

## DO QUE ESCAPA: o corpo como figura de resistência em Pasolini

### WHAT ESCAPES: the body as a resistance figure in Pasolini

Daniela Dumaresq

Universidade Federal do Ceará – UFC

**Resumo:** Proponho neste texto analisar filmes de Pier Paolo Pasolini observando as formas de transgressão propostas por corpos indisciplinados que cercam a periferia de Roma ou periferias outras e imaginárias criadas pelo diretor italiano. Interessa-me retornar a filmografia de Pasolini e analisar como estas almas que escapam, que não são alcançadas por “tecnologia política do corpo” (citando Foucault), como elas são construídas pelas imagens e narrativas fílmicas.

**Palavras-chave:** Análise Fílmica; Política da Imagem; Corpo; Accattone; Pocilga.

**Abstract:** I propound, for this presentation, to analyze the films of Pier Paolo Pasolini, observing the forms of trespass brought by unruly bodies that surround the fringe of Rome or other and fictional peripheries created by the Italian director. I am interested in returning to Pasolini's filmography and examine how these escaping souls, which are not reached by "political technology of the body" (quoting Foucault), are constructed through images and filmic narratives.

**Keywords:** Filmic Analysis; Politics of Image; Body; Accattone; Porcile-Pigsty

O realizador italiano Pier Paolo Pasolini nos deixou vasto material que permite acesso a seus pensamentos, entre escritos, entrevistas gravadas e propriamente filmes. Neste artigo o material privilegiado para a análise de seu pensamento são dois de seus filmes: *Accattone* (1961), seu primeiro filme, e *Pocilga* (1969). O olhar analítico para os diferentes elementos que compõem a forma fílmica são aqui requisitados para nos ajudar a aceder ao pensamento pasoliniano e a elaborar conceitos fílmicos. Como aqui entendido, o conceito fílmico é aquele que se expressa de forma plástica, dá-se nas filigranas da construção fílmica. Entende-se que as opções estilísticas ultrapassam a questão da beleza formal ou do conforto narrativo e constituem-se como formas de ver e de dizer do mundo. A duração de um plano, o som escolhido, o motivo dentro do quadro, o recorte, de onde se olha, para onde se olha, onde o espectador é posicionado, essas são escolhas que falam de um pensamento que se manifesta de maneira cinematográfica. A forma plástica do cinema compreende imagens, sons e

palavras em muitas e variadas combinações. Ao procurar aceder ao pensamento que se expressa de forma cinematográfica, busca-se não privilegiar um ou outro elemento da construção fílmica, mas entender como juntos formam um estilo, e também um pensamento. Tudo o que participa da construção do estilo do filme, nos ajuda a entender uma forma fílmica de pensamento, uma forma que se expressa em imagens, sons e palavras em diferentes (im)possíveis combinações.

O modelo da análise formal proposto por Bordwell (2008) coloca no centro do trabalho do analista a *mise-en-scène* como método para aceder ao estilo fílmico. Ele evita aderir a uma teoria do autor, que daria conta de um estilo do autor ou expressaria uma sua visão de mundo. Tem interessado a Bordwell muito mais o contato íntimo com os filmes, analisando-os em suas particularidades e potências, sem necessariamente vê-los como parte de uma obra autoral. Preocupa-o uma poética do cinema que visa ao espectador e o desenvolvimento de sua sensibilidade, “aumentando sua capacidade de apreender tanto a inovação técnica quanto a experimentação inteligente dos artistas envolvidos” (p. 32); mas visa também aos diretores iniciantes para que possam aprender com as tradições das práticas cinematográficas. No entanto, seu método de lidar com o filme, por meio da análise, como matéria que se desarticula e torna a se articular, nos fornece um modelo de acesso ao filme, não somente para analisar um estilo, mas também para entender como esse estilo expressa conceitos fílmicos, conceitos que dão conta da forma como o realizador pensa o mundo e o traduz em cinema.

