

## **CINZAS DE PASOLINI: A HOMENAGEM DE NANNI MORETTI EM *CARO DIÁRIO***

### **PASOLINI'S ASHES: NANNI MORETTI'S TRIBUTE IN *DEAR DIARY***

**Alex Calheiros<sup>1</sup>**

**Resumo:** Pretendemos aqui desenvolver um percurso investigativo que elucide uma passagem do filme *Caro diário*, de Nanni Moretti, na qual se faz uma homenagem a Pier Paolo Pasolini, explorando suas implicações históricas, políticas e culturais. A hipótese desta investigação são as semelhanças estruturais e narrativas entre a homenagem de Nanni Moretti e o poema “Cinzas de Gramsci”, de Pasolini.

**Palavras-chave:** política; crítica italiana; cinema.

**Abstract:** My aim is to develop an investigative “journey” for clarifying a passage from the film *Dear Diary* by Nanni Moretti, in which a tribute is paid to Pier Paolo Pasolini, exploring its historical, political and cultural implications. The hypothesis of my investigation is the existence of structural and narrative similarities between Nanni Moretti’s tribute and the poem “Gramsci’s Aches” by Pasolini.

**Keywords:** Politics; Italian Critics; Cinema.

*Caro diário*, filme de Nanni Moretti de 1993, como sublinha a maioria da crítica, é um filme marcante na trajetória do cineasta porque evidencia mudanças cruciais em sua já consolidada experiência cinematográfica e afirma definitivamente sua maturidade e importância na tradição do cinema italiano.

Nanni Moretti ganhou notoriedade ainda na década de 1970, com um estilo de fazer cinema marcadamente experimental, cheio de

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto da Universidade de Brasília (UnB), Brasil: <alex.calheiros@gmail.com>.

críticas mordazes, ácidas e sarcásticas, distanciando-se da maior parte da produção italiana, muito embora se possam sentir ecos de uma sólida tradição nacional, uma cinematografia reconhecidamente política.

Cômicos – e pertencentes a um gênero resiliente no cinema italiano, inclusive em sua tradição mais militante –, seus filmes são, no entanto, construídos de uma maneira pouco usual para essa mesma tradição. O que se torna flagrante, ao analisarmos as diferenças introduzidas pelo estilo de seu cinema, quando notamos que, ao abrir mão das facilidades da narrativa melodramática, Nanni Moretti assume os riscos de colocar em cena um lugar e um gênero mais comumente associados ao mundo literário, o ensaísmo crítico, explícito, por exemplo, já no início de *Caro diário*.

\*\*\*

Quando surge na cena cinematográfica, Nanni Moretti é familiarmente estranho. Por um lado, tributário de uma longa tradição cinematográfica e intelectual, mas, por outro, crítico intransigente dessa mesma tradição, não se contentando com o assentimento irrefletido de suas asserções. De certa forma, ele sempre foi um tipo de cineasta e intelectual que jamais renunciou à oportunidade e legitimidade de ser incômodo ou, melhor dizendo, inconveniente, por colocar a nu uma série de problemas da cultura italiana, sem fazer concessões, pagando, por isso, o preço de seu desalinho.

Há, em seus filmes, mudanças muito nítidas em relação ao cinema ao qual o público italiano estava habituado. Das mudanças que podemos perceber e que demarcam uma diferença notória em relação a outros cineastas, mesmo os de sua geração, a mais flagrante é que Nanni Moretti é, ao mesmo tempo, diretor e personagem principal (uma mesma personagem, seu *alter ego*) em todos os seus filmes. Em *Caro diário*, embora o recurso da identificação diretor-ator permaneça, ocorre uma variante fundamental. Ao invés de Michele Apicella, personagem de seus filmes anteriores, o próprio Nanni Moretti passa a assumir o papel de protagonista. Talvez ele tenha percebido que o simples recurso a um pseudônimo pouco importava para o que ele pretendia, vale dizer, colocar-se efetivamente, sem mediações, além de seu corpo, sua voz, suas opiniões explícitas, com sua figura real, ainda que sob as vestes de uma personagem, numa espécie de autoficção. A assunção de uma personagem ficcional com um outro nome que não o seu próprio, ao menos do ponto

de vista do público, não era capaz de criar o distanciamento de que certamente ele estava à procura. Para todos, Apicella sempre foi Nanni Moretti. Assumir-se como personagem de seus próprios filmes de modo assim direto foi, portanto, um amadurecimento necessário para o tipo de intervenção crítica que sempre esteve no horizonte do cineasta.

