



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

YURI SALES BRASIL

**AS RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS ENTRE O ROTEIRO CINEMATOGRÁFICO
E A PELÍCULA *MAMMA ROMA* (1962) DE PIER PAOLO PASOLINI**

FORTALEZA

2025

YURI SALES BRASIL

AS RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS ENTRE O ROTEIRO CINEMATOGRÁFICO E A
PELÍCULA *MAMMA ROMA* (1962) DE PIER PAOLO PASOLINI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Nunes Assunção.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B83r Brasil, Yuri Sales.

As relações intersemióticas entre o roteiro cinematográfico e a película Mamma Roma (1962) de Pier Paolo Pasolini / Yuri Sales Brasil. – 2025.

142 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2025.

Orientação: Prof. Dr. Fabio Nunes Assunção.

1. Estudos da Tradução. 2. estudos pasolinianos. 3. cinema. 4. roteiro. I. Título.

CDD 418.02

YURI SALES BRASIL

**AS RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS ENTRE O ROTEIRO CINEMATOGRÁFICO E A
PELÍCULA *MAMMA ROMA* (1962) DE PIER PAOLO PASOLINI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de retextualização.

Aprovada em 30/05/2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio Nunes Assunção (Orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dra. Alexandra Frazao Seoane

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof.^a Dra. Cláudia Tavares Alves

Universidade Estadual Paulista (Unesp)

AGRADECIMENTOS

À FUNCAP, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio que serve de incentivo à pesquisa acadêmica brasileira e, principalmente as pesquisas cearenses, pois, sem ela, esta pesquisa não seria possível.

Ao Prof. Dr. Fábio Nunes Assunção, pela imensa paciência, dedicação e confiança demonstradas ao longo dessa pesquisa. Sua orientação – em sentido amplo da palavra – foi imprescindível para a concretização deste trabalho.

Às professoras pesquisadoras que compuseram banca examinadora, Profa. Alexandra Frazao Seoane, Profa. Cláudia Tavares Alves e, em especial, a Profa. Luana Ferreira de Freitas pelas valiosas sugestões e contribuições. Agradeço imensamente pelo tempo disponibilizado e pelo auxílio nesta jornada.

À POET (Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução/UFC), coordenador Rafael Ferreira, ao secretário Kelvis Santiago, aos colegas que estiveram presentes nesta jornada, principalmente a Hayra, Hélio e Kamila. Não seria tão divertido sem a vossa participação.

Aos professores que me inspiraram e motivaram durante a graduação a seguir a carreira acadêmica: Fernanda Coutinho, Irenísia Oliveira, Marcelo Magalhães, Rafael Ferreira e Yuri Brunello. Cada um, à sua maneira, iluminou meus caminhos para que me tornasse o professor e pesquisador que almejava ser.

Aos meus amigos e amigas: Allan, Cris, Viudez, Rayane e Renan, que me acompanharam e me assistiram desde o início da graduação com os meus primeiros sussurros sobre Pasolini e a pós-graduação, e que hoje continuam me vendo sonhar.

Ao Rui – o da banquinha –, que sempre me auxiliou, silenciosamente, e que sempre me acolheu em várias situações.

À Larissa, pelo imenso companheirismo, cuidado e amor, que me confortaram ao longo desta jornada, me ensinando a calmaria e a acreditar na coragem.

À minha família, e em especial minha mãe, que sempre esteve ao meu lado e que sempre fez o que estava ao seu alcance para que eu pudesse sonhar.

“Você pode ler, ler, ler, que é a coisa mais bonita que se pode fazer na juventude: e, pouco a pouco, vai sentir-se enriquecer por dentro, vai sentir formar-se dentro de você aquela experiência especial que é a cultura” (Pasolini, 1999, p. 1077, tradução nossa).

“Não importa tanto o tema da tese quanto a experiência de trabalho que ela comporta” (Eco, 2001, p. 13).

RESUMO

A presente dissertação, de natureza bibliográfica e descritiva, se insere no campo de pesquisa dos Estudos da Tradução interessada na investigação das transformações que ocorrem ao transpor o roteiro cinematográfico de *Mamma Roma* (1962) – publicado em *Per il cinema, tomo I* (2001a) – para a linguagem fílmica de Pier Paolo Pasolini, adotando como quadro teórico principalmente os Estudos da Tradução e, em especial, a noção de tradução intersemiótica de Jakobson (1959) e os aportes de Plaza (2013) e Nida (1969). Com uma abordagem descritiva e qualitativa, inspirada em Gil (2017) e Toury (1995), realizou-se a uma análise comparativa entre as passagens do texto-fonte (o roteiro) e as sequências selecionadas do texto-alvo (o filme), evidenciando como a produção cinematográfica não se limita a reproduzir mecanicamente o roteiro, mas assume decisões criativas que enriquecem sua significação. Além disso, pretendeu-se identificar fatores intratextuais (estrutura do roteiro, dimensões narrativas) e extratextuais (contexto cultural, intenções dos produtores) que orientam o filme como manifestação linguística, produto artístico e cultural, avaliando também o efeito das escolhas semióticas. A investigação desse *corpus* se mostra relevante para os Estudos da Tradução e para os Estudos pasolinianos no Brasil devido ao caráter exploratório na escrita cinematográfica pouco averiguada do autor, ao passo que, o roteiro cinematográfico em Pasolini não pode ser definido apenas como ferramenta descartável após a realização do filme, mas, se torna um objeto artístico próximo à literatura e ao teatro, que tomam da realidade o aparato necessário para sua criação. Sob a ótica de Eco (2007, 2016, 2019) e Stanislavski (2012), concluiu-se que as lacunas deixadas pelo roteiro são criativamente preenchidas pela atuação e pela decisão autoral, configurando a tradução intersemiótica como um ato criativo em que o roteiro orienta, mas não limita, abrindo a obra à participação interpretativa do ator, sendo ele um tradutor-abdutor. Por fim, ao demonstrar a relevância dos fatores estéticos intratextuais e extratextuais – tanto culturais quanto cênicos – e a intenção enunciativa dos agentes de produção e pós-produção, o estudo conclui que a singularidade poética de Pasolini reside sobretudo em sua estruturação do discurso cinematográfico, conferindo ao roteiro e ao filme um valor literário e artístico autônomo.

Palavras-chave: Estudos da Tradução; estudos pasolinianos; cinema; roteiro.

ABSTRACT

This dissertation, of a bibliographic and descriptive nature, falls within the field of Translation Studies, focusing on the investigation of the transformations that occur when transposing the screenplay of *Mamma Roma* (1962)—published in *Per il cinema*, Vol. I (2001a)—into Pier Paolo Pasolini’s filmic language. It adopts as its theoretical framework chiefly Translation Studies and, in particular, Jakobson’s (1959) notion of intersemiotic translation, alongside the contributions of Plaza (2013) and Nida (1969). With a descriptive and qualitative approach inspired by Gil (2017) and Toury (1995), a comparative analysis was carried out between passages of the source text (the screenplay) and selected sequences of the target text (the film), demonstrating how the cinematic production does not merely reproduce the screenplay mechanically but makes creative decisions that enrich its signification. Furthermore, the study sought to identify intratextual factors (screenplay structure, narrative dimensions) and extratextual factors (cultural context, producers’ intentions) that guide the film as a linguistic manifestation and as an artistic and cultural product, also evaluating the effect of its semiotic choices. The investigation of this corpus proves relevant to both Translation Studies and Pasolinian Studies in Brazil, given the exploratory character of Pasolini’s relatively underexamined cinematic writing. In his case, the screenplay cannot be defined merely as a disposable tool after the film’s completion; rather, it becomes an artistic object akin to literature and theater, drawing from reality the apparatus necessary for its creation. From the perspectives of Eco (2007, 2016, 2019) and Stanislavski (2012), it was concluded that the gaps left by the screenplay are creatively filled by performance and authorial decision, configuring intersemiotic translation as a creative act in which the screenplay guides but does not constrain—opening the work to the actor’s interpretive participation and casting the actor as a “translator-abductor.” Finally, by demonstrating the relevance of both intratextual and extratextual aesthetic factors—cultural as well as scenic—and the enunciative intentions of the production and post-production agents, the study concludes that Pasolini’s poetic singularity resides chiefly in his structuring of cinematic discourse, endowing both the screenplay and the film with an autonomous literary and artistic value.

Keywords: Translation Studies; Pasolinian studies; cinema; screenplay.

RIASSUNTO

Questa dissertazione, di natura bibliografica e descrittiva, si inserisce nel campo di ricerca degli Studi della Traduzione, interessata all’indagine delle trasformazioni che si verificano nel trasporre la sceneggiatura cinematografica di *Mamma Roma* (1962) – pubblicata in *Per il cinema*, tomo I (2001a) – nel linguaggio filmico di Pier Paolo Pasolini. Adotta come quadro teorico principalmente gli Studi della Traduzione e, in particolare, la nozione di traduzione intersemiotica di Jakobson (1959) e i contributi di Plaza (2013) e Nida (1969). Con un approccio descrittivo e qualitativo ispirato a Gil (2017) e Toury (1995), è stata condotta un’analisi comparativa tra i passaggi del testo di partenza (la sceneggiatura) e le sequenze selezionate del testo di arrivo (il film), evidenziando come la produzione cinematografica non si limiti a riprodurre meccanicamente la sceneggiatura, ma assuma decisioni creative che ne arricchiscono la significazione. Inoltre, si è voluto identificare fattori intratestuali (struttura della sceneggiatura, dimensioni narrative) ed estratestuali (contesto culturale, intenzioni dei produttori) che orientano il film come manifestazione linguistica e come prodotto artistico e culturale, valutandone altresì l’effetto delle scelte semiotiche. L’indagine di questo corpus risulta rilevante per gli Studi della Traduzione e per gli Studi pasoliniani in Brasile, data la natura esplorativa della scrittura cinematografica dell’autore, ancora poco indagata. In Pasolini, infatti, la sceneggiatura cinematografica non può essere definita un semplice strumento “usa e getta” dopo la realizzazione del film, bensì assume i connotati di un oggetto artistico affine alla letteratura e al teatro, che traggono dalla realtà l’apparato necessario alla propria creazione. Secondo le prospettive di Eco (2007;2016;2019) e Stanislavski (2012), si è concluso che le lacune lasciate dalla sceneggiatura vengano creativamente colmate dall’interpretazione attoriale e dalle scelte autoriali, configurando la traduzione intersemiotica come un atto realmente creativo: la sceneggiatura guida, ma non vincola, aprendo l’opera alla partecipazione interpretativa dell’attore, che si configura come un vero “traduttore-abduttore”. Infine, dimostrando la rilevanza dei fattori estetici intratestuali ed estratestuali – sia culturali sia scenici – e l’intenzione enunciativa degli agenti di produzione e post-produzione, lo studio conclude che la singolarità poetica di Pasolini risiede soprattutto nella strutturazione del discorso cinematografico, conferendo sia alla sceneggiatura sia al film un valore letterario e artistico autonomo.

Parole chiave: Studi della Traduzione; studi pasoliniani; cinema; sceneggiatura.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Ponto de vista: câmera subjetiva	50
Figura 2 –	Ponto de vista: câmera objetiva	51
Figura 3 –	Plano geral	53
Figura 4 –	Plano médio	53
Figura 5 –	Primeiro plano	54
Figura 6 –	<i>Close-up</i>	54
Figura 7 –	Câmera alta	55
Figura 8 –	Câmera baixa	56
Figura 9 –	Distância focal	56
Figura 10 –	Profundidade do campo	57
Figura 11 –	O plano-sequência	58
Figura 12 –	O <i>tilt-up</i>	59
Figura 13 –	O <i>tilt-down</i>	59
Figura 14 –	Mapa de Holmes/Toury	70
Figura 15 –	Esquema de decodificação/recodificação	72
Figura 16 –	Esquema da Tradução/Adaptação Intercultural	79
Figura 17 –	<i>Corpus</i> da pesquisa	88
Figura 18 –	Cena de abertura do filme	102
Figura 19 –	Cena (1) do casamento de Carmine e a <i>Última Ceia</i> de da Vinci	106
Figura 20 –	Cena (2) do casamento de Carmine e a <i>Última Ceia</i> de Ghirlandaio	106
Figura 21 –	Mamma Roma em oposição aos noivos (1)	107
Figura 22 –	Mamma Roma cantando com os noivos (2)	108
Figura 23 –	O brinde e a liberdade da protagonista	108
Figura 24 –	O martírio: Ettore e Cristo	122
Figura 25 –	O olhar de Mamma Roma	124

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Paradigma do roteiro	40
Quadro 2 – Exemplo de roteiro	42
Quadro 3 – Fragmento de roteiro de <i>Mamma Roma</i> (1962)	45
Quadro 4 – Aspectos de significação narrativa, estética e simbólica	90
Quadro 5 – <i>Performance</i> cênica como ato tradutor-abdutor	98
Quadro 6 – A nova questão linguística de Pasolini em análise	101
Quadro 7 – Referências às artes plásticas de Pasolini	104
Quadro 8 – Aspectos de significação de ordem narrativa	109
Quadro 9 – Aspectos de significação de ordem estética	113
Quadro 10 – Aspectos de significação de ordem simbólica	117
Quadro 11 – Contraste entre texto-fonte e texto-alvo	123

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	O ARTISTA: PASOLINI MULTIFACETADO.....	15
2.1	O início: Pasolini das origens friulanas e literárias	15
2.2	O estado da arte: estudos pasolinianos no Brasil	20
2.3	A experiência: literatura e língua literária	22
2.3.1	<i>Narração e experiência</i>	23
2.3.2	<i>A língua literária</i>	25
2.4	O argumento cinematográfico	27
2.4.1	<i>O cinema em Pasolini</i>	28
2.4.2	<i>O cinema de poesia</i>	30
3	CINEMA: OS SEUS ELEMENTOS	36
3.1	O roteiro cinematográfico.....	37
3.1.1	<i>A estrutura do roteiro</i>	39
3.1.2	<i>A forma do roteiro</i>	41
3.2	Ferramentas para análise filmica.....	48
3.2.1	<i>Nível do plano</i>	50
3.2.2	<i>Nível da sequência</i>	60
3.3	O cinema italiano e a proposta do neorealismo	64
4	A DISCIPLINA: ESTUDOS DA TRADUÇÃO.....	68
4.1	Os Estudos da Tradução	68
4.1.1	<i>Teoria da Adaptação e o cinema</i>	76
4.2	<i>Performance como processo tradutório</i>	80
5	PERCURSO METODOLÓGICO	87
5.1	Tipo de pesquisa	87
5.2	<i>O corpus</i>	87
5.3	Procedimento de coleta de dados	89
5.4	Percorso de análise	93
6	DO TEXTO À TELA	97
6.1	O processo tradutório e performático do roteiro de <i>Mamma Roma</i> (1962)	97
6.2	O roteiro de <i>Mamma Roma</i> (1962) e a questão linguística.....	100
6.3	O realismo poético: observações sobre o plano-sequência e o cinema de poesia	112
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	126

REFERÊNCIAS	128
ANEXO A – FRAGMENTOS DO ROTEIRO DE <i>MAMMA ROMA</i> (1962) EM LÍNGUA ITALIANA	135

1 INTRODUÇÃO

O neorrealismo cinematográfico se constituiu como uma das mais relevantes correntes estéticas do cinema após Segunda Guerra Mundial, quando a Itália começou o processo de reconstrução cultural e social depois do chamado vicêncio fascista entre os anos de 1922 até 1943 (Fabris, 2006). O filme *Roma cidade aberta* (1945) é considerado por muitos o marco inicial deste movimento artístico (Fabris, 1996), uma vez que foi filmado imediatamente após a libertação de Roma das tropas nazistas. De acordo com Marc Ferro (2005), as características do neorrealismo italiano de propor um cinema rodado em locações abertas e a utilização de atores não profissionais foram criadas a partir da inoperância do Cinecittà – principal estúdio de cinema localizado em Roma – e pela situação econômica que inviabilizou grandes produções.