Proponho aqui analisar dois filmes de Pier Paolo Pasolini observando as formas de transgressão propostas por “corpos indisciplinados” que cercam a periferia de Roma ou periferias outras e imaginárias criadas pelo diretor italiano. Vou me ater aos filmes *Accattone* e *Pocilga*, que encontram em universos distantes entre si o parentesco da impossibilidade de viver plenamente sob as regras ditadas pela sociedade industrial burguesa. Veremos como na periferia de Roma ou no seio da alta sociedade, um corpo indisciplinado manifesta-se, e mostra-se incapaz de conter em si sua herança ancestral, primitiva, pré-histórica. *Accattone*, o protagonista do primeiro filme, vive na periferia de Roma. Cafetão sem prostituta, excluído entre os excluídos, diante do amor puro de Stella, a quem decide sustentar com o próprio suor, ele busca

conformar-se. Mas seu corpo não está apto nem para o trabalho legal (carregador), nem para o trabalho ilegal (ladrão). Já o filme *Pocilga* envereda pelo universo de uma família burguesa, na Alemanha do pós-guerra. O personagem Julian é o filho nem obediente, nem desobediente. Desse modo, Julian é um corpo sobre o qual uma “tecnologia política do corpo” (lembrando Foucault) tem dificuldade de se exercer. Corpo escorregadio; sem ofertar firme resistência, se esquivava. É amável, sem amar. É potente em sua catalepsia. É presente apenas em seu amor pelos porcos.

Sobre essa ancestralidade em nós, escreveu Pasolini:

Eu sou uma força do Passado.  
 Só na tradição consiste meu amor.  
 Venho dos escombros, das igrejas,  
 dos retábulos, das aldeias  
 abandonadas nos Apeninos ou Pré-Alpes,  
 onde viveram meus irmão.  
 Vago pela Tuscolana feito um louco,  
 pela Appia como um cão sem dono.  
 Ou vejo os crepúsculos, as manhãs  
 sobre Roma, a Ciociaria, o mundo,  
 como os primeiros atos da Pós-História,  
 aos quais assisto, por privilégio de registro,  
 da borda extrema de uma era  
 soterrada. Monstruoso é quem nasceu  
 das entranhas duma mulher morta.  
 E eu, feto adulto, perambulo  
 mais moderno que qualquer moderno  
 a buscar irmãos que não existem mais.  
 (Pasolini, 2015, posição 2786)

O poema traz uma questão cara a Pasolini, presente nos dois filmes escolhidos para análise e que, de certa forma, permeia sua filmografia. O narrador do poema se coloca em um não-lugar, uma fronteira entre o mundo do arcaico e o da Pós-História. Aqui se encontra a pequena tragédia do homem moderno, aquele que não pode aderir inteiramente às exigências da sociedade pós-industrial sem sacrificar o próprio corpo. A possibilidade do amor reside no ínfimo, no antigo, no tradicional. Mas diferente da tradição Romântica que encontra alento no longínquo, no exótico ou no antigo, aqui se sente o peso da impossibilidade de retornar ou de partir. O ínfimo que trazemos em nós é apenas o ponto a partir de onde observamos os escombros de nossa derrota. Feto adulto, órfão de pais, sozinho sem irmãos, esse que olha para o ínfimo com a

certeza de não poder vivê-lo em plenitude e que olha para a Pós-História com a certeza de não poder lá se encontrar. Corpo que se quer livre, mas corpo que apenas sobrevive como corpo domesticado. Tal é o sentido da tragédia em Pasolini.

Gruner (2015) nos fala do que seria o sentido do arcaico, pré-histórico, bárbaro. “Bárbaro como aquilo que não se entende, que não se pode traduzir” (p. 239). Para ele, o cinema de Pasolini nos colocaria, nós espectadores, em contato com o ininteligível, e seriam os filmes, eles próprios, expressões de um conflito trágico. A tragédia se configura, pois “faça-se o que se fizer, as pulsões destrutivas acabam por se impor, inclusive quando se utiliza como apoio a própria 'repressão' que pretende mantê-las na linha” (p. 241). A personagem de *Accattone* existe como vagabundo, e como tal resiste às normas da ordem social. *Pocilga*, em uma linha mais alegórica, expande os desejos secretos de corpos que buscam o prazer e a liberdade sem podê-los exercer, e apenas a experiência do tabu pode libertar esses corpos que não se querem dominados. Em ambos os filmes, a pressões que se exercem para a construção de corpos conformados findam por empurrar as personagens para seus destinos trágicos.