É verdade que tal característica fez muitas vezes a crítica aproximar seu estilo ao do cineasta norte-americano Woody Allen, não somente pelas afinidades em relação aos dispositivos narrativos por eles utilizados, isto é, ser ao mesmo tempo diretor e personagem principal, mas também pelo modo de expor e criticar os vícios mais constrangedores de suas culturas, com o mesmo humor mordaz, tal como moralistas modernos. Em ambos, é fundamental o pertencimento inequívoco a suas tradições culturais, tornando-os, por isso mesmo, legitimamente habilitados a assumir o tom impertinente, crítico e franco. Embora a aproximação seja realmente possível, o solo que produz o aparecimento de Nanni Moretti me parece ser bem outro, e deve ser buscado, não fora, mas na tradição nacional.

No cinema morettiano, tais características em parte talvez também tenham a ver com o legado neorrealista, o primeiro a praticar um tipo de cinema menos dependente do aparato industrial, com o uso de câmeras mais leves e perspectivas narrativas mais prosaicas, muitas delas inspiradas diretamente na realidade, quando não se valia de imagens captadas no próprio momento em que aconteciam, borrando os limites da realidade e da ficção; mas não podemos não considerar as transformações econômicas e culturais pelas quais a Itália naquele momento passava, com o crescimento econômico e o acesso pelo consumo a meios e bens culturais até pouco tempo inimagináveis. Fruto desse crescimento, a democratização do cinema pelo cineclubismo, as câmeras portáteis como a super-8 e a 16mm, verdadeira febre, possibilitando o registro imediato daquela efervescência cultural vivenciada ao final dos anos de 1960, proporcionou uma necessária modificação no modo mesmo de se fazer cinema. Nanni Moretti é também, talvez sobretudo, resultado das demandas colocadas pela geração pós 1968, indócil a qualquer ideia de autoritarismo, por mais vaga que fosse, traço persistente até mesmo em setores da cultura de esquerda estabelecida desde o pós-Segunda Guerra. Sem exceções, naquele momento tudo estava sendo posto em xeque e tudo precisava ser submetido ao tribunal da história. Não por acaso, seu alvo preferido, sobre o qual exerce seu tom crítico e sarcástico, são

os estereótipos sociais e políticos mais comuns dessas transformações culturais – vale ressaltar –, mesmo da esquerda. Sua verve contestatória de é tributária desse espírito de época. Tais caricaturas são particularmente notáveis nas críticas que faz de maneira escancarada ao seu próprio *métier*, o cinema.

Cena exemplar dessa desconfiança sem concessões a personagens importantes da cinematografia italiana, é aquela de *Io sono un autarchico*, de 1976. Na cena, Michele está na varanda de um apartamento conversando com um amigo sobre as coisas para eles naturalmente importantes na vida, entre elas, o cinema, que exercia um lugar privilegiado na formação da classe média universitária. Depois de alguns comentários, o amigo diz que tem algo importante a dizer: ficou sabendo que Lina Wertmuller teria sido convidada para assumir a cátedra de cinema na Universidade de Berkeley. Michele então, para confirmar se se trata realmente da cineasta que está imaginando, passa a elencar filmes muito conhecidos dela, como *Mimmi metallurgico ferito nell'onore* de 1972, *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* de 1974 e *Pasqualino Settebellezze* de 1975, ao que o amigo confirma e começa a fazer um discurso em favor do cinema italiano. A linha argumentativa do amigo de Michele ressalta que já não era sem tempo e que o suposto convite feito a Lina Wertmuller comprovava que o público internacional finalmente reconhecia e admirava o cinema italiano de então, fato também comprovado pelo sucesso de bilheteria de filmes recentes. Michele então começa a babar uma gosma esverdeada.

Não vem ao caso reconstruir a trajetória de Nanni Moretti desde seus primeiros filmes e recordar aqui cada momento de crítica desabusada a lugares comuns de personagens e episódios da cultura e do cinema italiano. Trata-se tão somente de mostrar que, com *Caro diário*, ele radicaliza alguns de seus traços mais marcantes e aos quais o público italiano já estava de certa forma acostumado. Muda, principalmente, como já mencionado, o uso da personagem Michele Apicella como principal, para o uso de sua identidade real na tela, passando da personagem ficcional para a sua autoficcionalização. Essa mudança significou o amadurecimento de uma linhagem estilística que o tema e o momento exigiam, tanto que alçou Nanni Moretti curiosamente para a cena política, quando este passou a participar ativamente de manifestações nos anos que se seguiram à ascensão de Berlusconi ao posto de Primeiro Ministro da Itália e assim se manteve, com momentos de maior engajamento, mas, de todo modo, sempre presente.