Durante o período das décadas de 1940 e 1950, surgiram as principais obras que marcaram e simbolizaram o neorrealismo italiano, como *Vítimas da Tormenta* (1946) e *Ladrões de Bicicleta* (1948) de Vittorio de Sica; *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini; e *A Terra Treme* (1948), de Luchino Visconti. Contudo, apesar das aspirações neorrealistas terem sido declinadas nos anos sucessores, salientamos a presença de um poeta que enveredou para o cinema no início dos anos de 1960: Pier Paolo Pasolini, que debuta como diretor com *Accattone* (1961).

O interesse pelo tema surgiu na graduação, durante as ocupações das Universidades Federais em 2016, quando o contato com a obra de Pier Paolo Pasolini — por meio do filme *Mamma Roma* (1962) e do livro *Poemas* (2016) — revelou-se decisivo. A capacidade do autor de analisar a sociedade, experimentando com a forma e fundindo o erudito ao popular, ressoou profundamente com aquele contexto político. Assim, o cinema narrativo e simbólico de Pasolini, especialmente *Mamma Roma*, tornou-se não só o objeto de estudo, mas também a porta de entrada autêntica do pesquisador para a vida acadêmica.

Pasolini não se restringiu a um único campo: foi poeta, romancista, ensaísta e cineasta. Com o cinema, inovou na linguagem cinematográfica, integrando elementos do neorrealismo com simbolismos que desafiavam a narrativa tradicional. Filmes como *Accattone* (1961) e *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964) não apenas apresentaram uma estética distinta, mas também funcionaram como poderosas críticas às estruturas de poder e à estrutura social. Suas obras, marcadas pelo olhar sobre as desigualdades e os conflitos internos da sociedade ocidental, reafirma o papel do cinema como ferramenta de reflexão e transformação social. Apesar da grande diversidade de enfoques dados à produção do cineasta italiano, uma

pesquisa sob o ponto de vista semiótico que se detivesse nos aspectos descritivos relacionados ao roteiro cinematográfico e a produção fílmica resta ainda por ser realizada.

Este trabalho, portanto, tem como objetivo analisar o processo de tradução intersemiótica do roteiro cinematográfico para a linguagem fílmica na obra de Pasolini. O interesse por essa abordagem surge da singularidade de sua produção artística: ao examinarmos seus filmes, percebemos que sua escrita para o cinema não se restringe a uma função meramente injuntiva comumente atribuída ao gênero. Pelo contrário, o roteiro pasoliniano sugere possuir um valor literário intrínseco, aproximando-se de um texto dramático. Ele não se manifesta como um artefato finito e autossuficiente, mas como um estágio inicial e permeável que encontrará sua completude apenas na *performance* e na materialidade do filme.

Para a realização deste trabalho, é necessário delimitar uma amostragem de dados. Contudo, a segmentação de trechos de uma película constitui uma tarefa complexa. Essa dificuldade decorre do caráter narrativo do filme e, sobretudo, da natureza dos elementos icônicos que compõem cada cena. Tais elementos articulam-se para formar uma unidade discursiva própria da linguagem cinematográfica, o que desafia uma análise baseada em recortes isolados.

No que diz respeito às obras em si, foi utilizado então, o roteiro cinematográfico do filme *Mamma Roma* (1962), disponível na coletânea intitulada *Per il cinema, tomo I* lançada em 2001. Além do roteiro, também será utilizada a película *Mamma Roma* (1962), roteirizada e dirigida por Pier Paolo Pasolini e produzida por Alfredo Bini junto ao estúdio Arco Film.

A investigação do *corpus* apresentado se mostra relevante para os Estudos da Tradução e principalmente para os Estudos pasolinianos no Brasil. Isto se dá, devido ao caráter descritivo na escrita cinematográfica que pouco foi averiguada. Por conta disso, essa dissertação tem como objetivo geral explorar as práticas tradutórias entre o roteiro cinematográfico e sua realização fílmica mediante a comparação entre as obras. Logo, essa dissertação apresenta, ainda, os seguintes objetivos específicos: a) identificar os fatores intratextuais e extratextuais que podem contribuir para a realização do filme enquanto objeto tradutório; b) analisar o roteiro como manifestação linguística e instrumental, bem como o lugar em que se encontra como produto artístico; c) investigar a intenção enunciativa dos agentes na produção e pós-produção de um filme, verificando também o efeito gerado por tais escolhas com base no referencial teórico.

Faz-se necessário o aprofundamento do roteiro enquanto texto, sendo ele, um gênero escrito para ser filmado, ainda que as coletâneas organizadas por Walter Siti (2001a),

dos textos teatrais, fílmicos e poéticos, não apresentem Pasolini como um roteirista. Este reconhecimento é algo que rodeia o italiano independente dos interesses editoriais.

Diante desses questionamentos, este trabalho busca analisar as estratégias tradutórias empregadas na transposição do roteiro para o texto fílmico. Objetiva-se, com isso, identificar tanto a presença de elementos artísticos e poéticos originários do texto-fonte quanto possíveis criações artísticas introduzidas pelos atores durante o processo de filmagem, investigando assim a fronteira entre a interpretação e a criação na construção da obra cinematográfica final.

As seções desta dissertação estão dispostas da seguinte forma: **Introdução**, destinada a apresentar a temática da presente pesquisa, bem como os objetivos que buscamos alcançar e responder; **O artista: Pasolini multifacetado**, introduz o escritor pesquisado, além de suas reflexões sobre língua, literatura e cinema; **Cinema: os seus elementos**, discorre sobre os pontos mais pertinentes à essa pesquisa – como *performance*, roteiro, estrutura de roteiro etc. – que estão relacionados a sétima arte; **A disciplina: Estudos da Tradução**, seção apresenta os principais autores do campo dos Estudos da Tradução, no qual a presente dissertação está inserida; **Percurso metodológico** introduz os processos tomados para a execução dessa pesquisa; **Do texto à tela** apresenta os recortes analisados para realizar a nossa investigação; e **Considerações finais** onde conclui não só os processos descritos e analisados, mas também nos entrega as possibilidades futuras de pesquisas na mesma temática e como o presente trabalho pode vir a contribuir.

2 O ARTISTA: PASOLINI MULTIFACETADO

O projeto intelectual e artístico de Pier Paolo Pasolini é marcado por seu interesse em dar voz e forma à realidade dos marginalizados (Lahud, 2022, p. 120). Essa motivação central se manifesta em diálogo entre a sua produção literária e cinematográfica, que se tornam modos complementares de tornar visível a vida dos subalternos. Partindo dessa premissa, a presente seção investiga como essa relação intrínseca entre palavra e imagem na obra de Pasolini foi recepcionada e analisada pela crítica no Brasil.

Para tanto, nosso percurso se desdobra em três momentos. Inicialmente, contextualizamos o autor, sua formação juvenil na Emília-Romanha e o alcance de suas diversas produções — literárias, ensaísticas e filmicas — em solo brasileiro. Na sequência, adentramos no campo dos estudos pasolinianos no Brasil, com foco em sua faceta de crítico literário, momento o qual investigou a língua italiana e os dialetos presentes como marcadores da realidade social. Por fim, dedicamo-nos à análise dos estudos sobre seu cinema, observando como Pasolini conjugou seus interesses artísticos à linguagem cinematográfica adaptada para registrar o espaço urbano da periferia e a autenticidade de seus habitantes.

O que se espera evidenciar com esta análise é precisamente a percepção, pela crítica brasileira, de uma estética da realidade em Pasolini. Seja ao transcrever a oralidade dos jovens de Roma em *Ragazzi di vita* (1955), seja ao enquadrar seus corpos e gestos em *Mamma Roma* (1962), o autor forjou uma linguagem — verbal e visual — dedicada a revelar a humanidade daqueles que a sociedade italiana do século passado insistia em não ver.

2.1 O início: Pasolini das origens friulanas e literárias

Apresentar Pasolini como figura artística e crítica exige algumas considerações importantes. A principal delas talvez seja sua multiplicidade no campo da produção intelectual. Na década de 1940, ainda muito jovem, Pasolini faz sua estreia editorial com uma coletânea de poemas escritos em friulano¹, assumindo desde o início o duplo papel de poeta e tradutor de si mesmo. No entanto, apesar dessa publicação inaugural no circuito literário, a prática da escrita poética já lhe era antiga — como o próprio afirmou:

¹ O friulano é uma língua minoritária presente na região do Friuli-Venezia Giulia. A grande maioria da população local conhece a língua italiana, entretanto, a língua dialetal — ou nesse caso uma língua minoritária — se faz presente em outros espaços, como o ambiente familiar, por exemplo.

É verdade que meu primeiro livro, publicado em 1942, foi um livro de poesia. E é verdade também que comecei a escrever poesia aos sete anos, no segundo ano do primeiro grau [...], mas, sabe-se lá por quê, quando penso, indistintamente, no começo de minha carreira literária, me vejo como alguém “proveniente da crítica”. Talvez porque no início dos anos 1940, justamente, meu maior entusiasmo – que era acima de tudo poético – era dedicado aos estudos da filologia romântica e à história da arte [...]. O próprio fato de os primeiros versos publicados (e até hoje não repudiados), versos dos 18 anos, serem em friulano demonstra que a minha operação poética se dava sob o signo de uma inspiração fortemente crítica, intelectual (Pasolini, 1988 *apud* Amoroso, 2022, p. 7-8).

Pasolini transita entre a língua dialetal e a língua italiana e por fim, da língua italiana à linguagem cinematográfica. No que diz respeito ao ser poeta e crítico, ambos os fazeres se encontram de maneira indissociável, talvez seja por esse motivo que esse que vos escreve, acredita que já exista o Todo pasoliniano entre as produções já entregues ao público, ao passo que se pensarmos no período de formação e atividade intelectual de Pasolini, no que consiste os momentos entre a Itália fascista e o pós-guerra, até o momento que engloba as décadas de 1950 e 1960, encontramos um Pasolini atrelado às críticas estilísticas, marxistas e herméticas.

Apesar disso, Pasolini não se deteve unicamente a um setor específico do conhecimento ou da arte, tampouco esteve fixo em um só setor da sociedade italiana – quiçá global. Contudo, mesmo com sua inquietude, como bem traz Lahud (2022), a realidade que vivenciava, observava e tateava, era o seu único e último objeto de investigação e preocupação. “Pasolini extraiu matéria viva dos seus primeiros romances e filmes, nos quais as culturas particulares de um mundo agrário [...] são retratadas, exibidas e exaltadas em suas diferenças específicas e positivas.” (Lahud, 2022, p. 120).

Pasolini é bolonhês de nascença, mas dada as obrigações militares de seu pai, viveu os seus principais anos de formação no Friuli, região entre o Vêneto e Trentino. Tal fato é importante porque Pasolini foi, antes de qualquer outro fazer artístico, um poeta culto ao escrever em dialeto: paradoxo que o leva a justificar a própria linguagem poética em uma linguagem que materializasse sua passionalidade relacionada ao real. Bosi (2022) diz:

[...] não quer envigar-se em ‘ismos’: erotismo, populismo, misticismo, com medo de estar cedendo a fugas irracionais. Quer fundar um discurso que dialetize as próprias crenças, sem, porém, perder qualquer das dimensões sensíveis que as mesmas crenças assumem (Bosi, 2022, p. 34).

Destarte, podemos nos direcionar para uma das fases e/ou produções iniciais de Pier Paolo Pasolini, que aos vinte anos, publica a obra *Poesie a Casarsa* (1942), uma pequena coletânea de poemas escritos no dialeto friuliano de Casarsa. Mesmo que sua estreia tenha encontrado alguma dificuldade, sua obra não escapou aos leitores de primeira linha, tampouco

a um crítico ferrenho, como Gianfranco Contini, que no ensaio *Al limite della poesia dialettale*, publicado no *Corriere del Ticino* em 1943, reconheceu naquela obra “o cheiro que era irrefutável da poesia²” (Contini, 1943).

Contini, então consagra Pasolini como poeta naquela ocasião, evidenciando as qualidades linguísticas dos poemas, destacando principalmente a utilização do dialeto de Casarsa della Delizia, sendo uma variação do próprio friulano. A língua utilizada pelo poeta, foi capaz de criar uma espécie de *koiné*³ linguística voltada para a escrita poética que nasce da necessidade de estabelecer um espaço poético ou ideológico compartilhado por meio do dialeto, mesmo que o próprio dialeto permanecesse em grande parte obscuro para um público mais amplo ainda que esse mesmo dialeto não exista em registro escrito.

A palavra “rosada” pronunciada naquela manhã ensolarada, era apenas uma amostra de sua vivacidade oral. Certamente aquela palavra em todos os séculos de seu uso em Friuli, que se estende deste lado do Rio Tagliamento, nunca tinha sido escrita. Foi apenas um som. [...] E imediatamente escrevi alguns versos, naquele friulano falado à direita do Rio Tagliamento, que até aquele momento, era apenas um conjunto de sons: comecei escrever a palavra ROSADA⁴ (Pasolini, 1972, p. 62).

Desta forma, a escolha do dialeto por Pasolini pode ser entendida por uma ordem de motivações programáticas e conscientes, linguísticas e estéticas: uma é a arcaicidade histórica dessa língua, que chegou ao autor praticamente intacta; a outra, é o seu caráter arquetípico de língua derivada diretamente do latim. Ao apropriar-se do dialeto de Casarsa, desprovido até então de tradição na escrita literária, e conferir-lhe uma linguagem poética essencialmente inédita Pasolini destacou essa variante linguística “como uma província inesperada do atlas neolatino⁵” (Bertolucci, 1976, p. 3). Trata-se de um idioma isolado, situado em meio ao endemismo regional que reflete a condição de marginalidade da região de Friuli Venezia-Giulia.