### **O corpo moderno**

A história da formação de um corpo civilizado à maneira ocidental passa pelo controle dos gestos e movimentos (mesmo os involuntários) de forma a abrandar ou apagar os impulsos. Os barulhos devem ser silenciados; os odores, neutralizados; os desejos, suavizados. Nega-se a natureza. Em seu lugar, apenas cultura. O corpo passa a ser dominado pelos modos ensaiados, aprendidos desde a tenra infância em treinos diários. Herança da sociedade de corte, os modos cortesês foram absorvidos “como se naturais”, a partir da Europa e em culturas sob a influência da matriz europeia. O controle sobre si ultrapassa os limites do corpo e diz sobre um modo de viver as relações sociais e a vida em sociedade.

A proteção da vida civilizada constituiu-se na modernidade em um sistema que visa reproduzi-lo e garanti-lo. As instituições como escola e igreja garantem as educações corpóreas. O sistema judiciário deve promover a limpeza social por meio da exclusão da vida em sociedade dos corpos desviantes. As técnicas urbanistas

colaboram, na medida em que, devem submeter às leis de exclusão a construção das cidades, enviando para fora e para longe os corpos que incomodam. Os corpos não respondem apenas às regras de sociabilidade. É preciso atender as demandas da economia. E “o corpo só se torna útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso” (FOUCAULT, 2013, p. 29). A construção desse corpo útil advém de um saber e um controle que Foucault chama de “tecnologia política do corpo”. Tecnologia difusa, impossível localizá-la: não se trata de uma instituição ou de um conjunto delas; não se trata de um discurso; não se trata de uma prática. “Trata-se de alguma maneira de uma microfísica do poder posta em jogo pelos aparelhos e instituições, mas cujo campo de validade se coloca de algum modo entre esses grandes funcionamentos e os próprios corpos com sua materialidade e suas forças.” (p. 29) Essa tecnologia, mesmo operando visivelmente sobre o corpo, é a alma que ela atinge mais eficazmente. Isso leva Foucault a inverter a fórmula conhecida e declarar: “a alma, prisão do corpo”! (p. 32). De tal maneira que passam a pesar sobre o corpo todos os interditos, os que perturbam os maneirismos cortesões, mas também os que se configuram como tabu.

Interessa-me retornar a esses dois filmes de Pasolini, *Accattone* e *Pocilga*, e analisar como essas almas que escapam, que não são alcançadas por uma “tecnologia política do corpo”, como são construídas pelas imagens e narrativas fílmicas.

### **Almas que escapam**

O referencial político e estético dos filmes dão densidade a esses corpos. A saga de *Accattone*, com maior apelo realista, é próxima a de um Cristo na periferia de Roma. Para filmar Julian, de *Pocilga*, Pasolini constrói uma *mise-en-scène* estranha, desconfortável para espectador. Sente-se a presença da câmera a cada novo plano. E se na periferia de Roma mostrada no filme *Accattone* encontramos referências a Cristo, no filme *Pocilga* assistimos à família burguesa de Julian como herdeira do nazismo.

*Accattone* apelido do protagonista do filme de Pasolini é uma palavra italiana para dizer “vagabundo”. Ele é mostrado ao longo do filme sempre em movimento, caminhando por entre as ruas da periferia de Roma. Em uma dessas cenas, logo após a prisão de Madalena – a prostituta que o sustentava –, ele, com fome, procura a ex-

mulher na saída do trabalho. Enquanto discutem, o casal percorre a paisagem dessa periferia. A sucata de garrafas, onde trabalham as mulheres; a rua cheia de lixo; as cercas; o mato que cresce por todos os lados; as construções descuidadas (casas de comércio? fábricas?); as crianças brincando no chão de terra e lama; a vila pobre onde moram todos. É nesse cenário que Accattone e o ex-cunhado protagonizam uma briga, enquanto ouvimos, como trilha sonora, o coro final da “Paixão segundo São Mateus” de Johann Sebastian Bach. A cena chama atenção por uma “presença inesperada da religiosidade cristã”, (AMOROSO, 2002, p.33), sendo um traço a mais a associar a saga de Accattone ao martírio de Cristo.