Naquela época, a Itália passava novamente por grandes transformações. Os anos 1980 e 1990 talvez possam ser interpretados como o início do fim do processo de extinção cultural, tão bem desenvolvido na obra de Pasolini, especialmente em *Escritos corsários*, de 1975, quando ele previne seus interlocutores para as consequências trágicas daquilo que chama de “o novo Poder”, isto é, o fenômeno do consumismo, que já havia transformado significativamente traços culturais até muito pouco tempo antes marcantes da cultura nacional.

Nesse contexto, o próprio Nanni Moretti, ao entrar em cena desvencilhado de certo pedantismo acadêmico, pôde, com mais segurança, assumir-se enquanto personagem, misturando ficção e biografismo sem perder a força ficcional que seu cinema explora. A questão da ambiguidade entre autor e personagem ou realidade e ficção poderá parecer trivial, mas a radicalização dessa ambiguidade tem consequências profundas no modo como ele passa a atuar como intelectual público nos anos que se seguiram. Poderíamos aqui especular as afinidades de Nanni Moretti com o gesto marcante da figura de Pasolini, que fez uso dessa ambiguidade entre personagem e figura pública, colocando-se no debate de modo claro, franco e incisivo, e assumindo integralmente a posição de crítico do presente. *Caro diário*, já pelo próprio título, inaugura e explicita essa passagem, quando o diretor assume suas impressões de modo inequívoco, colocando-se ele mesmo em cena. O encontro marcado com Pasolini e encenado no filme desloca Nanni Moretti para a necessidade de intervir mais diretamente na esfera pública, e não somente no tratamento que dá a sua produção artística.

Embora *Caro diário* seja constantemente citado como um filme leve, longe disso, essa talvez seja a homenagem mais reflexiva ao exemplo intelectual deixado por Pasolini, sempre disposto a trazer a público os vícios mais incômodos de sua cultura, sem se esquivar dos problemas que ensaia articular mormente implicando-se. Exigência inadiável, a escolha estilística e política para a realização desse filme deveria ser aquela de desenterrar – para lhe dar dignas exéquias – o cadáver insepulto de Pasolini, recolocando questões, certamente ainda incômodas, novamente em cena e assumindo seu exemplo intelectual.

Como já lembrado, no início do filme, Nanni Moretti, com uma pequena caderneta em mãos, escreve: “Caro diário, há uma coisa que eu gosto de fazer mais do que todas!”, e dá início à sua famosa deambulação de vespa por Roma, imagem que a partir de então se tornou indissociável de

sua figura. Na sequência, acompanhamos a tessitura de suas impressões sobre a cidade, uma imagem do país, em pleno verão. Mas, é uma Itália, a que vemos, ao contrário do que poderíamos esperar, devastada, sem brilho e corroída pela planificação cultural. O filme não é de forma alguma um roteiro sentimental, um passeio estivo pelos locais de sua predileção, um *tour* pitoresco feito por um de seus moradores ilustres. Pelo contrário, embora sem a força escatológica da cena do discurso sobre o cinema de Lina Wertmüller, mas não menos irônico, Nanni Moretti desconstrói nossas expectativas sobre Roma. Para que não reste dúvida sobre seu intento, o filme acaba na sequência da descoberta e do tratamento do câncer realmente vivido pelo diretor-ator – no episódio intitulado “Médicos” –, dando-nos a prova definitiva de que a Itália que nos está sendo apresentada não é aquela mesma dos famosos versos de Goethe (2012) em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, “o país onde florescem os limões”,<sup>2</sup> com mais chances de ser aquela de *Saló, ou os 120 dias de Sodoma*, último filme de Pasolini de 1975.

\*\*\*

*Caro diário* se divide em três partes. Na primeira, “Na vespa”, Nanni Moretti passeia, no verão, por uma Roma absolutamente vazia. Vai ao cinema, fala com as pessoas, dança e canta; na segunda parte, “Ilhas”, ele vai à ilha de Lipari, conhecido lugar de férias de verão, com seu amigo Gerardo, um estudioso de James Joyce que por 30 anos não via televisão e, de repente, torna-se um dependente; e, por fim, na última parte, “Médicos”, episódio mais claramente autobiográfico, em que faz uma peregrinação por consultórios médicos em busca do diagnóstico que depois se confirma em um câncer e o leva inevitavelmente ao tratamento quimioterápico. Mas a passagem mais curiosa de “Na vespa” é, sem dúvida, sua homenagem indo ao *idroscalo* de Ostia, local no qual Pasolini foi brutalmente assassinado em 2 de novembro de 1975.