A escrita se torna uma criação concreta da linguagem, a primeira inscrição na ordem gráfica de um *phonè* antigo e, como se sabe, nada pode ser mais novo do que a descoberta do passado. Nesse dialeto concebido e transcrito de *lonb*, o afastamento cria o espaço da consciência formal: o desarranjo linguístico se traduz em liberdade

² “[...] l’odore era quello irrefutabile della poesia” (Contini, 1943).

³ O termo *koinè*, derivado do grego *koiné diálektos*, que significa “(dialeto) comum”, designa uma língua comum que se estabelece como meio linguístico unificador entre os diversos dialetos locais dentro de um determinado território geográfico. Fonte: <https://www.treccani.it/enciclopedia/koine/>.

⁴ “La parola ‘rosada’ pronunciata in quella mattinata di sole, non era che una punta espressiva della sua vivacità orale. Certamente quella parola in tutti i secoli del suo uso nel Friuli che si stende di qua del Tagliamento, non era mai stata scritta. Era stata sempre e solamente un suono. [...] E scrissi subito dei versi, in quella parlata friulana della destra del Tagliamento, che fino a quel momento era stata solo un insieme di suoni: cominciai per prima cosa col rendere grafica la parola ROSADA” (Pasolini, 1972, p. 62).

⁵ “[...] come un’inatta provincia dell’atlante neolatino” (Bertolucci, 1976, p. 3).

de invenção. [...] como uma linguagem de *naturaliter* poética, uma “linguagem pura para poesia”⁶ (Santato, 2012).

Ao dedicar-se à escrita filológica do dialeto e transpondo-o para o registro escrito, Pasolini expressa seu desejo de pertencimento a um lugar. Mais do que um projeto linguístico, esse gesto transformar-se-ia no emblema de um jovem intelectual que acolhe a urgência de uma renovação poética e a sugestão de novas perspectivas políticas e sociais.

A obra *Poesie a Casarsa* (1942) representa, em um primeiro momento, o engajamento inicial de Pasolini com a valorização do popular e do rural. Ela dá voz às massas subalternas e abandonadas pelo regime fascista, que as via como bárbaras e usuárias de "línguas bárbaras", uma posição na qual até a esquerda tradicional convergia, ao preferir o uso do italiano padrão. Como o próprio Pasolini (1980) denunciou: "o fascismo não admitia os dialetos, sinais da irracional unidade desse país no qual nasci, a inaceitável e vergonhosa realidade presente no âmago dos nacionalistas".⁷

No final da década de 1940, Pasolini se muda para a capital italiana. Em Roma, o artista encontrou dificuldades financeiras, entretanto, como bem descreve Amoroso (2002), o poeta não era totalmente desconhecido na cidade. Recebeu convites para participar de concursos literários, revistas, discutir literatura e arte. Esse vasto contato com os mais espectros culturais da capital romana, rendeu à Pasolini a possibilidade de dar aulas na periferia de Roma, onde irá morar por algum tempo e é “nessa realidade mais complexa e vasta, pressionado, por um lado, pela própria necessidade de se expressar e, por outro, pelo desamparo e penúria em que se encontra, Pasolini descobre o cinema” (Amoroso, 2002, p. 22).

A primeira oportunidade de participar em uma produção cinematográfica foi no ano de 1955, com Mario Soldati, na produção do roteiro de *A mulher do rio*. No ano seguinte, a convite de Federico Fellini, Pasolini é requisitado pelo diretor para revisar o dialeto romanesco que seria utilizado em *Noites de Cabíria*. Viver na periferia da cidade oferece, assim, novas oportunidades. Ao interagir com a população periférica, o escritor comprehende intimamente as múltiplas realidades linguísticas e sociais do país, isso porque, os moradores da periferia parecem habitar em um tempo histórico distante daquele do centro urbano e assim, possuem uma poética própria (Amoroso, 2002).

⁶ “La scrittura diviene concretamente creazione di lingua, prima iscrizione nell'ordine grafico di una *phonè* antichissima e, com'è noto, nulla riesce più nuovo della scoperta dell'antico. In questo dialetto pensato e trascritto *de lont* la lontananza crea lo spazio della coscienza formale: il *décalage* linguistico si traduce in libertà di invenzione. [...] come linguaggio *naturaliter* poetico, come “lingua pura per poesia” (Santato, 2012).

⁷ “[...] il fascismo non tollerava i dialetti, segni dell'irrazionale unità di questo paese dove sono nato, inammissibili e spudorate realtà nel cuore dei nazionalisti” (Pasolini, 1980).

Além do contato com a sétima arte, o italiano desenvolveu uma formação em história da arte ao estudar com Roberto Longhi.

Dividido entre a pintura e a literatura, Pasolini chegou a escrever um estudo sobre artes plásticas para obter de novo o diploma universitário, o qual fora perdido numa viagem de trem, no final da Segunda Guerra. Seu gosto apurado e muito bem definido, com a preferência por Giotto, Piero della Francesca e Mantegna, entre outros, ficará muito evidente em futuros filmes, marcados por uma espécie de artesanato na composição das cenas, muitas delas reproduções de quadros famosos (Amoroso, p. 26, 2002).

Pasolini é assassinado em 1975 e, quatro anos mais tarde, os artigos publicados entre os anos de 1968 e 1970 são reunidos e lançados com o título de *Caos* (1979). Três anos após a publicação em italiano dessa coletânea, Carlos Nelson Coutinho traduz e publica com a editora Brasiliense o título *O Caos: crônicas políticas* (1982b), o que seria a primeira inserção do Pasolini cronista-político no imaginário brasileiro. Já em 1983, o tradutor Luiz Nazário, junto a editora Brasiliense, traz ao Brasil a obra *As últimas palavras do herege*, textos que em uma certa perspectiva, apresentaram aos leitores nacionais as intenções dessa produção fílmica, a base política. É na década de 1990 que Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso trazem ao sistema literário brasileiro, uma antologia ensaística da fase corsária de Pasolini, com a obra *Os Jovens Infelizes: Antologia de Ensaios Corsários* (1990).

No ano de 2015, Maurício Santana Dias e Alfonso Berardinelli lançaram uma coletânea intitulada *Poemas* de Pasolini. Tal obra teve como objetivo apresentar a escrita poética que pouco fora entregue ao leitor brasileiro. Os poemas selecionados para integrar essa coletânea, perpassam por boa parte – senão toda – da elaboração poética de Pasolini, desde os escritos em friulano da sua primeira publicação como poeta, até a sua última obra, lançada em 1975 no ano de sua morte.

No que diz respeito à terceira década dos anos 2000, tivemos o lançamento do livro *Escritos Corsários* (2020) e *Cinzas de Gramsci* (2021). Essa primeira, chega ao Brasil através da tradução de Maria Betânia Amoroso e Editora 34, sendo o último livro organizado por Pasolini ainda em vida. *Escritos Corsários* (2020) é uma coletânea de ensaios tratando das principais mudanças da cultura italiana e como a construção de uma fenomenologia da sociedade em qual Pasolini viveu e observou: os movimentos estudantis de 1968, o declínio da Igreja Católica enquanto instituição, o advento da sociedade de consumo e as relações que o governo na Itália criou com aquilo que o autor entende como Novo Poder.

A segunda obra mencionada chegou ao Brasil às vésperas do centenário de nascimento do autor, em 2022. Embora o poema “Le ceneri di Gramsci” já tivesse sido

traduzido parcialmente por Maurício Santana Dias em 2015, foi apenas com a iniciativa de Alexandre Pilatti em parceria com a Editora C14 que se viabilizou a primeira tradução integral do livro para o português brasileiro, publicada em 2021.

A tradução completa de *As Cinzas de Gramsci* proporcionou ao público brasileiro um acesso inédito à vertente literária e poética de Pasolini, ainda pouco difundida no país. Trata-se de uma obra de alcance universal, na qual seu autor se mantém fiel à preocupação com a preservação de um contexto popular já então em decadência.

Nesse primeiro momento, dado as circunstâncias iniciais dessa apresentação e ao escopo pasoliniano que compõe essa pesquisa, é sinalizado a nós, um autor que lança uma proposta estética literária com máximas de significação de imagens e de sentidos, que se manifestam em dadas situações como algo inconscientemente, porém, são absolutas.

A estilística é, para Zinato (2010), uma das disciplinas que mais foram apropriadas por Pasolini entre as décadas de 1950 e 1960, ao passo que o *estilo* em seus textos, encontram necessidades expressivas que são correspondidas através de desvios do usual e cotidiano. Por conta disso, é sempre interessante retornar e destinar-se à observação e a análise desse artista que, no Brasil, não possui tanto reconhecimento literário. Com esse tipo de movimento cada vez mais frequente, perceberemos que a sua produção cinematográfica se aproxima das outras, sendo elas literárias e críticas.

2.2 O estado da arte: estudos pasolinianos no Brasil

A profundidade e a amplitude da obra de Pasolini continuam a suscitar um considerável interesse acadêmico, como atesta a diversidade de estudos dedicados à sua produção. Ansiamos sintetizar as principais descobertas e reflexões contidas em um conjunto de dissertações de mestrado e teses de doutorado brasileiras, oferecendo um panorama abrangente da pesquisa acadêmica sobre Pasolini em nosso contexto nacional.

Para realizar esse levantamento, utilizamos o Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Selecioneamos dados de caráter qualitativo das principais pesquisas sobre Pasolini no Brasil entre 2000 e 2023.

Constata-se, portanto, a existência de diversas facetas nos estudos brasileiros sobre Pasolini, que abrangem desde suas incursões literárias e a transposição destas para o cinema até suas reflexões teóricas sobre a sétima arte, suas adaptações de obras clássicas, as temáticas recorrentes de sua filmografia e seu papel como comentarista perspicaz da sociedade e da cultura de sua época.

Diante desse panorama, optou-se por selecionar trabalhos restritos ao caráter cinematográfico do artista italiano. O objetivo é congregar exercícios e discussões sobre a sua escrita fílmica e sua prática cinematográfica, sejam eles focados na adaptação de obras literárias ou em aspectos formais e teóricos por ele desenvolvidos.

A dissertação de Ferreira (2009), *de Ragazzi di Vita a Accattone: Pier Paolo Pasolini da literatura ao cinema*, analisa a transição da literatura para o cinema, com foco específico na adaptação de seu romance *Ragazzi di Vita* para seu filme de estreia, *Accattone* (1961). A incursão de Pasolini no universo cinematográfico levanta questões sobre a influência de sua sensibilidade literária em sua abordagem como cineasta. A análise dessa adaptação revela como Pasolini traduziu sua visão literária para a linguagem visual do cinema, considerando as potencialidades e limitações de cada meio.

Já a dissertação de Silva (2007), *Pier Paolo Pasolini: O Cinema como Língua Escrita da Ação*, investiga a perspectiva teórica de Pasolini sobre o cinema e busca compreender como as reflexões de Pasolini sobre a técnica audiovisual e a prática cinematográfica revelam suas visões sobre a sociedade, particularmente os impasses que ele identificou na década de 1960 e que continuam a ressoar na atualidade.

Paralelamente a isso, temos o trabalho de Brayner (2008), intitulado *Pier Paolo Pasolini: Uma Poética da Realidade*, centrado na investigação de como Pasolini concebeu um sistema semiótico de representação e como ele se engajou com a noção de realidade em sua obra. A dissertação também analisa os fundamentos e as implicações dos conceitos de realidade, representação e estilo na formação do *cinema de poesia* do cineasta.

No que diz respeito a teses de doutorado, evidenciamos os trabalhos de Xavier (2019), *O encorajado ético: Sergei Eisenstein e Pier Paolo Pasolini na crítica da forma jurídica capitalista*, e de Santafé (2019), *Pasolini e Glauber: a pobreza como potência – estética e revolução*, os quais utilizam o cinema como ferramenta crítica ao capitalismo, destacando Pasolini como referência central.

A produção artística de Pasolini tem sido amplamente investigada como forma de expressão estética. Contudo, o acesso crescente a seus ensaios no Brasil ao longo dos anos, permitiu compreender que suas obras cinematográficas, literárias e poéticas integram um campo artístico interconectado, no qual diferentes linguagens dialogam e se complementam.

No entanto, observa-se que, apesar da relevância de sua produção já difundida em nosso sistema literário (e não só este), os roteiros cinematográficos de Pasolini ainda carecem de estudos aprofundados enquanto manifestação artística singular.

Esses textos, que mesclam predominantemente sequências narrativas e descritivas, configuram-se como um gênero híbrido: aproximam-se da literatura e do teatro ao ressignificar elementos da realidade, mas mantêm especificidades próprias de sua natureza cinematográfica. Tal lacuna aponta para a necessidade de explorar essas obras não apenas como suportes para filmes, mas como objetos estéticos autônomos.

2.3 A experiência: literatura e língua literária

Bellochio (1999) constatou a iminente progressão de Pasolini em expandir os seus interesses político-ideológicos. Essa posição que Pasolini se coloca enquanto ensaísta político, sugere para nós que há nele um interesse em participar e se inserir nos principais meios de comunicação, capazes de proporcionar um alcance maior às suas movimentações políticas. É o que acontece nos anos 1950, como afirma Amoroso (1997), quando as produções do italiano tomaram dimensões maiores, circulando cada vez mais em revistas, jornais e principalmente em periódicos de ampla divulgação. Mais tarde, alguns desses textos foram publicados no livro *Passione e Ideologia* (2009) que reuniu os ensaios do decénio de 1948 a 1958.

Na década de 1960, Pier Paolo Pasolini dedicava-se intensamente à crítica literária. Amoroso (1997) observa que, embora o autor se empenhasse em analisar a literatura italiana contemporânea e em "fazer literatura condizente com os novos tempos da cultura moderna" (Amoroso, 1997, p. 16), essa não foi sua única atividade de destaque no período. Paralelamente, Pasolini voltou-se para a produção cinematográfica, utilizando o cinema como um meio potente para semear suas reflexões críticas sobre a sociedade italiana.

Ao longo de sua trajetória no cinema, Pasolini não apenas produziu filmes e discursou sobre o poder dessa nova mídia de alcançar um público mais amplo; ele também teorizou sobre a capacidade da sétima arte de traduzir e revelar a essência da realidade e da vida quotidiana. Para ele, a linguagem e o poder da imagem cinematográfica proporcionavam uma nova experiência de apreensão do mundo. Isto é, o cinema, enquanto arte, seria capaz de criar e propor novas formas de significação, auxiliando na compreensão da realidade.

Vale notar, contudo, que o cinema não foi a primeira modalidade artística a oferecer esse exercício de ressignificação. A literatura sempre propôs uma escrita "imaginativa" – não no sentido restrito de ser ficcional, mas, como define Eagleton (2006, p. 3), “porque emprega a linguagem de forma peculiar” –, sendo capaz de transformar e intensificar a linguagem comum. Esse foi justamente um dos motivos do interesse de Pasolini pela linguagem cinematográfica:

compreender como os recursos do cinema poderiam contribuir para suas produções com a mesma potência transformadora da literatura.