Nessa cena, observa-se como os planos abertos permitem ampliar o entendimento da cena para além de seu lado cristão. Quando os corpos em luta se entrelaçam, um vizinho ainda tenta em vão separá-los. Evita-se decupar a luta, ressaltando o vínculo daqueles corpos com o espaço que os cerca. Corpos como que amalgamados, que demonstram dificuldade para se afastarem e mal conseguem se golpear. A luta transfigura-se em um tenso abraço, ainda assim abraço. Cafetão e operário, corpos unidos, rolando pela terra, parecem um só corpo. Nessa cena, Pasolini concretiza em imagem a luta entre “irmãos”: o vagabundo e o trabalhador sujos da mesma terra, envoltos pela mesma paisagem, unidos pela mesma música. Ao trazer para a cena o tom do sagrado, a música une os corpos produzindo um valor que os transcende. Esses corpos, tradicionalmente, são separados em sua valorização social em relação ao mundo do trabalho. Um, corpo produtivo, tem valor como força de trabalho, mas também como herói na luta de classes, herói tantas vezes privilegiado por uma vasta filmografia que colabora para a construção de um imaginário político sobre o corpo do trabalhador. Outro, corpo vagabundo, perambulando pelas ruas, ele escapa. Entre os filmes que colaboram com a imagem heroica do trabalhador, podemos citar o cinema soviético de Vertov e Eisenstein, mas também o neorealismo italiano, mais próximo de Pasolini. Em *Accattone* temos que lidar com outro tipo de habitante das periferias, com um corpo que vagueia pelas ruas e pelas regras, sejam estas do amor, da amizade ou do trabalho. Transborda de todas as tentativas de conformação. Escapa às relações amorosas assim como às de amizade. Escapa à função de pai. Escapa ao trabalho e ao banditismo. Mas no abraço tenso, na

forma como Pasolini constrói a luta entre o corpo vagabundo e o corpo trabalhador, esses corpos transfiguram-se em um, rolando na mesma terra lamacenta da periferia de Roma. Assim, Pasolini dissolve as distâncias entre o 'heróico trabalhador" e a "escória vagabunda".

Accattone não se conforma à sociedade moderna e seu fim apenas pode ser trágico. Seu erro primeiro é existir em uma sociedade que se esmera em construir corpos dóceis. Enquanto a sociedade condena esse corpo vagabundo, Pasolini trabalha para elevá-lo e lança mão de referências ao universo católico: a prostituta chama-se Madalena, padres e Deus são evocados ao longo do filme, o perambular de Accattone aproxima seu movimento de uma *via crucis* que o empurra para seu final trágico. A encenação também sugere o parentesco com Cristo. Observa-se a cena que sucede seu primeiro dia de trabalho: Accattone cai, evocando a figura da queda de Cristo sob o peso da cruz. Para ressaltar essa imagem, Passolini posiciona Accattone com um gesto pouco natural, em que ele parece espremido contra a cama, dando a ver a cruz imaginária que pesa sobre seus ombros. O trabalho não o engrandece, apenas o consome. O paradoxo trágico de *Accattone* constrói-se entre a sacralização do vagabundo e a impossibilidade deste sobreviver à ordem social burguesa.

O filme *Pocilga* constrói-se também a partir de histórias de almas que escapam. Aqui duas histórias entrelaçam-se: a de um canibal que vive em uma região vulcânica em tempo não definido e a da família burguesa que vive na Alemanha do pós-segunda guerra. A família vive em uma luxuosa vila, a semelhança de um castelo, onde Julian é cortejado por uma garota, no entanto sem ceder aos seus apelos. Se juntos, para alegria dos pais, as famílias seriam donas de quase toda a Alemanha. Mas Julian não se interessa nem pelos negócios, nem pelas garotas. Apesar da construção visual da história do canibal não remeter a uma época específica, observa-se que as histórias se cruzam. Do ponto de vista estilístico esse cruzamento se dá pela montagem paralela. Já na dramaturgia, o camponês interpretado por Ninetto Davoli é testemunha dos destinos de Julian e do canibal. Essas ligações sugerem que esse não-tempo e não-lugar onde mora o canibal coabita o tempo e o lugar da história de Julian.