Além de ser recordada como uma bela homenagem a Pasolini, sob vários aspectos trata-se de uma cena intrigante. Nossa tarefa agora é entender o lugar dessa cena na economia geral do filme, para que não seja percebida como “deslocada” nem reduzida à chave de *tour* pitoresco.

A filmagem dessas diversas cenas surgiu de modo desprezível, como afirma Nanni Moretti em diversas ocasiões, embora o filme adquira,

---

<sup>2</sup> “[...] il paese dove fioriscono i limoni”.

ao final de sua produção, o tom de um comentário político incomum sobre a Itália, uma espécie de preparação para seu filme *Aprile* de 1998, mais atinente aos eventos políticos recentes, as eleições italianas daquele ano. Assim, e levando em conta sua trajetória cinematográfica, para além das mudanças que *Caro diário* enseja em sua carreira, como já enunciado, o filme não se presta a uma interpretação sob os termos de uma confissão intimista sobre a sua vida pessoal. Pois, sendo ele uma espécie de diário cinematográfico, podemos compreendê-lo dentro de uma tradição de confissões públicas na crítica italiana, e que, portanto, comunga com uma posição político-intelectual muito bem definida.

Para além do gesto poético, a cena do *idroscalo* tem que ser compreendida também a partir de seu gesto político, ao evocar o lugar que Pasolini ocupa na história do debate político italiano contemporâneo. Estaria morta a Itália e estaria também morto Pasolini? O tom fúnebre da cena é bastante explícito no próprio ato de ida ao “túmulo do poeta”, tema recorrente na poesia elegíaca tão influente no decadentismo da arte e cultura italianas, explorado magistralmente por Pasolini no livro que reúne alguns poemas sob o título de *Cinzas de Gramsci*, de 1957. Assistimos, naquele gesto morettiano, a uma constatação da morte da esfera pública e da própria pátria, como bem aparece no filme, um país vazio, ruidosamente vazio. Um país, a julgar por seus poetas, em permanente luto. Mas qual o significado preciso, ainda mais naquele momento, de refazer o percurso que o levaria ao túmulo do poeta da periferia romana?

*Caro diário* é uma homenagem não apenas na medida em que recorda e, como tantos, visita o lugar onde Pasolini foi assassinado. O gesto de se dirigir ao local parece querer conduzir a uma resposta às questões suscitadas nas cenas anteriores, especialmente as da visita aos apartamentos da Garbatella, bairro outrora popular, de forte organização operária e que até a juventude de Nanni Moretti ainda guardava muito de sua tradição combativa e militante – lugares da periferia de Roma, vale lembrar, tantas vezes retratados por Pasolini em seus romances, poemas e filmes. Convém notar ainda a cena de ida ao cinema para ver um filme de horror depois de ter lido uma crítica favorável no jornal, e o posterior excuro em que sonha, embevecido, com a tortura do crítico que escreveu a resenha, para saber por que ele renunciou ao papel de crítico de cinema, mentindo sobre a qualidade do filme, dizendo coisas que não existiam nele.

Citei as duas cenas por serem exemplares do desaparecimento de um mundo operário e popular na Itália de então, e da absoluta deterioração da crítica e da vida intelectual italiana. A ida ao *idroscolo* de Ostia teria, portanto, a função de indicar uma urgência em voltar a Pasolini para investigar as causas mais profundas da derrota histórica da esquerda na Itália, tema recorrente das reflexões do poeta das cinzas. Por isso, *Caro diário* é, em muitos aspectos, um filme pasoliniano, seja do ponto de vista poético, que se refere diretamente a elementos presentes na poética pasoliniana, evocando e citando temas e lugares, seja do ponto de vista estilístico, nos enquadramentos, movimentos de câmera e soluções formais, mas, sobretudo, pela posição intelectual que assume.

A sequência final do episódio “Na vespa” se inicia com Nanni Moretti folheando jornais italianos que noticiaram na época o assassinato de Pasolini. Como podemos imaginar, as capas dos jornais reportam de modo sensacionalista o modo violento como o cineasta fora assassinado e especulam, grotescamente, suas circunstâncias e motivações. Não entraremos aqui na argumentação prevalente sobre os fatos envolvendo o “caso Pasolini”, contudo é importante considerar a insistência dos meios de comunicação italianos em ressaltar o suposto caráter sexual das motivações desse assassinato, versão desde sempre colocada em dúvida por uma série de indícios, que já no momento do crime eram amplamente conhecidos e aventados. O assassinio/homicídio de Pasolini é, ainda hoje, um mistério cercado de hipóteses, cada uma delas cheia de contradições e que se confundem com a história conturbada daqueles anos de chumbo, a qual perdurou ao longo de toda a década de 1970. Um delito ainda hoje não desvendado, mas, ao mesmo tempo, evidente quanto ao seu caráter político.