As aproximações entre cinema e literatura não se encerraram nos anos 1960. O ensaio *Cinema di Poesia* (2014) é a maior prova dessa confluência de interesses e da capacidade do autor de conjugar competentemente suas habilidades como artista que transita entre a palavra escrita e a imagem capturada pela câmera.

Nesta seção, debruçamo-nos especificamente sobre o período em que Pasolini atuou como crítico literário em periódicos e revistas de pequena e média circulação. É nesse contexto que encontramos o autor imerso em questões centrais para a literatura de caráter nacional, o que lhe possibilitou compreender profundamente a trajetória da sociedade italiana no pós-guerra.

2.3.1 Narração e experiência

Ao longo de toda a sua trajetória artística, Pasolini ocupou alguns dos principais espaços dedicados à crítica literária na Itália, conforme destaca Amoroso (1997). Não seria equivocado afirmar que essa atuação crítica constitui uma característica fundamental de seu perfil intelectual, que deixou marcas significativas na sociedade italiana. De acordo com a mesma autora, foi essa inserção no meio crítico que permitiu a Pasolini investigar e compreender profundamente as relações entre as obras literárias, a cultura e a língua italiana.

Um dos caminhos para apreender essa contribuição pode ser encontrado em *Descrizioni di Descrizioni* (2016), obra na qual o autor elabora uma reflexão sobre a relação entre a experiência do escritor e o uso da língua literária – ou, em outras palavras, o entrelaçamento entre literatura e experiência. Para Pasolini, um bom narrador é aquele que age mediante uma “adesão total à vida” (Amoroso, 1997, p. 88), ou seja, aquele que se entrega completamente ao seu objeto – a vida em sua totalidade –, experienciando-a e sentindo-a como uma necessidade vital.

[...] Pasolini está sempre definindo uma retrospecção – enquanto a vivência apresenta-se como um conjunto sem ordem, a experiência como fruto de uma concatenação, é ao narrar que se resgata o passado, interrompendo uma experiência bibliográfica e dando-lhe sentido. O limite do narrar, que é histórico, está, porém, no mito: a fantasmagórica origem ronda sempre. O universo de sentido nasce daí para Pasolini, na confluência da vivência com a experiência, organizadas, na busca de sentido, pela narrativa (Amoroso, 1997, p. 88).

Por certo, a interpretação do mítico-metafísico pode proporcionar uma percepção das dimensões alcançadas pelas criações, entretanto, não das dimensões reais do instrumento

em que essa confluência entre vivência e experiência se funde. O escritor enquanto artista verbal, produz como um artesão, mas um artesão da linguagem, visto que é necessário mobilizar o seu vasto saber linguístico, sempre indo além do que lhe é meramente dado, em busca de uma expressividade linguística.

Curiosamente, outro autor que se destaca por apropriar-se dessa confluência entre vivência e expressão literária, como bem observa Arrigucci Júnior (1994), é Guimarães Rosa. O escritor mineiro constrói uma linguagem capaz de amplificar o poder significativo da palavra, desenvolvendo um estilo singular de moldar, modelar e remodelar a língua conforme seus anseios expressivos – os quais jamais se submetem inteiramente aos códigos comunicacionais convencionais.

Desse modo, *Grande Sertão: Veredas* consolida-se como dono de:

Um estilo, portanto, que procura conscientemente a desautomatização da percepção linguística, largamente lograda pela refundição das formas velhas em mesclas renovadas. Isto parece o fundamental, embora pudesse buscar, por esse meio mesclado, a fonte primeira e intocada da linguagem: uma língua em estado de percepção nascente, feita de palavras limpas das impurezas do uso cotidiano e corriqueiro, reinvestidas na força de criar um mundo. Em síntese, trata-se de uma linguagem de puras misturas, para dizer com as palavras contraditórias, mas exatas, do próprio Autor (Arrigucci Júnior, 1994, p.12).

É nesse contexto que trazemos uma das suas resenhas de Pasolini, intitulada “Alcuni Classici” (2016) para compor a nossa análise. Nesse texto, o crítico retoma a leitura de alguns clássicos e se questiona sobre a própria “teoria literária”, materializando sua concepção de escrita ao deparar-se com autores enquanto narradores.

Um exemplo notável ocorre em sua resenha de *Le anime morte* (1842), de Gógol. Pasolini (2016) reconhece que o protagonista da obra é Tchitchikov, mas argumenta que o verdadeiro protagonista é o próprio Gógol – ainda que não figure diretamente na narrativa –, pois o autor utiliza seu trabalho para extrair camadas de significado que ultrapassam o conteúdo literal do romance.

A inspiração para essa “teoria literária”, que busca observar a presença ou ausência do autor como narrador nas obras, origina-se da leitura que Pasolini faz de Dante – autor que se constitui como personagem central d'A *Divina Comédia* (2019). Para Pasolini, tanto em Dante quanto em Gógol, identificam-se intervenções diretas do autor que impedem o leitor de cair na ilusão de que o texto seja um registro transparente da vida real. Tais intervenções ressaltam o caráter construído da obra de arte verbal.

Desse modo, escritores como Dante e Guimarães Rosa capturam elementos do mundo que os rodeia e os transmutam, por meio de suas escolhas estilísticas e estruturais, no espaço narrativo de suas obras. Eles não reproduzem a realidade, mas recriam-na por meio do fazer literário, sublinhando o próprio ato da escrita como mediação artística consciente.

2.3.2 A língua literária

De modo geral, essa paratextualidade apresentada nas seções anteriores se torna basilar para melhor compreensão dos tópicos subsequentes – este, principalmente – no que diz respeito à língua literária que Pasolini entendia e observava. É a partir desse momento que construímos um entendimento da importância que foi escrever e produzir *Mamma Roma* (1962) praticamente todo em dialeto romano.

Sterzi (2016) sinaliza ao afirmar que a poesia em Pasolini, tem como “origem e vertigem, ordem e voragem: elemento dialético, configurador e reconfigurador, que não se restringe ao plano estritamente linguístico” (Sterzi, 2016, p. 39), isto é, as palavras – enquanto objetos sígnicos que nomeiam e realizam o real – são capazes de nos aproximar e de representar o mundo, não mais com uma linguagem que visa somente a comunicação, mas sim, a reoperação ou recriação do mundo, possibilitando uma nova aproximação ao que era intraduzível, e agora, passa ser traduzível.

Portanto, é sumária a importante retomada de um ensaio pasoliniano publicado em 1964 pela revista *Rinascita* intitulado “Nuove questioni linguistiche”. Pasolini sustenta que na Itália, não existia uma verdadeira língua nacional, em seu sentido mais completo. Para ele, a língua como existia e como era utilizada naquele momento, expressava uma realidade estritamente burguesa que ainda não se comprehendia como nação, mas sim, uma classe social privilegiada e de forte influência.

Dessa forma, Pasolini propõe traçar uma relação intrínseca entre língua e literatura, conduzindo uma análise que revela como as transformações sociais se refletem e são moldadas por esses dois elementos. Sua profunda imersão no *Novecento*⁸ e seu diálogo crítico com os escritores de sua época permitiram-lhe observar a relação complexa que esses autores mantinham com a língua.

Este período foi marcado por uma profusão de variações linguísticas em toda a península itálica, coexistentes com uma língua italiana padrão que ainda se consolidava como

⁸ O século XX, conhecido na Itália como *Novecento* ou '900, é o momento histórico que tem seu início no ano de 1901 e finda no ano 2000.

um instrumento de cultura burguesa. Pasolini identifica nesta última uma contradição fundamental: se, por um lado, a história literária é uma “história de valores”, o italiano burguês se apresentava, em sua visão, como “uma língua impossível, incomum: caracterizada por uma violenta força centrífuga”⁹ (Pasolini, 1979 *apud* Negri, 1993, p. 15).

Esta constatação aponta para o abismo entre a língua da elite cultural e a realidade linguística plural e popular da Itália, abismo esse que se tornou central em sua própria prática artística e teórica. Por não existir uma língua verdadeiramente nacional, Pasolini entendia, então, a existência de um italiano médio, uma língua de classe social pequeno-burguesa, que era utilizada para fins funcionais, tanto na oralidade quanto na produção artística escrita. Contudo, proporcionava um falseamento no que diz respeito ao que restava da sociedade que não se apoiavam nessa língua.

Considerando que a literatura italiana produzida no século XX é definida através das relações que os autores e autoras tinham com o italiano médio, Pasolini elabora uma espécie de gráfico, que contém três linhas importantes: a linha média, a linha alta e a linha baixa. Não será necessário nos deter a elaboração íntima desse gráfico, porém, é curioso perceber que, quanto mais distante dessa linha média, mais os textos possuem uma aproximação com o italiano médio.

Partindo da relação desses autores, o crítico comprehendia, então, que as obras que estavam sobre a linha, estariam as obras de cunho puramente acadêmico e didático, que eram capazes de conservar a instrumentalidade de classe dos pequeno-burgueses. Já as obras que estavam abaixo, encontrava-se as obras que teriam vertentes do naturalismo, do verismo e da literatura dialetal. Já na linha alta acima das demais, encontramos das mais variadas obras literárias, que se apresentam em níveis distantes à linha central.

Esse esboço do estudo historiográfico de Pasolini sobre a literatura do *Novecento*, isto é, literatura do século XX, teve como objetivo compor a relação dos escritores com a língua média, sendo ela a língua que servia os interesses da classe dominante, logo, o idioma italiano – por um tempo – foi utilizada como o idioma dessa classe dominante. Entretanto, fora observado por ele, a existência de uma crise linguística que não diz respeito ao ato de escrever em si, mas de um quadro mais amplo, que possui em seus limites a literatura, a cultura e a sociedade italiana.

Consequentemente, um dos sintomas observados por Pasolini durante a mutação da sociedade italiana foi a crise do sistema linguístico, fenômeno que andava lado a lado com o

⁹ “[...] una lingua impossibile, infrequentabile: esso è caratterizzato da una violenta forza centrifuga” (Pasolini, 1979 *apud* Negri, 1993, p. 15).

surgimento das vanguardas literárias. Tais movimentos de vanguarda, segundo sua análise, teriam possibilitado a assimilação da linguagem científico-tecnológica pela esfera literária.

Desse modo, as “contribuições” importadas desse tecnicismo – termo que Pasolini usa com evidente ressalva crítica – não apenas facilitaram a difusão de uma concepção instrumental da língua, mas também propiciaram a formação de uma cultura tecnicista, em detrimento de uma visão humanista da linguagem e da existência.

Para Pasolini, a relação entre língua e mundo faz parte de um processo capaz de auxiliar a percepção da atuação linguística de um autor e sua atuação política no corpo social. A língua literária, nesse modo, se torna um instrumento de ordenação social e comunicacional, efetuada em torno de um centro cultural automatizado – isto é, o norte italiano industrializado – capaz de gerar uma padronização linguística de base burguesa.

Em suma, uma das principais características que Pasolini teve enquanto poeta – tanto na poesia quanto no cinema – fora a sua aproximação com a filologia. Isto é, a reconstrução ou construção de uma origem que faltava a palavra, e sendo a poesia, para Pasolini, uma arte de origem, qualquer acesso a essas formas de origem, só se realiza mediante a própria linguagem, através de um trabalho interior do seu Eu, que então, concebe a escrita da poesia como essa operação filológica.

2.4 O argumento cinematográfico

Através dos estudos realizados na obra *Descrizioni di descrizioni* (2016), Pasolini nos faz perceber a importância da narrativa, a qual possibilitaria organizar os eventos realizados em um sistema linguístico-literário. Assim, como a literatura, o cinema também possui tais sistemas linguísticos que permitem a sistematização clara da narrativa e, ao se debruçar sobre a sétima arte, Pasolini é confrontado novamente com a percepção sobre falsidade e verdade, sonho e realidade.

Contudo, tais dicotomias são calcadas na percepção, entre a diferença existente da língua literária e a língua cinematográfica. Neste momento, discorreremos sobre as ideias de Pasolini acerca não só da linguagem cinematográfica, mas de como o artista compreendia esta arte quando a teorizou.

2.4.1 O cinema em Pasolini

Silva (2007) pontua que Pasolini compreendia a relação entre cinema e literatura como intrinsecamente entrelaçada aos métodos específicos de leitura desta última. Para aprofundar essa assertiva, retenhamo-nos momentaneamente na discussão anterior acerca da escrita literária e da escolha do dialeto em oposição ao italiano burguês.

Com efeito, o recurso ao dialeto friulano em *Poesie a Casarsa* (1942) – e não apenas nele, mas também em obras como *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959 – manifesta o anseio pasoliniano de aproximar-se diretamente da materialidade do mundo em sua produção literária, ainda que por vias figurativas. Esse projeto, contudo, esbarrava naquela que Pasolini (1983, p. 25) entendia como “a verdadeira tragédia de todo poeta seja a de só atingir o mundo metaforicamente, segundo as regras de uma magia definitivamente limitada na sua própria criação de mundo”.

Todavia, com o advento de seus estudos e o amadurecimento de suas percepções sobre a linguagem cinematográfica, Pasolini pôde observar os múltiplos sinais – verbais, icônicos, gráficos, audiovisuais, gestuais – como elementos integrantes de um sistema de comunicação complexo. Foi nesse contexto que se consolidou sua compreensão da distância fundamental entre o código verbal e o código filmico, reconhecendo neste último uma linguagem autônoma, capaz de significar através de vias necessariamente distintas daquelas da palavra escrita.

Enquanto todas as outras linguagens se exprimem através de sistemas de signos “simbólicos”, os signos do cinematógrafo não o são; eles são “iconográficos” (ou icônicos), são signos de “vida”, se ouso dizê-lo; dito de outra forma, enquanto todos os outros modos de comunicação exprimem a realidade através de “símbolos”, o cinema exprime a realidade através da realidade (Pasolini, 1983, p. 109).

Para Pasolini (2014), o cinema configura-se como linguagem singular: embora se assemelhe às línguas humanas, distingue-se por investigar a realidade – entendida como uma linguagem que traduz a ação humana – e apropriar-se de seus signos, sendo a única forma de arte capaz de reproduzir essa realidade.

Desta forma, o cinema funciona como uma reprodução mecânica ou “registro escrito” da linguagem da vida, enquanto a própria vida – aquilo que vivenciamos e realizamos, consciente e inconscientemente – representa o seu “cinema natural”. Assim, a arte cinematográfica reconstrói o mundo concretizando-o em termos de espaço, tempo e relações;

para isso, capta diretamente elementos tangíveis da realidade através de corpos, gestos, objetos e até a temporalidade que se propõe a retratar.

Vivendo, portanto, representamos, e assistimos à representação de outrem (as demais linguagens). A realidade do mundo humano não é mais do que esta representação dupla, em que somos atores e ao mesmo tempo espectadores: um *happening* gigantesco (Pasolini, 1982a, p. 167).