O filme abre com duas cartelas, na quais lemos:

Tendo consultado a fundo nossa consciência, decidimos devorá-lo por sua desobediência. [1a. cartela].

Eu e você, mulher somos aliados; você, mãe-pai; eu, pai-mãe. A ternura e a dificuldade acompanham nosso filho por toda a parte. A Alemanha de Bonn, por Deus... e não a de Hitler. Queijos são feitos, cerveja, botões. A indústria de armas é para exportação. É verdade, se sabe que até Hitler era um pouco efeminado. Como qualquer outro, era uma fêmea assassina. Nossa tradição decididamente melhorou. Então, a mãe assassina, ela teve filhos obedientes com olhos azuis, e muito amor desesperado. Enquanto eu, eu, mãe afetuosa, tive este filho que não é obediente e nem desobediente?. [2a. cartela].

Nas cartelas Pasolini aborda a questão do duo obediência-desobediência. O desobediente pode ser punido, atacado, devorado. O obediente enche de orgulho e amor a mãe. Mas o que fazer com um filho que não é obediente, nem desobediente? Abandonado em seu castelo burguês, Julian deixa-se vagar. Em cenas que existem somente em nossa imaginação, Julian encontra seu único interesse, sua única possibilidade de realização, junto aos porcos.

Pasolini faz duplo gesto radical na construção fílmica de *Pocilga*. A narrativa traz a questão do prazer desmedido, a satisfação no limite da morte, a ruptura com os tabus e os códigos sociais que se expressam no canibalismo, mas também no corpo que se entrega aos porcos. Ao mesmo tempo ele trava um diálogo intenso com sua época, com os acontecimentos políticos e cinematográficos do final dos anos 1960. Pasolini traz de *A Chinesa* (Jean-Luc Godard, 1967), o casal de atores: Julian é vivido por Jean-Pierre Léaud e Ida, por Anne Wiazemsky. Tanto em *Pocilga* como em *A Chinesa*, a política é tema constante da conversa do casal. No filme de Godard eles vivem em uma célula maoísta, apartamento emprestado por um verão. A transitoriedade, a puerilidade e a radicalidade segura da juventude fazem a graça do filme. Trata-se da mesma juventude que tomaria às ruas de Paris e de muitas cidades pelo mundo no ano seguinte. O italiano Pasolini não se interessa por essa juventude e radicaliza sua postura em relação às manifestações de 1968. Seu gesto crítico aparece na forma fílmica com *Pocilga* (lembremos, lançado em 1969). Nesse filme as questões da juventude aparecem tematizadas já na própria imagem dos atores identificados com a *Nouvelle Vague* e seguem nas conversas entre Ida e Julian, com referência às manifestações ocorridas na Alemanha junto ao Muro de Berlim. Na visão de Pasolini,



Ida é a tradução mais perfeita daquela juventude, a parte que sobrevive: burguesa que declama ódio à burguesia e finda sua trajetória casando-se com outro burguês. O Poema, “O PCI aos jovens”, escrito por Pasolini em 1968, expressa claramente seu pensamento sobre os jovens militantes seus contemporâneos:

É triste. A polêmica contra  
o PCI devia ter sido feita na primeira metade  
da década passada. Vocês estão atrasados,  
meus filhos.  
E não importa nada se ainda não eram  
nascidos na época...  
Agora os jornalistas do mundo inteiro  
(inclusive  
os das emissoras de TV)  
puxam (como ainda se diz em linguajar  
universitário) seu saco. Eu não, meus  
amigos.  
Vocês têm cara de filhinhos de papai.  
E eu os odeio como odeio seus pais.  
Quem sai aos seus não degenera.  
[...]  
Quando ontem se atracaram em Valle Giulia  
com os policiais,  
eu estava com os policiais!  
[...]  
Vocês deixam de lado o único instrumento realmente perigoso  
para lutar contra seus pais:  
ou seja, o comunismo.