Digo “delito” porque quero aqui recordar a tese de fundo do filme de Marco Tullio Giordana, *Pasolini, un delitto italiano*, de 1995, realizado dois anos depois do filme de Nanni Moretti. Giordana sustenta no livro, cujo título dá nome ao filme, espécie de documentário jornalístico investigativo, que o punhado de hipóteses sobre a causa do assassinato de um dos intelectuais mais incômodos para a elite política italiana, seria produzido propositadamente para mascarar a real motivação do crime. Em *Pasolini un delitto italiano*, o elenco de hipóteses não serviria para elucidar o caso, mas, bem ao contrário, exatamente para dificultar que o caso chegue a um desfecho, deixando seus autores impunes.



Desde a morte de Pasolini, produziu-se em todo o mundo, particularmente na Itália, uma vasta bibliografia que tenta dar conta de aspectos os mais diversos do crime que, como já dissemos, tem as características de um crime político. Distanciando-se da tentação de criar mais uma interpretação sobre possíveis motivações do assassinato, o cineasta parece privilegiar a questão que mais deveria importar, aquela de ouvir o último grito de Pasolini e se colocar diante das verdades inconvenientes por ele ditas sobre o destino da Itália.

Na breve cena que fecha o primeiro episódio, vemos a mão de Nanni Moretti folheando os jornais e revistas. Enquanto lemos os títulos principais, todos com a notícia de capa sobre o assassinato, escutamos sua voz em *off*, que diz: “eu não sei por que, mas nunca estive no lugar onde mataram Pasolini” (MORETTI, 1993, [s.p.]).<sup>3</sup> Ora, a confissão de que nunca teria ido ao local do assassinato de Pasolini, há exatos 18 anos do evento, causa-nos certa surpresa. Como Nanni Moretti nunca fora ao local do assassinato de um dos intelectuais que ele certamente admirava?

Não se trata, no entanto, de sugerir que dadas as possíveis ou prováveis afinidades, a peregrinação ao *idroscalo* seria algo óbvio. Mas Moretti, ao recusar remexer na trama a cada momento mais complexa sobre a explicação da morte de Pasolini, parece tentar escapar à tentação impulsionada pela lógica da espetacularização da morte pelos meios de comunicação de massa, cada dia mais radicalmente antidemocráticos e ideológicos, como salientava Pasolini. Decerto não é fácil resistir ao interesse sórdido alimentado pelos jornais sensacionalistas, que de tempos em tempos reeditam o episódio da morte de Pasolini com mais uma pista, mais um testemunho, uma história, uma outra hipótese. Afinal, seria este o motivo pelo qual Nanni Moretti nunca se sentiu impelido a ir até o local da morte de Pasolini? Estaria ele colocando-se à parte da tendência geral de permanecer ruminando tais especulações? Mas, no final das contas, a pergunta também poderia ser tomada como irrelevante, e, ao invés de especular o porquê nunca ter ido ao local do assassinato, a pergunta poderia então ser reformulada assim: Qual o motivo de decidir finalmente, justo naquele momento, depois de passados 18 anos, ir até o *idroscalo*? Arrisco dizer que ele está sugerindo que depois de percorrer rapidamente a capital do país e constatar seu total esvaziamento e falência, veio-lhe

---

<sup>3</sup> “[...] non so perché, ma non ero mai stato nel posto dove è stato ammazzato Pasolini”.

à consciência a estridente denúncia de Pasolini sobre o fim, em curso acelerado, da Itália.

A cena segue. Substituindo a voz extradiegética de Nanni Moretti, ouvimos o piano de Keith Jarrett em *Köln Concert*, de 1975, o mesmo ano da morte de Pasolini. A sequência dura pouco mais de cinco minutos, com a música de Jarrett fazendo fundo ao trajeto percorrido pela Vespa até o *idroscolo*, com a câmera, ora simulando o olhar do condutor da motocicleta, ora distanciada, mas em planos sóbrios e ritmo vagaroso, impondo um clima meditativo ao trajeto. O som do concerto para piano de Jarrett segue até o final da cena, quando fica mais baixo, e se inicia o segundo episódio, “Ilhas”.