É válido mencionar que em *Osservazioni sul piano-sequenza* (2014), o autor escreve sobre a realidade e como esta é vista e ouvida no seu intercorrer, sempre no tempo *presente*. O tempo do plano-sequência, é, então, entendido por Pasolini, como um elemento esquemático e primordial do cinema, sendo ele um plano infinito e subjetivo, cujo acontece de acordo com a perspectiva de quem o observa – nesse caso, quem o registra – tal qual o presente, quando o observamos.

Dessa forma, o cinema, em sua essência, reproduz o presente. Se estamos diante de múltiplas projeções, e cada uma delas corresponde a um plano-sequência, seríamos capazes de ordenar e reorganizar esses planos para melhor compreender a estruturação dos eventos representados. Surge, então, a possibilidade de um processo de montagem que opera sobre uma multiplicidade de “presentes” cinematográficos, os quais podem ser reobservados, recombinados e analisados sob diferentes perspectivas – não como meros registros, mas como construções significantes.

É, portanto, absolutamente necessário morrer, *porque, enquanto estivermos vivos*, nos falta sentido, e a linguagem de nossa vida (com a qual nos expressamos, e à qual, então, atribuímos a maior importância) é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca perfeita por relacionamentos e significados. *A morte faz uma montagem da nossa vida*: ou seja, escolhe seus momentos verdadeiramente significativos [...], e os coloca em sucessão, tornando nosso presente infinito, instável, incerto e linguisticamente não descriptível, à um passado claro, estável, certo e, consequentemente descriptível [...] A montagem opera, assim, no material do filme (que consiste em fragmentos, longos ou infinitesimais, de muitos planos-sequência como possível infinito subjetivo) o que a morte opera na vida¹⁰ (Pasolini, 2014, p. 397).

¹⁰“È dunque assolutamente necessario morire, *perché, finché siamo vivi*, manchiamo di senso, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo, e a cui dunque attribuiamo la massima importanza) è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. *La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi [...], e li mette in successione, facendo del nostro presente infinito, instabile e incerto, e dunque, linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo e dunque linguisticamente ben descrivibile [...] Il montaggio opera, dunque, sul materiale del film (che è costituito da frammenti, lunghissimi o infinitesimali, di tanti piani-sequenza come possibili soggettive infinite) quello che la morte opera sulla vita” (Pasolini, 2014, p. 397).

O filme não apela exclusivamente à linguagem cinematográfica, mas à própria realidade, que funciona como “fonte de todo o processo de significação” (Lahud, 1993, p. 43). A linguagem da ação consiste, assim, na linguagem dos signos não-simbólicos do tempo presente – e, se o sentido neste último é inexistente ou subjetivamente incompleto, deve-se ao fato de que o cinema constitui algo que ultrapassa a expressão meramente comunicativa, codificada por qualquer sistema anterior à sua invenção.

O cinema, sendo expressão direta da realidade *pela* realidade – esta, por sua vez, constituída por uma multiplicidade de signos –, converte-se na “língua escrita” dessa mesma multiplicidade sínica. Por conseguinte, o autor-cineasta, ao realizar um filme, está sempre a “escrever” a realidade com a própria realidade.

Como o cinema reproduz a realidade, ele acaba por reconduzir ao estudo da realidade. Mas de maneira nova e especial, como se certos mecanismos seus de expressão só tivessem aparecido em vista desta nova situação “de reflexão”. De fato, o cinema, reproduzindo a realidade, põe em evidência uma “expressividade” que poderia nos escapar. Ele faz disso, finalmente, uma semiologia natural (Pasolini, 1983, p.141-142).

A criação cinematográfica, ao possibilitar uma nova e original visão do real, que é radicalmente diferente tanto do olhar natural biológico (humano) quanto de sua descrição em palavras (escritas ou faladas), não deveria ser, segundo Pasolini, uma experiência passiva a ser reduzida numa simples história a ser contada em imagens.

2.4.2 O cinema de poesia

Compreendemos a escrita cinematográfica de Pasolini a partir de seu registro em códigos específicos. Nesse sentido, Lahud (2022) define esses elementos constitutivos como *cinememas*: unidades significantes que se relacionam com o cinema da mesma forma que os morfemas se relacionam com a articulação de palavras em um texto.

Desse modo, aquilo que é captado por essa escrita – a linguagem natural e espontânea da realidade e das ações humanas, sendo a própria linguagem da vida – será então reoperada pelos recursos cinematográficos que regem o cinema.

Ainda que exista interesse em registrar a linguagem natural que compõe a realidade, é oportuno mencionar que, não há em Pasolini, qualquer aproximação artística ou intelectual com o naturalismo enquanto forma artística. Isso é algo muito bem estabelecido por Michel Lahud (2022) ao falar da *paixão e ideologia* de Pasolini. O pesquisador salienta que há uma sacralização do objeto, estabelecendo uma fascinação aparente que gera, então, o que ele chama

de procedimentos expressivos, sendo assim o principal elemento que distancia Pasolini dos naturalistas e dos neorrealistas.

Essa perspectiva explica então a predileção por trabalhar com atores não profissionais. Conforme Lahud (2022), Pasolini não estava interessado em selecionar atores apenas por suas competências técnicas ou habilidades em atuação, mas sim, por aquilo que eram capazes de expressar, de emanar do mais íntimo de suas essências, ou o que realmente são. Essa prática é evidente em *Accattone* (1961), ao escalar subproletários da periferia romana ou como fizera em *Medeia* (1969), ao incorporar à produção da película trabalhadores rurais que habitavam o leste europeu.

A preferência, então, de Pasolini por questões do real, que perpassam a escolha dos atores, a locação das filmagens e aquilo que se destina a registrar, há um elemento que salta a ótica realista – ou neorrealista – do cinema. No cinema pasoliniano, então, é a ausência do plano-sequência, que esta é compensada através do exímio trabalho realizado com a montagem.

Ora, o cinema neorrealista do sóbrio Roberto Rossellini, do decadente Luchino Visconti, do fotográfico Vittorio de Sica, dentre outros, eram próximos, de fato, de uma proposta que se interessava por temas voltados ao meio social, à prostituição, aos pobres e aos sem-teto que ocupavam as ruas de Roma. E de fato, eram características que também foram caras a Pasolini, contudo:

Enquanto os clássicos do neorealismo procuravam evitar toda espécie de esteticismo no tratamento desses elementos, adotando um estilo sóbrio, apagado, em perfeita homologia com o universo retratado, Pasolini escolhia, ao contrário, uma técnica expressiva capaz de transmitir a esse mesmo universo uma dimensão verdadeiramente *épica e mítica*. A câmera fixa sobre os personagens, seus rostos, seus corpos; a frontalidade absoluta dos planos, entrecortada por longas panorâmicas simétricas e majestosas; o contraste violento entre luz e sombra; a superposição de uma música solene a situações banais e, no limite, sórdidas [...] todos esses expedientes expressivos concorrem para uma desnaturalização e intensa sacralização das figuras captadas pela câmera de Pasolini (Lahud, 2022, p. 118).

Em *Empirismo eretico* (2014), Pasolini inclui o ensaio “Cinema di poesia”, texto fundamental para compreender os percursos ideológicos que orientaram sua produção e sua compreensão da linguagem cinematográfica ao longo das décadas de 1960 e da incompleta década de 1970.

De acordo com Amoroso (1997), o ensaio não apenas traça essa trajetória, mas também aprofunda a concepção da sétima arte pasoliniana como objeto capaz de não só traduzir a realidade como um processo edílico, mas como uma ação que traduz e a transforma em arte. Essa operação tendo como base o linguístico-literário e tem como horizonte a questão da

narratividade. Pasolini (2014) desenvolveu de modo inventivo os termos *im-segno* e *linsegno*, com interesses didáticos, propondo ao seu leitor instrumentos para compreender sua reflexão sobre a linguagem cinematográfica.

Uma definição atribuída por ele é que o *im-segno* está relacionado aos eventos de caráter pré-humanos, localizados em um estágio pré-gramatical e pré-morfológico. Para ilustrar o que seriam esses conceitos que são anteriores à gramática e morfologia, Pasolini afirma que os sonhos ocorrem em nível do inconsciente, como os mecanismos da memória por exemplo. Assim, o instrumento linguístico que constrói o cinema é de certa forma, do tipo irracionalista, levando-o acreditar nas competências oníricas que envolvem o cinema.

Qualquer esforço em reconstruir a memória é uma “sequência dos im-signi”, isto é, essencialmente, é uma sequência cinematográfica. (Onde eu vi essa pessoa? Espere... creio que em Zagora – imagem de Zagora com suas palmeiras verdes na terra vermelha – ... na companhia de Abd el-Kader... – imagem de Abd el-Kader e a “pessoa” caminhando pelos antigos quartéis dos postos franceses – etc. E assim cada sonho é um conjunto de im-segni, que têm todas as características da sequência cinematográfica: os enquadramentos de primeiro plano, dos planos de conjunto, os detalhes etc.¹¹ (Pasolini, 2014, p. 281).

No que diz respeito ao *linsegno*, o autor bolonhês define-o como comparável a um dicionário internalizado, que remete, de forma interessante, ao conceito de gramática gerativa chomskyana. Pasolini aproxima-se dessa concepção ao afirmar que cada indivíduo possui, de fato, uma competência linguística internalizada, ainda que seu léxico seja incompleto. No entanto, ele acrescenta que essa estrutura é sistematicamente completa dentro de um contexto nacional ou cultural.

Diante disso, Pasolini avança ainda ao sugerir que dentro desse sistema nacional, cujo *linsegno* se realiza e se estabelece, está sujeito a transformações a partir da intervenção criativa de escritores e artistas, os quais podem introduzir novos significados e usos inéditos na língua, reconfigurando assim o próprio tecido cultural.

A operação do escritor consiste em tirar desse dicionário, as palavras que são guardadas como objetos em uma caixa, e fazer um uso particular delas: no que diz respeito ao momento histórico da palavra e ao seu próprio. O resultado é um aumento na historicidade da palavra: isto é, um aumento no significado. [...] A operação expressiva, ou invenção do escritor, é, então, um acréscimo da historicidade, ou realidade à linguagem: ele, portanto, trabalha a linguagem tanto como sistema

¹¹ “Ogni sforzo ricostruttore della memoria è un «seguito di im-segni», ossia, in modo primordiale, una sequenza cinematografica. (Dove ho visto quella persona? Aspetta... mi pare a Zagorà – immagine di Zagorà coi suoi palmizi verdini contro la terra rossa – ... in compagnia di Abd el-Kader... – immagine di Abd el-Kader e della «persona» che camminano contro le casermette degli ex avamposti francesi – ecc.) E così ogni sogno è un seguito di im-segni, che hanno tutte le caratteristiche delle sequenze cinematografiche: inquadrature di primi piani, di campi, lunghi, di dettagli, ecc, ecc.” (Pasolini, 2014, p. 281).

linguístico instrumental quanto uma tradição cultural. Seu ato, descrito toponomasticamente, é: a reformulação do significado do signo¹² (Pasolini, 2014, p. 282).

Pasolini defende que as imagens do mundo real (os *im-segni*) são brutas e pré-gramaticais. Elas existem como um fluxo contínuo e caótico de significados potenciais. O cineasta, portanto, não seleciona signos de um dicionário estável, ele extrai significados diretamente da realidade, criando, através de seu estilo e de suas escolhas de montagem, uma gramática particular e momentânea para seu filme. Como próprio Pasolini (2014) afirma:

O autor cinematográfico não tem um dicionário, mas uma possibilidade infinita: ele não toma seus signos (*im-segno*) de caixas, de baús, da bagagem: mas do caos, onde são meras possibilidades ou sombras da comunicação mecânica e onírica. [...] o funcionamento do autor cinematográfico não é um, mas duplo. Ou seja: I) ele deve tirar do caos o *im-segno*, torná-lo possível, assumindo-o como disposto em um dicionário de *im-segno* significativos (mímico, ambiente, sonho, memória); II) realizar então a operação do escritor: ou seja, adicionar a este *im-signo* puramente morfológico a qualidade expressiva individual.

Em suma, enquanto a operação do escritor é uma invenção estética, a do autor cinematográfico é primeiro linguística e depois estética (Pasolini, 2014, p. 283).¹³

Tomemos a citação anterior como base para elaborarmos uma percepção crucial: as imagens postas no registro cinematográfico não fazem parte de um dicionário, são na verdade patrimônio comum do povo, de uma sociedade. Além disso, também é possível atribuir que os signos que compõem a escrita cinematográfica são os objetos que habitam o mundo e, que entre cada decênio, podem esgotar-se significativamente ou seus significados se adaptam mediante aos movimentos que fazemos ao longo dos anos. Curiosamente, Pasolini atribui esse pertencimento comum das imagens ou *im-segno*, a imagem nacional do contexto italiano que foi atribuída às locomotivas a vapor e seus comboios.

Pasolini argumenta que imagens como a locomotiva a vapor não são meros objetos no mundo, são símbolos poderosos impregnados de significados pela experiência histórica e

¹² “L'operazione dello scrittore consiste nel prendere dal quel dizionario, come oggetti custoditi in una teca, le parole, e farne un uso particolare: particolare rispetto al momento storico della parola e al proprio. Ne consegue un aumento di storicità della parola: cioè un aumento di significato. [...] L'operazione espressiva, o invenzione dello scrittore, è dunque un'aggiunta di storicità, ossia di realtà alla lingua: egli dunque lavora sulla lingua sia come sistema linguistico strumentale sia come tradizione culturale. Il suo atto, descritto toponomasticamente è uno: rielaborazione del significato del segno” (Pasolini, 2014, p. 282).

¹³ “L'autore cinematografico non possiede un dizionario ma una possibilità infinita: non prende i suoi segni (*im-segni*) dalla teca, dalla custodia, dal bagaglio: ma dal caos, dove non sono che mere possibilità o ombre di comunicazione meccanica e onirica. [...] l'operazione dell'autore cinematografico non è una, ma doppia. Infatti: I) egli deve prendere dal caos l'*im-segno*, renderlo possibile e, presupporlo come sistemato in un dizionario degli *im-segni* significativi (mimica, ambiente, sonho, memória); II) compiere poi l'operazione dello scrittore: ossia aggiungere a tale *im-segno* puramente morfológico la qualità espressiva individuale. Insomma, mentre l'operazione dello scrittore è un'invenzione estetica, quella dell'autore cinematografico è prima linguistica poi estetica” (Pasolini, 2014, p. 283).

social coletiva. Ao avistá-la, um italiano entre os anos 1950 ou 1960 não via apenas uma máquina, acessava instantaneamente uma vasta gama de sentidos.

O autor afirma, portanto, que a locomotiva faz parte do imaginário social italiano, de modo que, ao avistá-la, era possível evocar nos mais diversos íntimos, a admiração pela engenhosidade humana e as capacidades inventivas da sociedade industrial e capitalista, por outro lado evocasse um forte sentimento de aversão ao avanço industrial, visto que esse mesmo avanço explora principalmente os homens do campo.