30

O canibal vivido pelo ator francês Pierre Clémenti têm a coragem que falta a Julian, a negação de sua origem, tanto a paterna quanto a humana. Ele é apresentando como um faminto no deserto. Solitário, ele vaga como “um cão sem dono” por entre vulcões e traz em si a “força do passado”. Na primeira imagem que o filme nos oferece dele, o vemos avançando vorazmente sobre uma borboleta e colocando-a na boca. Alegoricamente, ele é o homem que engole a vida e nega-se a ter seu corpo engolido pela sociedade. Ele olha para traz e vemos, em um falso *raccord* de olhar, o castelo burguês em que habita Julian. As duas paisagens tão distantes, os dois tipos (Julian e o Canibal) aparentemente irreconciliáveis, são interligados pela montagem. Essa sequência, em que se apresentam as personagens principais do filme, se constrói em montagem paralela, alternando cenas do canibal caçando no deserto e a aproximação da morada de Julian: primeiro um plano geral, depois um plano um pouco mais

próximo, em seguida um plano de Julian de costas, por fim a chegada de Ida. Nessa primeira imagem de Julian, ele aparece no centro do plano, no interior de um salão cheio de fotografia, mão nos bolsos, olhando para o teto, paralisado diante das figuras que marcam sua origem. Se o canibal é aquele que engole, Julian é o que se deixa engolir. A montagem em paralelo gera similitude onde aparentemente só havia dissonância, aproximando as duas almas, cada uma, a sua maneira, hospedada em corpos mal disciplinados.

A sequência de abertura também denota a opção estilística divergente para cada história. As cenas do canibal são filmadas com mais placidez, deixam o espectador em um posicionamento mais confortável diante das imagens, enquanto Julian e seu castelo burguês são estranhamente encenados. O deserto vulcânico em que se encontra o canibal é uma paisagem acidentada, mas pela qual ele corre e da qual ele se apodera. Seu corpo evolui com desenvoltura pela paisagem e a câmera o segue com fluidez. No castelo burguês de Julian tudo sugere rigidez, controle, desconforto. O primeiro diálogo do casal Julian e Ida tem início no fim da sequência de abertura. O canibal deita-se, enquanto seu corpo busca descanso, um corte revela Julian sendo atacado. O diálogo abre com um plano frontal do rosto de Ida: “Somos dois ricos burgueses, Julian. O destino nos uniu.” O corpo pouco conforme de Julian reage com gestos e movimentos pouco cotidianos. Após explicar que não gosta de falar de si, que isso o faz mal, Julian segura o nariz com os dedos e projeta o corpo para frente, falando com voz fanhosa: “um mal que não se pode imaginar”.

A encenação proposta por Pasolini ressalta a estranheza da situação de Julian. A linda mansão converte-se em obstáculo, cria distâncias, prisões, jogos de regras ambíguas. Pasolini abusa ao mesmo tempo da simetria e dos planos abertos nessas cenas. O rigor da composição poderia sugerir ordem, mas são composições estranhas que reforçam a sensação de desconforto para quem olha. A câmera cria um ponto de vista distante, muitas vezes o ponto de vista do juiz, obrigado a ver os dois lados ao mesmo tempo, como no diálogo entre Julian e Ida no salão. Noutras vezes, isola os corpos em planos únicos, impedindo o contato e o fortalecimento das relações entre eles. A beira do canal, nos jardins da casa de Julian, ele e Ida conversam, mas Pasolini os coloca em margens diferentes obrigando-os a gritarem. O habitual jogo campo e

contracampo torna-se estranho: cada um a sua vez é filmado por uma câmera frontal, enquanto olham e gritam para fora de campo. Durante toda a cena há apenas um plano em que se podem ver os dois ao mesmo tempo, um plano geral de Ida e Julian em lados opostos do canal. Seus corpos tornam-se minúsculos, uma vez que o castelo e o canal ocupam quase todo o plano, indicando como ambos estão submetidos a uma ordem que os envolve, ao mesmo tempo em que ressalta a distância entre eles. O ponto de vista é reforçado pelo ponto de escuta, agora se ouvem gritos abafados pela distância. O casal se aproxima de uma pequena ponte, mas o plano geral se encerra antes que os dois possam se encontrar. Quando eles se aproximam um do outro, volta-se ao esquema anterior com alternâncias de campo e contracampo, agora com os rostos filmados de perfil. No fim da cena, vê-se o rosto frontal dos dois, quando a conversa assume certa intimidade: Ida pede um beijo, Julian recusa em nome de seu amor, não por um “quem”, apenas amor.