Insistindo ainda um pouco mais sobre a cena em homenagem a Pasolini: Nas imagens que vemos no percurso, estaria Nanni Moretti fazendo alusão àquela famosa viagem de Pasolini pela costa italiana em 1959, publicada à época na revista *Sucesso?* Uma viagem, ao volante de um Fiat 1.000 – um dos símbolos do acesso ao consumo pela classe trabalhadora italiana –, numa reportagem sobre o país, constatando a transformação acelerada pelo *boom* econômico em curso? A reportagem, conhecida como *A longa estrada de areia*, já significava para Pasolini o momento no qual começaram a aparecer os primeiros sinais daquilo que depois ele chamou de “mutação antropológica”, numa Itália dividida entre tradição e mudanças avassaladoras e que transformariam por completo seus traços seculares, convertendo-a em uma sociedade horrivelmente burguesa.

No ensaio de Pasolini sobre essa viagem, com aspectos etnográficos, não há uma apreensão lírica e otimista da realidade, adotando um tom crítico aos feitos da modernidade – sempre presente em sua obra –, ainda que com estratégias muito distintas e que se tornarão tão evidentes no seu trabalho mais maduro. Ele não procurava naquela peregrinação pelas praias italianas um feliz verão depois dos anos amargos de reconstrução do pós-guerra, não via naquelas férias pequeno-burguesas sinais de um renascimento social e cultural. Ao invés do entusiasmo da vida sendo retomada, o que ele percebia era o aprofundamento do capitalismo em sua nova fase, uma fase ainda mais violenta, do capitalismo de consumo, um novo mundo em estado nascente, o qual Pasolini tentou de múltiplas formas e de maneira desesperada entender e criticar. O que ele nos mostrava eram os traços da decadência na qual a Itália iria se aprofundar nos anos subsequentes.

Na cena de *Caro diário*, ao longo do caminho que nos leva ao *idroscalo*, vemos carros estacionados, pessoas, um céu quase incolor apesar do verão, uma paisagem empoeirada, latões de lixo, caminhões, guarda-sóis e algumas poucas casas. Um cenário nada idílico. Aquela zona, de recente ocupação, como percebemos pelas construções improvisadas em terrenos invadidos, já estava em ruínas. Enquanto o trajeto avança, a música nos prepara para a chegada ao local referido de forma negativa por Nanni Moretti no início da cena, ou seja, ao local em que ele, sem saber o porquê, nunca tinha ido. Ele desce da Vespa e olha através da cerca. Na imagem um pouco desfocada vemos um terreno baldio, o mato crescido, um campo de futebol. Em um canto próximo à trave, uma escultura estranha. Ali foi morto Pasolini. Desde o momento em que revelou nunca ter ido no lugar exato onde Pasolini fora assassinado até a sua chegada, ouvimos somente a música de Jarrett ao fundo. A cena segue inteira num certo clima de expectativa e de respeito. Logo a imagem se torna mais nítida, a música vai se tornando cada vez mais leve e vemos então um monumento em ruínas. Estamos, finalmente, diante do “túmulo” do poeta.

A cena completa, como todo o filme, aliás, reforça o estilo aparentemente amador do cinema de Nanni Moretti, além do pastiche, em que gêneros, estilos e citações são colocados propositadamente misturados, a fim de provocar estranhamento. O pastiche, recurso muito usado pelo poeta das cinzas, herança auerbachiana, revela, no filme, traços de sua modernidade pasoliniana, conjugando a trilha sonora solene do concerto de Jarret e misturando-se com imagens completamente prosaicas, ou mesmo vulgares, dos lugares por onde passa. Assim como em *A longa estrada de areia*, de 1959, a praia não é nenhuma paisagem romântica, tampouco a forma de narrar esse *tour*. Ao contrário, refugos da sociedade de consumo, na qual a Itália já estava completamente inserida, invadem o trajeto.

O trajeto morettiano até o local do assassinato de Pasolini soa como uma citação ao modo de filmar do próprio Pasolini, rude/rústico, e, por isso mesmo, de uma dignidade sacralizante. Bastaria lembrar aqui os *travellings* pasolinianos citando a pintura do *trecento*, as imagens lavadas, a câmera na altura dos olhos, a recusa pela montagem clássica e o uso indiscriminado do plano-sequência em ritmo processional. Nada de imagens abertas e monumentais. O registro é pobre e sem espetacularização, reduzindo suas ações a uma austeridade franciscana. A própria busca morettiana se assemelha ao modo como Pasolini se

coloca na descoberta das periferias romanas, por estradas vis, terrenos baldios, casas pobres e já em ruínas. Cenas degradantes e sem pompa. Parece ser essa a Itália que Nanni Moretti encontra, a mesma que Pasolini descreveu, antecipando seu futuro. O país devastado pela vulgaridade de seus programas de televisão, vazio, desertificado e sem vida, dando tons que transformam por completo as características dessa insólita viagem italiana.