Segundo Pasolini (2014), todas essas camadas de significação são manifestadas ao observar a locomotiva, logo, seria possível compreender que há nesse patrimônio visual comum, um símbolo cinematográfico capaz de realizar uma comunicação direta conosco.

Desse modo, na realidade, não há “objetos brutos”: todos são significativos o suficiente na natureza para se tornarem sinais simbólicos. É por isso que a operação do autor cinematográfico é legítima: ele escolhe uma série de objetos, de coisas, de paisagens ou de pessoas como sintagmas (sinais de uma linguagem simbólica) que, se tiverem uma história gramatical inventada naquela época – como em uma espécie de acontecimento dominado pela ideia de escolha e edição – eles têm uma história pré-gramatical já longa e intensa¹⁴ (Pasolini, 2014, p. 286).

Em conclusão ao que fora tratado nas linhas precedentes, acreditamos que a linguagem do cinema é fundamentalmente uma língua de poesia. Contudo, o que é em Pasolini um *cinema de poesia*? Existe no cinema uma percepção de *mise-en-scène* – colocar os objetos em cena – no mundo, uma percepção projetiva do mundo. Para Aumont (2008), o filme *L'intrus* (2004) de Claire Denis, não possui encenação, considerando que a disposição dos quadros, não constroem mais a cena, e sim, desconstrói, confunde e desloca – isso porque o cinema moderno se debruçou muito nessa recusa da *mise-en-scène*, focada em uma encenação clássica. E é o nos interessa ao passo que o universo que move a teoria e prática de Pasolini, de acordo com Xavier (2022), está relacionado ao cinema narrativo-dramático:

[...] o cinema moderno está pleno de instâncias em que, ao contrário do que ocorria no filme clássico, a câmera se mostra, chama a atenção sobre si, o aparato do cinema se impõe à percepção como dado constitutivo da *mise-en-scène*. Aqui o poético corresponde àquela opacidade pela qual o meio de expressão se faz ver, exibe estruturas de outro modo inconscientes, privilegiando o que Roman Jakobson denominou “função poética” da linguagem: chamar a atenção sobre si própria, revelando seus próprios meios (Xavier, 2022, p. 214).

¹⁴ “Non esistono dunque, in realtà, degli «oggetti bruti»: tutti sono abbastanza significanti in natura per diventare segni simbolici. Ecco perché è lecita l’operazione dell’autore cinematografico: egli sceglie una serie di oggetti o cose o paesaggi o persone come sintagmi (segni di un linguaggio simbolico) che, se hanno una storia grammaticale storica inventata in quel momento – come in una specie di happening dominato dall’idea della scelta e del montaggio – hanno però una storia pre-grammaticale già lunga e intensa” (Pasolini, 2014, p. 286).

E é exatamente essa a compreensão de Pier Paolo Pasolini sobre o *cinema de poesia*: uma forma de produção que se assemelha ao exercício do estilo poético, constituindo o que o autor denominará forma técnico-estilística, interessada em «*far sentire la macchina*» ou em tradução livre “fazer sentir a câmera”.

Diferentemente de cineastas como Charlot, Bergman e Vittorio De Sica – que compartilhavam a característica de ocultar o aparato cinematográfico por meio de sequências filmadas em planos longos, enquadramentos amplos e uma narrativa linear, focada na fotografia de ambientes ou no avanço da trama –, o cinema de poesia propõe exatamente o oposto.

Para Pasolini, a abordagem desses diretores representa o que ele identifica como cinema de prosa, que se opõe diametralmente ao cinema de poesia. Este último, por sua vez, vale-se de recursos provenientes da literatura – como o discurso indireto livre e o monólogo interior –, os quais permitem ao realizador (seja diretor ou autor) estabelecer um domínio estilístico mais pronunciado. Esse aparato possibilita a fusão entre o discurso do cineasta e o dos personagens, resultando numa construção poética da narrativa filmica.

[...] Pasolini cunha o termo Subjetiva Indireta Livre, para denominar uma espécie de possibilidade estilística no cinema. Esta forma de entendimento do sentido da imagem (sua observação, construção e a experimentação de limites) assume a imagem cinematográfica como a representação da realidade constituída na percepção do indivíduo (Brayner, 2008, p. 46).

De maneira mais conclusiva, a formação de uma tradição que envolva a língua de poesia no cinema, encontra com aquilo que Ismail Xavier aponta: uma renovação do formalismo e a renovação do mandato do escritor. Logo, o que foi chamado de técnico-estilístico que compõe o cinema de poesia, surge do seio formalista, tendo característica a prevalência do linguístico e intratextual.

3 CINEMA: OS SEUS ELEMENTOS

Pier Paolo Pasolini opera uma poética da realidade nos principais meios artísticos em que atuou – tal como discutido anteriormente. Sua abordagem se resumo a um mero registro documental, mas consiste em uma recriação crítica que expõe as contradições sociais. A escrita literária funciona como núcleo de invenção linguística; o cinema, por sua vez, torna-se um instrumento de interlocução entre o ícone e o rito, capaz de captar o que há de mais íntimo e antropológico do quotidiano. Juntas, essas linguagens revelam a realidade não como evidência imediata, mas como construção histórica e política.

Após compreendermos os principais conceitos que orientam o fazer cinematográfico de Pier Paolo Pasolini, assim como a importância atribuída ao caráter linguístico da literatura e do cinema, examinemos então, as concepções centrais que fundamentam a escrita e a produção de filmes como forma de arte e um meio de comunicação audiovisual.

Tynianov (1970) afirma que, no cinema, o mundo observável não é como se apresenta, como algo inteligível, mas sim em uma correlação semântica. Mesmo sendo imagens e objetos visíveis, só se tornam parte do cinema quando possuem qualidades de signo semântico. Sem ele, seriam apenas fotografias em movimento.

Sobre essa correlação semântica, Marie (2009) afirma que ela é atribuída por intermédio de correlações: entre os personagens e os objetos presentes na imagem; os personagens entre si, e tudo aquilo que foi convencionado chamar de *composição da imagem*.

[...] o ângulo da tomada e a perspectiva em que são registrados e, finalmente, a iluminação têm uma importância colossal. É pela mobilização desses parâmetros formais que o cinema transforma seu material de base, a imagem do mundo visível, em elemento semântico de sua linguagem própria (Marie, 2009, p. 164).

A composição da imagem se torna responsável pela organização das correlações semânticas em elemento de uma linguagem própria ao cinema. Um dos aspectos capazes de evidenciar esta combinação e organização de imagens, de sons e de inscrições gráficas é chamado de montagem. Aumont *et al.*, no livro *A estética do filme* (2009), apresentam o sistema de Eisenstein.

Quando Aumont *et al.* (2009) introduzem o postulado ideológico que fundamenta a produção teórica e proposta artística do pensador soviético, somos capazes de observar a negação de qualquer consideração da “realidade”, como objeto em si imutável ou inalcançável.

Na verdade, Aumont discorre que, para Eisenstein, não lhe interessam as operações de sentido que concebem essa “realidade”, tampouco das leituras que se façam dela, portanto o cinema é concebido como um instrumento que possibilita (também) essa leitura: o filme não teria, em seu escopo, a intenção de reproduzir a “realidade”.

Consequentemente, Aumont *et al.* (2009) discorrem sobre a noção de *fragmento* na teorização do cinema que Eisenstein propôs. Para o cineasta da escola soviética, a unidade filmica se define através de uma operação combinatória desses fragmentos, que, desse modo, produziria um novo sentido. Além disso, o fragmento é decomposto – o processo de decupagem – em diversos elementos internos (parâmetros): a luminosidade, o contraste, a duração, a cor e outros. Eisenstein joga com as possíveis combinações entre esses parâmetros, expressando visualmente ideias. Como cada fragmento tem diversos parâmetros, a associação de fragmentos permite diversos arranjos entre os parâmetros.

3.1 O roteiro cinematográfico

O atual mercado editorial alinha-se com a popularidade que a sétima arte vem ganhando, principalmente através do impulsionamento das vendas de títulos literários adaptados para o cinema (Caú, 2017). Além disso, a quantidade de livros ligados ao universo do cinema vem se ampliando constantemente, ao mesmo tempo que os roteiros de cinema demonstram ter encontrado seu espaço enquanto gênero.

Conforme Figueiredo (2010), houve um aumento considerável na publicação de roteiros nos últimos anos, e ainda de acordo com ele, é preciso desenvolver a questão da autoria. Segundo o teórico:

A valorização do roteiro como texto, com um valor em si e não apenas como uma ferramenta útil que se abandona após a realização do filme, coloca em pauta questões relativas à autoria da obra cinematográfica e do próprio livro em que se publica o roteiro (Figueiredo, 2010, p. 40).

Complementar a isso, Caú (2017) indica que a leitura desse tipo de texto pode gerar algum desconforto. Isso se dá através do fato de o roteiro ser um texto que se distancia de quaisquer agudezas poéticas e que se destina à objetividade descritiva, isso porque:

[...] obscureceriam-se as demandas de produção e ele perderia seu fundamento original. Quanto maiores as possibilidades interpretativas sugeridas, mais o roteirista se arrisca a não ter suas intenções artísticas compreendidas pela equipe de filmagens – assim, ao primar pela beleza da forma textual ele adentra inevitavelmente um terreno

movediço e perigoso, risco não inteiramente contornado quando quem escreve é também o diretor do projeto. De certa forma, para a escrita de cinema, dificilmente temos um personagem que, por exemplo, caminha por uma ruela triste numa noite melancólica e solitária, mas sim alguém que anda por uma rua escura à noite, cercada de arbustos e vazia (Caú, 2017, p. 9).

Quando Eagleton (2006) escreve sobre a teoria literária, lança-nos um questionamento sobre o que seria a literatura. Passando por grandes correntes, como os formalistas, Eagleton nos incita a olhar o movimento dos pesquisadores russos ao definir o que seria literário, advinda das relações diferenciais entre um tipo de discurso e outro, não havendo qualquer característica duradoura entre elas. Ou seja, “eles não queriam definir a ‘literatura’, mas a ‘literaturidade’ – os usos especiais da linguagem –, que não apenas podiam ser encontrados em textos ‘literários’, mas também em muitas outras circunstâncias” (Eagleton, 2006, p. 8). Contudo, o autor nos faz perceber, que a literatura está além do uso de artifícios de linguagem – metáfora, metonímia, litote, quiasmo etc. – visto que esses mesmos artifícios poderiam ser vistos e manifestados no discurso diário. Então, o que é literatura?

Por vezes, mas nem sempre, ela pode empregar uma linguagem peculiar como se quisesse tornar evidente esse fato – para indicar que se trata de uma maneira de falar sobre a mulher, e não sobre alguma mulher da vida real em particular. Esse enfoque na maneira de falar, e não na realidade daquilo de que se fala, é por vezes considerado como uma indicação do que entendemos por literatura: uma espécie de linguagem *auto-referencial*, uma linguagem que fala de si mesma (Eagleton, 2006, p. 12).

Quando passamos ao romance, essa linguagem referenciada expande-se em uma linearidade discursiva. Nela, encontram-se ações dramáticas e, principalmente, uma linha narrativa capaz de desenrolar a trama com uma estrutura de começo, meio e fim. Esse desdobramento é guiado por um narrador — que pode ou não ser uma personagem —, conferindo coerência e encadeamento lógico à história.

Através do romance, possibilita-se ao leitor oportunidade de testemunhar o escritor falar sobre e/ou por meio dos personagens, de tal forma que possamos ouvir seus diálogos ou até mesmo espiar o seu subconsciente (Forster, 2005). Essa é a principal particularidade que encontramos neste gênero: a possibilidade de adentrar nos pensamentos do personagem, dos seus sentimentos, das ações etc. Tanto o personagem quanto o leitor são capazes de dividir a história.

Se mudarmos o objeto de observação para a peça teatral, encontraremos diferenças. Apesar de existir a possibilidade de nos deleitarmos sobre os textos dramáticos, o teatro como objeto narrativo realiza-se efetivamente no palco (Field, 2009), diante do público – elemento fundamental que viabiliza a quarta parede.

Ao contrário do que vemos no romance, os personagens de teatro se comunicam, expressam suas esperanças, anseios, suas necessidades e desejos através da *linguagem da ação dramática* (Field, 2009, p.31).

O roteiro cinematográfico, por sua vez, situa-se em um espectro ainda mais distante das demais formas narrativas. Embora o filme esteja intrinsecamente ligado ao roteiro, diferencia-se profundamente dele, pois sua realização depende da dramatização de uma narrativa que é encenada, registrada e – crucialmente – submetida a cortes e montagem. Esse processo de edição confere à história uma linearidade e ordem específicas, reproduzindo a narrativa por meio de imagens em movimento. Field (2009) diz que:

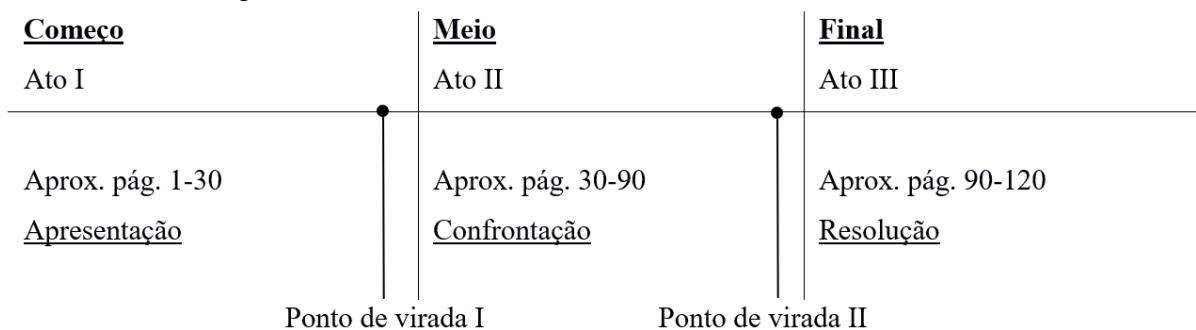
[...] assistimos ao tique-taque de um relógio, uma janela sendo aberta, uma pessoa reclinada sobre uma sacada lá longe, fumando; no segundo plano ouvimos um telefone tocando, um bebê chorando e um cachorro latindo, enquanto, no primeiro plano, duas pessoas dentro de um carro dão risada e arrancam estrada afora. “Só criando imagens”. A natureza de um roteiro refere-se essencialmente a imagens, e se quiséssemos definí-lo, diríamos que um roteiro é *uma história contada por meio de imagens, diálogos e descrições, sempre localizada no âmbito de uma estrutura dramática* (Field, 2009, p. 31).