Pasolini não recria os burgueses como porcos, os porcos de Grosz, tantas vezes citados no filme pelo pai de Julian, ou como uma tipificação ao gosto de Eisenstein, como em *A greve* (1925). Os burgueses de *Pocilga* são prisioneiros de sua classe, de sua mansão, de suas regras de conduta, do capital. Não há amor possível. Não há liberdade possível. O pai de Julian percorre o castelo em sua cadeira de rodas e negocia a preços altos o silêncio em torno da morte do filho com um nazista sobrevivente. Pasolini distancia-se também do drama burguês. O amor secreto de Julian pelos porcos em nada lembra um *Gata em teto de zinco quente* (Richard Brooks, 1958). O trabalho dos atores apoia-se mais em movimentos mecânicos que em psicologia da personagem. Os atores incluem gestos e balbucios fora do contexto de sua atuação *tralalá*. A *mise-en-scène* obriga o espectador a estranhar a relação entre Julian e Ida, dificultando a identificação com as personagens. Os momentos mais íntimos de Julian aparecem quando ele fala de seu amor. E nos leva a imaginar que somente suas visitas à pocilga o tornam pleno, mas os porcos findam por devorá-lo. Como lembra a personagem de seu pai no filme, são frequentes as associações entre a burguesia e os porcos. Nesse sentido, a mesma burguesia que o cria, o devora. Julian é o filho nem obediente nem desobediente que finda sendo devorado pelos porcos-animais e porcos-burgueses. Ida burguesa conformada seguirá seu rumo sem Julian.

Diante do canibal, no entanto, o espectador é posicionado de modo mais confortável para ouvi-lo “Eu matei o meu pai, comi carne humana e tremo de alegria”. No gesto mortal realizado pelo canibal, Pasolini fundamenta sua ruptura radical com a sociedade na qual vivia, e nega a um só tempo o *papai* e o *filhinho de papai*.

### Do que escapa

Em seu primeiro filme, *Accattone* (1961), Pasolini volta sua câmera para a periferia de Roma para não mais contar histórias da resistência ou histórias marcadas pelo contexto da segunda grande guerra. Interessa a Pasolini um modo de viver outro, com suas maneiras, seus códigos, suas práticas. A câmera procura principalmente as histórias daqueles que estão às margens do sistema: desempregados, biscateiros, prostitutas, cafetões. Em *Pocilga*, Pasolini contrasta o corpo-inerte de Julian que se deixa devorar pelos porcos ao corpo-ação do canibal, que assume a alegria por matar o pai. Mas nem a perambulação de *Accattone*, nem a inércia de Julian, nem a coragem do canibal têm lugar na sociedade. Nos três casos o próprio corpo é, um a um, morto, devorado, assassinado. Voluntária ou involuntariamente, esses corpos constituem-se como figuras de resistência. Uma força do passado, bárbara, que não se pode traduzir ou entender impele esses corpos para seus destinos trágicos. São das brechas do sistema que surgem seus modos de ser e estar no mundo. São corpos que escapam: corpo e alma resistem a se enquadrar.

33

### REFERÊNCIAS

- AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- BORDWELL, David. Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema [Tradução: Maria Luiza Machado Jatobá]. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2013.
- GRUNER, Eduardo. Pier Paolo Pasolini: a tragédia do real. In: YOEL, Gerardo (Org.) *Pensar o cinema: image, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 235-250
- PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. [tradução e notas: Maurício Santana Dias; Organização e introdução: Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias] São Paulo: Cosac Naify, 2015. 1e-book.

### **SOBRE A AUTORA:**

Daniela Dumaresq é professora do curso de Cinema e Audiovisual da UFC, onde também coordena o cOaLHO – Coletivo de Pesquisas em Cinema e Audiovisual. É Bacharel em Comunicação (UFC), Mestre em Comunicação (UFRJ) e em Cinema (Sorbonne Nouvelle – Paris III), Doutora em Sociologia (USP). E-mail: danidumar@gmail.com