Editora/Berinjela, 2009, pp. 159-161.
- LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*. Vol. 2. Curitiba: Criar Edições, 2001.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Trad. Miguel Serres Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogos com Pasolini – Escritos (1957-1984)*. Trad. Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella Editorial/Instituto Cultural Italo-brasileiro, 1986.
- SGANZERLA, Rogério. *Edifício Rogério – textos críticos de Rogério Sganzerla*. Vols. 1 e 2. Org. Manoel Ricardo de Lima e Sérgio Medeiros. Florianópolis: EdUFSC, 2010.

Recebido: 13/5/2020

Aceito: 13/8/2020

Publicado: 30/11/2020