Ao compreendermos que o roteiro cinematográfico se diferencia do teatro e do romance em termos de estrutura, organização e execução, percebemos que, não obstante, essas produções artísticas compartilham uma semelhança fundamental em sua macroestrutura narrativa. De acordo com Field (2009), todas elas se organizam em torno de um começo, um meio e um fim – aquilo que o autor denomina como a essência da estrutura narrativa.

3.1.1 A estrutura do roteiro

Todos os roteiros possuem uma estrutura linear básica que lhes dá forma, reunindo todos os elementos da linha narrativa em um único lugar (Quadro 1):

Quadro 1 – Paradigma do roteiro



Fonte: Field (2009, p. 33).

Para compreendermos, uma história é um todo, e os elementos que a constituem – ação, personagens, cenas, sequências, diálogos, atos I, II, III, – são as partes. Field (2009) aponta que é essa relação entre as partes e o todo que compõe a história e que garante a coesão do roteiro, ou como Field define como o “paradigma da estrutura dramática” (Field, 2009, p.32). Um paradigma, nesse contexto, é um modelo ou esquema conceitual com estruturas imutáveis que independem de sua extensão. Esse paradigma é ilustrado no quadro precedente, que, em sua composição – como mencionado –, possui uma estrutura cristalizada em três atos:

- a) Ato I – Apresentação: O primeiro ato é uma unidade de ação dramática que se desenvolve geralmente nas primeiras trinta páginas do roteiro. Seu objetivo principal é introduzir o universo narrativo e os personagens centrais da história, além de estabelecer o conflito principal que impulsionará a trama. Até o final do Ato I, as dificuldades e o contexto de vida do protagonista — ou dos protagonistas — já estarão evidenciados. Como observam Howard e Mabley (2008, p. 54), “o objetivo ficou estabelecido e foram dados alguns indícios dos obstáculos”.
- b) Ato II – Confrontação: O segundo ato é estruturado com aproximadamente sessenta páginas, iniciando a partir da página trinta, quando encerra o Ato I e segue até a página noventa. Nessa unidade, o protagonista se depara com inúmeros obstáculos que o impossibilitam de concretizar e/ou realizar seus objetivos, ao passo que, durante o segundo ato, o personagem pode se desenvolver, de maneira inconsciente ou não por intermédio de superações atribuídas aos obstáculos externos.
- c) Ato III – Resolução: É a unidade de ação dramática que inicia ao fim do segundo ato, entre as páginas oitenta e cinco ou noventa. Além disso, estende-se até o término do roteiro, que é concluído com aproximadamente cento e vinte

páginas. A trama principal desenvolvida em torno do protagonista ao longo dos atos anteriores é conduzida ao clímax e à resolução. Tanto o enredo principal quanto os subenredos são concluídos, fechando as linhas narrativas e emocionais da história, “mas todos com o mesmo sentido de finalidade – o conflito acabou” (Howard; Mapley, 2008, p. 55).

Além dessas três partes que constituem o todo de um roteiro e por conseguinte um filme, existe um recurso que possibilita a transição entre cada ato, do primeiro ao segundo e do segundo ao terceiro, que é justamente o *Ponto de Virada*.

Field (2009) define o Ponto de Virada como “qualquer incidente, episódio ou evento que é introduzido na ação e que acaba por mudar seu curso” (Field, 2009, p. 37), acontecendo sempre em função do(s) protagonista(s). Assim, o Ponto de Virada I surge entre o Ato I e o Ato II, compondo a transição entre as páginas vinte e trinta e o Ponto de Virada II acontece no intervalo o Ato II e o Ato III, fazendo a transição entre as páginas oitenta e noventa.

3.1.2 A forma do roteiro

O cinema requer trabalho conjunto, todos os envolvidos. No local de filmagem, trabalham na execução de um filme desde o roteirista, o diretor e os atores, os figurinistas e o grupo de maquiagem e de som. Como resultado o roteirista precisa se comunicar com o diretor e com os atores, figurinistas e os demais profissionais do set de filmagem. Logo, é atribuída ao roteirista a competência de elaborar o roteiro, “cena por cena, tomada por tomada, isto é, uma tomada ou planos, são o cerne da ação; são, em outras palavras, tudo que a câmera vê” (Field, 2009, p. 229).

Howard e Mabley (2008) indicam que os aspectos da construção dramática que compõem o cinema — assim como as ferramentas utilizadas para elaborá-la — são tão antigos quanto o próprio teatro ou tão novos quanto as tecnologias contemporâneas que também moldam a sétima arte.

Nesse processo de elaboração do roteiro cinematográfico, ainda segundo os autores, encontramos um método meticoloso de representação da história. Um dos conceitos centrais propostos pelos autores é o das quatro dimensões — sendo a quarta dimensão entendida como o tempo, “que possibilita a inclusão do andamento e do ritmo no padrão narrativo, para o máximo impacto” (Howard; Mabley, 2008, p. 32).

Essas dimensões conferem ritmo, andamento e profundidade temporal à narrativa, sendo articuladas no que Field (2009) define como *cena*. O elemento fundamental que constitui

uma cena é a tomada ou plano. Uma cena pode ser filmada em uma tomada contínua e ininterrupta ou por meio de uma série de tomadas. Quando o roteiro descreve uma ação ou ambiência específica, o diretor pode utilizar uma ou mais tomadas distintas para alcançar o efeito narrativo desejado.

Conforme abordado, uma cena se estrutura a partir de tomadas ou planos. Estes, por sua vez, podem ser classificados como plano mestre ou planos específicos. De acordo com Field (2009), o plano mestre abrange uma área ampla, mostrando o cenário em sua totalidade e estabelecendo a relação espacial entre os elementos. Já os planos específicos focam em detalhes ou segmentos particulares do cenário, conferindo ênfase narrativa ou emocional a ações, objetos ou expressões.

Quadro 2 – Exemplo de roteiro

- (1) EXT. DESERTO DO ARIZONA - DIA
- (2) Um sol escaldante assola a terra. Aqui todo é plano, estéril. Uma nuvem de poeira surge ao longe quando um jipe entra em cena.
- (3) EM MOVIMENTO
Em alta velocidade, o jipe passa por artemísias e cactos.
- (4) INT. JIPE - FOCO EM JOE CHACO
- (5) Joe é um motorista imprudente. ANDI está sentada ao seu lado - uma garota atraente de vinte e poucos anos.
- (6) ANDI
- (7) (gritando)
- (8) Ainda falta muito?
JOE
Mais umas duas horas. Você tá bem?
- (9) Abre um sorriso cansado.
- ANDI
Tudo bem
- (10) De repente, o motor faz um ESTRONDO. Os dois se entreolham, preocupados.
- (11) Corta para:

Fonte: Field (2009, p. 229-230).

O exemplo (Quadro 2) ilustra o que buscamos descrever em parágrafos anteriores. A primeira linha descreve o local do Deserto do Arizona, especificamente durante o dia. Essa primeira linha é definida como Cabeçalho, ou no inglês *Slug line* (Field, 2009), redigida sempre em caixa alta. Também percebemos a indicação onde a acontece a cena, que neste caso, é em local aberto por causa da abreviação entre parênteses (EXT.) indicando locação externa. Além disso, é possível identificar a marcação temporal, ainda que de forma imprecisa, por meio da indicação do período do dia em que uma cena específica se passa.

Após pular duas linhas, encontra-se a **descrição** ou **ação** da cena, elaborada com formatação de espaçamento simples. O principal objetivo da escrita cinematográfica consiste em descrever as ações executadas pelas personagens. Howard e Maplay (2008) sustentam que:

Ação e atividade, nesse contexto, não são termos intercambiáveis. Uma atividade é tudo que um personagem pode fazer numa cena – trocando, limpando um peixe, datilografando ou decorando letra de música em voz alta. Por outro lado, uma ação é uma atividade com um propósito por trás, é uma atividade que leva adiante a busca de um objetivo. Às vezes a mesmíssima ação não passa de uma atividade em determinadas circunstâncias e vira ação em outra. Por exemplo, picar cebolas, numa determinada cena, pode ser mera atividade. Mas se o personagem está tentando obter a simpatia de outro, talvez recorra às cebolas para provocar algumas lágrimas e aí teremos, nitidamente, uma ação, porque existe um propósito [...] (Howard; Maplay, 2008, p. 132-133).

Quanto aos recursos que integram a construção descritiva, estes estão alicerçados nas características definidas por Marcuschi (2000) ao analisar os aspectos que compõem as tipologias textuais – as quais se constituem a partir de elementos observáveis que integram uma infraestrutura geral dos textos.

A sequência descritiva, para Bronckart (1999), apresenta fases que não se articulam necessariamente em ordem linear, entretanto, são capazes de se encaixar de maneira hierárquica ou vertical. Quando Costa (2011) propõe uma observação dessas características da sequência descritiva, ele define que a “estrutura descritiva tem uma orientação não agentiva, atemporal e uma estrutura não precisa. Nela estão presentes vários efeitos descritivos: *um efeito de listagem, um efeito de qualificação e um efeito de particularização de objeto tematizado*” (Costa, 2011, p. 111).

Todavia, a sequência descritiva presente nos roteiros cinematográficos, servem como elementos visuais capazes de traduzir as ações que integram as cenas, sempre com intenção de *fazer ver*, isto é, os objetos descritos servem para compor as imagens que serão interpretadas pelos atores e principalmente pelas câmeras.

Field (2009) salienta que as informações descritas sobre a psicologia, as características emocionais ou sensoriais dos personagens não são relevantes no roteiro, dado que “se não for por meio de expressões faciais, gestos ou diálogos, melhor nem escrever sobre pensamentos e sentimentos” (Field, 2009, p. 230). O autor ainda complementa ao afirmar que se a escrita do roteiro for bem executada, não existirá necessidade alguma em descrever sobre a psicologia dos personagens.

Entretanto, Field (2009) comenta que se existir a necessidade de descrever ação física ou psicológica, deverá vir entre parênteses embaixo do nome do personagem que manifestará essas ações físicas ou psicológicas.

O personagem pode estar gritando, mentindo, brabo, hesitante, contente, triste, conformado – todas essas expressões denotam *como* o personagem participa do diálogo, e devem vir sempre entre parênteses. Toda vez que escrevo um roteiro, procuro inserir um grande número de rubricas como essas entre parênteses com o objetivo de deixar claro como eu gostaria que o personagem agisse ou reagisse a cada instante. Uma vez concluído o roteiro, contudo, volto atrás e apago-as todas. Afinal, os atores interpretarão seus papéis da maneira que eles quiserem (Field, 2009, p. 231).

Não esqueçamos dos diálogos, objetos que Field (2009) afirma possuírem duas funções principais no texto fílmico: proporcionar o avanço do enredo ou fornecer informações acerca do personagem. Os diálogos são postos no centro do texto, com espaçamento simples. A forma contemporânea de se produzir um roteiro acompanha essas estruturas, e assim, como todo e qualquer gênero textual, a estruturação segue como modelo a ser seguido, divergindo-se das regras que necessitam serem executadas para realizar-se.

Em certa instância, essas características da composição de um roteiro descrito por Field (2009) se aproximam – em certa medida – daquele feito por Pasolini em 1962 ao escrever o filme *Mamma Roma* (1962).

Observemos (Quadro 3):

Quadro 3 – Fragmento de roteiro de *Mamma Roma* (1962)

FRAGMENTO A	FRAGMENTO B
<p style="text-align: center;">8 CASA CASAL BERTONE Interior. Dia.</p> <p>Ela caminha silenciosamente pelo corredor, imersa em seus pensamentos. De repente, volta a si ao ouvir uma voz rouca e desafinada cantarolando. Com mais alguns passos, avista Ettore no meio do quarto, dançando sozinho enquanto cantarola sua própria música. Executa um cha-cha-cha tímido, alegre e levemente provocante: dois passos à frente, uma rápida virada, um rebolado que projeta a cintura para a frente, a perna que se levanta com um estalo audacioso, gracioso e insolente. Esses três ou quatro movimentos se repetem, sempre iguais. Mamma Roma observa o filho dançar por algum tempo, sem que ele perceba sua presença. Finalmente, ela entra no quarto e se dirige à janela, tomada por uma profunda tristeza. Ettore, surpreso com a mudança repentina, aproxima-se dela. Após um breve silêncio, Mamma Roma pronuncia duas palavras:</p> <p style="margin-left: 40px;">MAMMA ROMA Mas que lugar feio, viu!? Dá pra acreditar? E dá pra ver até o cemitério...</p> <p>Ettore dá um passo e olha mais atentamente pela janela. Ao longe, após alguns galpões e o barranco da ferrovia com seus postes, estende-se - repleto de ciprestes e cruzes - o monte do Verano.</p> <p style="margin-left: 40px;">MAMMA ROMA Eu jurava que a gente ia se mudar amanhã... Mas olha só, vamos ter que esperar mais uns quinze dias...</p> <p>Ela encara a paisagem com intensidade. O Verano permanece lá embaixo, silencioso, escuro, no meio da vida barulhenta e iluminada.</p> <p style="margin-left: 40px;">MAMMA ROMA (fora de cena) Ah, deixa pra lá! Depois a gente dá risada disso!</p> <p>Sobre a imagem silenciosa do Verano...</p> <p style="margin-left: 40px;">...Fade out.</p>	<p style="text-align: center;">11 IGREJA DE CECAFUMO Interior. Dia.</p> <p>O som rouco do órgão meio desafinado ecoa pela enorme igreja. Os fariseus do bairro novo - gente metida, devota - assistem à missa, meio espalhados naquele templo pesado. No meio deles, estão Mamma Roma e seu filho, de pé, com o livrinho da missa na mão. Mamma Roma, lendo as orações, joga olhares pra todo lado, querendo sentir que está no lugar certo, procurando um pouco de confirmação e consolo. Ali, encostado numa coluna gótica, um careca de óculos, vestidinho cinza, com dois filhinhos meio bobos pendurados nos bolsos. Mais adiante, uma senhora elegante e negra, ao lado da mãe - também velhinha, mas toda chique. Mais atrás, umas estudantes de colégio interno: feinhas, mas comportadas. São até simpáticas, todas compenetradas, em um silêncio devoto... Satisfeita com aquele mundo novo ao seu redor, Mamma Roma olha pro filho - que agora faz parte disso tudo. Arrumadinho no terno azul-marinho, com o topete penteado, livro de oração na mão, olhos abaixados sobre a prece. O rosto de Mamma Roma se ilumina - está feliz. A missa está quase acabando: os últimos acordes do órgão, os últimos sinais da cruz... Aos poucos, começam a sair, leves, como quem cumpriu seu dever e sai encantado consigo mesmo, indo em direção ao portal gótico. Mamma Roma e Ettore seguem atrás do grupo das colegiais.</p> <p style="margin-left: 40px;">MAMMA ROMA (primeiro, um sorriso jocoso, depois sentimental) Quer apostar te arranjo com uma daquelas ali? Aquilo sim é moça que presta! Uma daquelas ali eu faço sua esposa!</p> <p>Ettore balança a cabeça, todo orgulhoso e engracado, dizendo que tá fora. Mamma Roma não se aguenta e solta uma risada daquelas - meio espalhafatosa, risada de mulher vivida - apoiada, quase pendurada no braço do filho. E assim, eles saem da igreja.</p>

Fonte: Pasolini (2001a, p. 172-173, 178-179).