Bem, não resta dúvida sobre a presença da poética pasoliniana que, de certa forma, preenche o filme de Nanni Moretti do início ao fim. Os lugares procurados por ele são muito semelhantes àqueles de Pasolini, mas tudo está incrivelmente transformado.

No início do filme, quando começa a escrever em caderninho, como num diário, e dá início a um relato que agora será fílmico e não mais escrito, o primeiro lugar ao qual ele vai com sua vespinha é o bairro da Garbatella, depois Spinacetto, e em seguida Ostia. A curiosidade de Nanni Moretti o levava a visitar as casas, procurando talvez aquela alegria encontrada por Pasolini nas periferias romanas, mas que não existe mais; ou a procurar entender as causas do fenômeno do surgimento de subúrbios em um dos momentos mais excitantes da cultura italiana. Assim sendo, sua ideia de ir e, para entrar nas casas, usar a desculpa de que gostaria de conhecê-las, pois desejava fazer um novo filme, um musical sobre a história de um *pasticciera* trotskista, assunto que retorna em *Aprile*, ou o modo inquisitivo a um morador sobre o porquê de ter decidido, naquele momento, mudar para longe da cidade, permite-nos já entrever que o discurso ali colocado é de constatação da transformação sofrida pela sociedade italiana: a constatação do desaparecimento daquele extrato social outrora operário e tão importante para o imaginário político de tantas gerações, o abandono dos cinemas pela audiência dos filmes em videocassete no conforto de suas casas. O bairro com estranhos prédios pequeno burgueses, ruas vazias e casas isoladas, um lugar icônico para esse novo momento de transformação arquitetônica e urbanística do país.

O filme que descreve a tragédia política pela qual está passando a Itália naqueles estranhos anos de 1990, parece também marcar o encontro, a afinidade espiritual entre os dois cineastas e a urgência em colocá-la em público. No seu filme Nanni Moretti percorre os lugares pasolinianos e encontra aquilo que Pasolini preanunciava. Assim, do ponto de vista político, *Caro diário* é a história de uma frustração, na qual o diretor, roteirista e ator tenta, perplexo, entender as razões dessa derrota, levando

diante do “túmulo” do poeta, suas indagações. O episódio então mantém-se nesse tom de busca frustrada, para que o desfecho possível seja, portanto, a ida ao túmulo do poeta para que seu périplo se transforme em uma elegia.

\*\*\*

Já foi mencionada aqui a recorrência ao tema da morte na tradição literária italiana decadentista, bem como a filiação de Pasolini a ela. Mais do que isso, é conhecida a subversão operada por ele ao assumir um tom francamente político a partir desse gênero elegíaco e dessa temática fúnebre: obliquamente, em seus poemas friulanos no início dos anos de 1940, quando presente os últimos instantes daquela cultura pastoril e arcaicamente católica em vias de desaparecimento; e, nos romances de cunho neorrealista, quando tenta apreender os últimos gestos daquele mundo – também em extinção – da periferia das grandes cidades, coincidente com o início de sua atividade cinematográfica, inicialmente como roteirista e, logo depois, como diretor. Mas, talvez devêssemos compreender a homenagem de Nanni Moretti prestada diante do túmulo simbólico como uma citação do famoso poema de Pasolini, “As cinzas de Gramsci”, no qual é o poeta ou seu eu lírico quem visita o túmulo do filósofo. O poema, publicado no livro de mesmo título, sem rodeios autoriza a transformação da elegia em tema político, o da perda das esperanças de toda uma geração, depositadas nos ideais do mítico líder comunista.

O filme, que é uma homenagem prestada por Nanni Moretti a Pasolini, guarda uma semelhança estrutural com esse poema. Descrevendo-o brevemente, podemos também dividi-lo em três partes: na primeira, há a deambulação pela cidade e a meditação do narrador sobre o clima daquela primavera estranhamente outonal; na segunda, ele chega ao cemitério e, diante do túmulo, confessa contradições entre a paixão e a ideologia; e na terceira, retorna ao mundo, convicto das debilidades de seus ideais. O problema de fundo de Pasolini em “Cinzas de Gramsci”, no momento em que estavam se tornando públicos os horrores perpetrados pelo stalinismo e, ao mesmo tempo, em que as esperanças revolucionárias da esquerda italiana já davam sinais de precoce ocaso, era a reorganização das expectativas de transformação política e suas estratégias. O poema coloca em debate a capacidade de a esquerda se reorganizar diante dos últimos acontecimentos e da análise histórica. A questão que se coloca, portanto, é aquela das tarefas do intelectual num momento de

necessária reflexão e ação. Muitas vezes lê-se na obra de Pasolini, por um lado, certo populismo contido em sua adesão passional ao povo, e, por outro, sua descrença nos instrumentos ideológicos mais tradicionais da esquerda, embora não os recuse de modo peremptório. De fato, ele foi um defensor apaixonado da cultura histórica das classes populares italianas e, em inúmeras vezes, crítico da esquerda italiana, por não perceber as transformações culturais daquela sociedade e por ignorar, portanto, a necessidade de rever determinadas crenças ou de reinterpretá-las à luz do momento presente – a época de uma hecatombe sem precedentes para a história italiana, o genocídio de suas culturas. Para Pasolini, não estava em questão renunciar aos ideais de Gramsci, mas repensá-los agora tendo em conta os erros do passado e as perspectivas do futuro. O próprio filósofo assim fez ao analisar a improvável vitória soviética que abria a possibilidade de pensar uma vitória revolucionária na Itália. Gramsci então, levando em conta um fato novo – qual seja, o avanço galopante do fascismo –, impôs-se a tarefa de repensar as estratégias comunistas a partir das mudanças historicamente colocadas. Não podemos esquecer que, no poema de Pasolini, o narrador se dirige ao túmulo, não para manifestar sua incompatibilidade com as ideias do morto e romper sua filiação, mas, ao contrário, para lhe tomar lições. Desse modo, o poema elegíaco que Pasolini dedica a Gramsci, meditando sobre a Itália do pós-guerra, não poderia ser interpretado numa chave melancólica, pois a história continua, devendo os homens de cada época tomarem para si a tarefa de repensar as estratégias de luta. *Caro diário* tampouco, pois, se a dinâmica do filme é a mesma do poema, a volta à cidade deveria significar o restabelecimento das forças para se engajar no presente como homem do presente.

Fato curioso, depois de *Caro diário* e *Aprile*, de 1998, documentário sobre as eleições italianas que deram vitória ao empresário Silvio Berlusconi, Nanni Moretti volta a apostar na personagem totalmente ficcional, enveredando inclusive por narrativas francamente melodramáticas. Talvez não seja por acaso que em seus filmes posteriores ele abandone, embora permaneça como ator em quase todos os seus filmes, a identificação entre figura ficcional e aquela autoficcional, substituindo-a pela figura do psicanalista e explorando a importância da psicanálise propriamente dita, como em *Quarto do filho*, de 2001, e em *Habemus papam*, de 2014. Em ambos os filmes, aliás, a morte e os sentimentos de perda e desamparo são determinantes. Já foi dito que a relação entre morte e arte, vale dizer,

morte e política, tem na cultura italiana, e em especial em Pasolini, nuances surpreendentes, o que permite seguir vieses para a compreensão da figura do intelectual tão insistentemente tratado por ele, não somente como um tema que descende de uma tradição estética, mas sobretudo por seus contornos políticos. Como se fosse sempre necessário mergulhar fundo e escutar a alma da nação, tornando conhecida por seus atos falhos aquilo que constitui sua realidade mais profunda, sua verdade. O trabalho do intelectual, que se presta a pensar a história e sua função intelectual dentro da história, permite tomar de empréstimo conceitos caros à psicanálise, como aqueles do luto e da melancolia. O trabalho intelectual não é outro senão o de acolitar essa elaboração do luto como ferramenta para superar a imobilização diante da perda, desvencilhando-se assim de uma atitude de melancolia diante da história.

---

## REFERÊNCIAS

- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. 2. ed. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere*. Einaudi: Torino, 1975.
- CARO Diário. Direção de Nanni Moretti. Itália, Sacher Film, 1993. Filme (100 min.). DVD.
- PASOLINI, Pier Paolo. *La lunga strada di sabbia*. Roma: Contrasto, 2014.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.
- ROSA, Alberto Asor. *Scrittori e popolo (1965) – Scrittori e massa (2015)*. Torino: Einaudi, 2015.

Recebido: 29/7/2020

Aceito: 13/8/2020

Publicado: 26/11/2020