Através de uma análise superficial da estrutura das cenas acima, emergem a padronização das normas que compõem um roteiro. Nos fragmentos A e B, encontramos algumas dessas características. De acordo com as orientações de Field (2009), verifica-se a

presença da numeração progressiva, posicionada superiormente e centralizada, acompanhada de cabeçalhos que indicam espaço e tempo.

Como já mencionado anteriormente, Field (2009, p. 231) questiona o uso de descrições físicas ou psicológicas extensas. Em Pasolini, esse tipo de descrição vem inteiramente no corpo do texto, salva as exceções de ações que acontecem durante os diálogos. Conforme Pontillo (2018), ao tratar do caráter descritivo do roteiro, indica que:

[...] a descrição da cena, onde um *découpage* implícito sugere os movimentos da câmera (as referências à paisagem de Cecafumo poderiam se traduzir visualmente numa panorâmica ou num plano geral e, de modo análogo, ao gesto de Mamma Roma de erguer o olhar poderia corresponder a passagem para um plano mais aproximado)¹⁵ (Pontillo, 2018, p. 82).

Ao aprofundarmos a concepção de roteiro segundo Pasolini, é relevante considerar seu ensaio *La sceneggiatura come “struttura che vuol essere altra struttura”* (2014), no qual o autor problematiza os critérios de avaliação de um roteiro e introduz a noção de “vontade da forma” como elemento constitutivo de sua estrutura. Para Pasolini, a fruição do roteiro exige um leitor ativo, capaz de reconstruir mentalmente as imagens sugeridas pelo texto, o que evidencia a distinção fundamental entre os sistemas de significação literária e cinematográfica.

A característica principal do «signo» da técnica do «argumento¹⁶ cinematográfico é aludir ao significado por duas vias diferentes concomitantes e convergentes. Ou seja: o signo do argumento alude ao significado segundo a via normal de todas as línguas escritas e especificamente das gírias literárias, mas ao mesmo tempo alude ao significado, remetendo o destinatário para um outro significado, ao significado do filme a fazer [...]

Por outras palavras: o argumentista exige do seu destinatário uma colaboração muito particular que consiste em emprestar ao texto um acabamento «visual» que ele não possui, mas a que alude. O leitor constitui-se imediatamente em cúmplice – ante as características técnicas do argumento imediatamente apreendidas – da operação a que é chamado: e a sua imaginação de representações entra numa fase criadora muito mais elevada e intensa, sob o ponto de vista mecânico, do que lê um romance (Pasolini, 1982a, p. 154-155).

Essa perspectiva já se delineava em um texto de 1961, no qual Pasolini tenta definir uma linguagem cinematográfica a partir da possibilidade de transpor para imagens as figuras retóricas como a metáfora e a anáfora. Ainda que voltada para o cinema, essa tentativa

¹⁵ “[...] la descrizione della scena, dove un découpage implicito suggerisce i movimenti della macchina da presa (i riferimenti al paesaggio di Cecafumo potrebbero essere tradotti visivamente attraverso una panoramica o un campo lungo e, con procedimento analogo, al gesto di Mamma Roma di sollevare lo sguardo potrebbe corrispondere il passaggio a un piano più ravvicinato)” (Pontillo, 2018, p. 82).

¹⁶ O termo “argumento” em português de Portugal, utilizado na citação, corresponde ao que em português do Brasil se denomina “roteiro”.

permanece enraizada em uma lógica essencialmente literária, revelando como – mesmo na busca por uma linguagem visual – a estrutura literária permanece central:

Enquanto espetáculo, costuma-se comparar o cinema ao teatro. Mas é pura loucura. As duas expressões não têm nada a ver uma com a outra. Se é para comparar, é mais decente comparar o cinema à narrativa. [...]

Depois de ter feito (quase ia dizer “escrito”) um filme, devo dizer que, embora um pouco mais fracas e fixas, as imagens têm um valor significativo análogo ao das palavras. A semanticidade, ou conteúdo, obtém o mesmo poder de comunicação nos cinemas quanto nos fonemas. Uma imagem pode ter a mesma força alusiva de uma palavra: porque resulta de uma série de escolhas estéticas semelhantes. Faz parte, isto é, de uma operação estilística (Pasolini, 2001a, p. 148-149).¹⁷

Essa predominância do discurso literário se articula também o modo como Pasolini conduzia o processo criativo de seus filmes. Pontillo (2018) observa que a maneira de compor os roteiros reflete uma tendência a concentrar em si todas as decisões criativas, evitando delegar funções que poderiam ser compartilhadas com uma equipe. Segundo a autora, Pasolini demonstrava desinteresse em colaborar com outros profissionais, afirmado que, em suas obras, tudo – do roteiro aos cenários, da trilha sonora aos personagens – é fruto direto de suas próprias escolhas:

Minha idiossincrasia depende do fato de que, no que diz respeito aos meus filmes, um ator profissional é uma outra consciência que acrescenta à minha consciência. Se eu decidi fazer filmes, foi porque quis fazê-los exatamente como escrevo poesias, como escrevo romances. Eu precisava ser, obrigatoriamente, o autor dos meus filmes, não podia ser um coautor, ou um diretor no sentido profissional de quem apenas encena algo, eu precisava ser autor, em todos os momentos, da minha obra¹⁸ (Pasolini, 2001b, p. 2856-2857).

Desta forma, entendemos que a idealização feita por Pasolini a respeito da significação do roteiro se apoia, sobretudo, na participação ativa do leitor, e sua perfeição está diretamente ligada à eficácia com que essa colaboração se efetua. A forma e o estilo do roteiro são plenos quando conseguem incorporar e responder a essas demandas. Por isso, a sensação

¹⁷ “In quanto spettacolo, si usa paragonare il cinema al teatro. Ma è pura follia. Le due espressioni non hanno nulla a vedere l’una con l’altra. Semmai è più decente paragonare il cinema alla narrativa. [...] Dopo aver fatto (stavo per dire « scritto ») un film, devo dire che, anche se un po’ più debole e fisso, il valore significativo delle immagini è analogo a quello delle parole. La semanticità, o contenuto, ottiene la stessa potenza di comunicazione nei cinemi che nei fonemi. Un’immagine può avere la stessa forza allusiva di una parola: perché è frutto di una serie di scelte estetiche analoghe. Fa parte, cioè, di una operazione stilistica” (Pasolini, 2001a, p. 148-149).

¹⁸ “La mia idiossincrasia dipende dal fatto che, per quel che riguarda i miei film, un attore professionista è un’altra coscienza che si aggiunge alla mia coscienza. Se io mi sono deciso a fare dei film è perché ho voluto farli esattamente come scrivo delle poesie, come scrivo i romanzi. Io dovevo per forza essere autore dei miei film, non potevo essere un coautore, o un regista nel senso professionale di colui che mette in scena qualcosa, dovevo essere autore, in qualsiasi momento, della mia opera” (Pasolini, 2001b, p. 2856-2857).

de rusticidade ou incompletude não é sinal de falha, mas um efeito intencional: trata-se de recursos estilísticos deliberadamente empregados.

3.2 Ferramentas para análise fílmica

Após examinarmos a estruturação do roteiro tanto em perspectiva geral quanto sob a ótica de Pasolini, detemo-nos agora ao escopo analítico que norteará a abordagem de análise do filme *Mamma Roma* (1962).

Para realizar uma análise fílmica, são necessárias algumas ferramentas capazes de caracterizar o estilo. Jullier e Marie (2009) entendem estilo como a habilidade de contar uma história utilizando imagens e sons e abordagem envolve a seleção criteriosa dos atores e dos cenários, a implementação e o cumprimento das normas técnicas pertinentes, além da sistematização e distribuição dos diversos pontos de vista e dos canais de escuta, entre outros aspectos fundamentais.

Tudo é importante em matéria de estilo: a abertura da objetiva e a cor do papel pintado atrás do ator, a rapidez do travelling¹⁹ e o vaso de flores embaixo, à esquerda. A concepção do presente capítulo é, portanto, aquela de uma caixa de ferramentas que permitirá desmontar o que resta da técnica a posteriori (ou seja, na projeção), quando nada se sabe da maneira pela qual ela foi usada a priori (ou seja, na filmagem e na pós-produção) (Jullier; Marie, p. 20, 2009).

A interpretação de um filme frequentemente sustenta o julgamento sobre seu valor artístico. Esse processo, contudo, é intrinsecamente variável, pois oscila em função do distanciamento ou da proximidade que o espectador estabelece com a obra. Seja em filmes tidos como relevantes ou não, é possível apreciar elementos singulares como um detalhe narrativo, uma cena específica, nuances da fotografia ou a interação entre trilha sonora e ação, os quais podem ressignificar a experiência de espectador e influenciar a avaliação crítica.

Conforme Jullier e Marie (2009), as representações cinematográficas são analisadas e categorizadas de acordo com seus níveis: 1) no nível do plano, parte que se estende entre dois cortes; 2) no nível da sequência, sendo ela a junção de planos formando uma unidade; e 3) no nível do filme como um todo, formando a combinação de sequências e gerando o aspecto narrativo.

¹⁹ O termo *travelling* presente no texto, será substituído por plano-sequência, tendo em vista que é um termo amplamente difundido e conhecido no contexto brasileiro.

Todavia, deter-nos-emos às definições relativas ao nível do plano e ao nível da sequência, uma vez que são estes os elementos que constituem a base estrutural do filme. No que concerne ao nível do filme, Jullier e Marie (2009) entendem essa categoria como *recursos da história*, sendo eles, portanto, os elementos narrativos típicos usados para contar histórias.

De acordo com Benvenuto (2013, p. 37), “a arte narrativa apoia-se na apresentação do saber em certa ordem e certo, ritmo [...] que chamamos de distribuição do saber”. Esse conceito diz respeito ao conteúdo que está sendo apresentado e o que é de conhecimento:

[...] através principalmente das ideias de representação e estrutura, caminha-se para o que seria a narrativa clássica do cinema, que inicialmente nasce no cinema hollywoodiano, [...] a narração clássica conduz o espectador, também, a se concentrar na história, na fábula, como denomina Bordwell. Ele se esforça em construir a fábula e prever os acontecimentos futuros, e não na narração, ou no porque o filme está sendo narrado de determinada maneira (Benvenuto, 2013, p. 38).

Essa distribuição do conhecimento valoriza a participação do espectador como agente ativo na construção do sentido fílmico, mobilizando elementos visuais e sonoros de modo a reorganizá-los em uma teia narrativa coerente.

Para ilustrar, tomemos a representação do nascimento de uma criança no cinema: em vez de recorrer a um cartaz com a mensagem explícita “hoje é o nascimento do bebê”, poderíamos sugerir o evento por meio do choro de um recém-nascido ecoando em um corredor hospitalar. Nesse caso, a inferência sonora substitui a informação verbal, implicando não apenas o fato do nascimento, mas também evocando atmosfera, emoção e contexto — convidando o espectador a completar, ele mesmo, a cena.

De acordo com Bordwell (1985), a compreensão dos aspectos narrativos ocorre no que Freud denominou *pré-consciente*, camada psíquica na qual certos conteúdos podem tornar-se conscientes mediante esforço direcionado. Desse modo, entende-se que a narrativa fílmica é uma atividade que organiza e sistematiza o conteúdo diegético, construindo progressivamente a trama por meio de operações mentais parcialmente acessíveis à reflexão direta, mas fundamentais para a experiência coerente do filme.

Para Benvenuto (2013, p. 38) “toda obra se completa com o interesse do público [...] contamos sempre com a participação ou identificação, a transgressão e a cumplicidade da audiência”. Na sequência, iremos compreender como o exercício de análise e de leitura fílmica se torna possível, sobretudo, nos níveis do plano e da sequência.

3.2.1 Nível do plano

No cinema, o ponto de vista que nos insere na trama exibida na tela é, antes de tudo, determinado pela localização e pela perspectiva da câmera em cena. É a partir desse enquadramento que se estabelece o campo visual da narrativa, orientando não apenas o que deve ser observado, mas também como deve ser interpretado. A câmera funciona, assim, como um operador de mediação entre a história e o espectador, dirigindo – e por vezes condicionando – o olhar e a compreensão do que se desenrola diante de nós.

Figura 1 – Ponto de vista: câmera subjetiva



Fonte: *In the mood of love* (Wong Kar-Wai, 2000) à esquerda e *Nosferatu* (Robert Eggers, 2025) à direita.

No exemplo anterior (Figura 1), observam-se duas formas distintas de expressar o ponto de vista. A primeira delas é a cena do filme de Wong Kar-Wai, a qual estamos *com* as personagens no espaço, acompanhando principalmente aquele que é interpretado por Tony Leung, posicionado defronte ao nosso olhar. Esse enquadramento estabelece uma proximidade, mas mantém certa distância observacional.

Já o segundo filme à esquerda, é de Robert Eggers. A câmera assume literalmente o lugar de Thomas Hutter (personagem de Nicholas Hoult), tornando-se extensão de seu corpo e percepção enquanto ele observa a esposa aos seus pés. Essa estratégia radicaliza a imersão no ponto de vista individual.

Os conceitos de “olhar com” e “olhar no lugar de”, exemplificados por Jullier e Marie (2009), articulam-se diretamente com a noção de câmera subjetiva – isto é, a câmera que é capaz de substituir o olhar de um personagem, fazendo com que o espectador veja *com* seus olhos ou *através* deles.

Nesse sentido, o nível do plano refere-se não apenas à posição física da câmera em relação ao objeto ou personagem filmado, mas também à sua *função narrativa e perceptiva*. A escolha do posicionamento é crucial, pois define o grau de identificação, proximidade ou estranhamento do espectador em relação à cena, contribuindo decisivamente para a construção

de sentido e a experiência fílmica como um todo. Sobre isso, Jullier e Marie (2009) expressam que:

Todas as posições da câmera conduzem sua série de conotações. Retomemos o exemplo do operador de câmera desejoso de filmá-lo enquanto lê este livro. Onde ele se instalaria? Atrás, a conotação seria aquela do inconveniente daquele que lê por trás dos ombros do outro. No lugar da cabeça, para filmar apenas o livro e suas mãos, seria a astúcia um tanto ultrapassada da “câmera subjetiva”. Com a câmera acima da cabeça, eis o ponto de vista “divino”, colocando-a em um canto do teto, eis o ponto de vista da câmera de vigilância; fazendo-a deslizar pelo teto, o ponto de vista do inseto que passa [...] (Jullier; Marie, 2009, p. 22).

Em contraponto à câmera subjetiva, temos a câmera objetiva. Conforme destacam Jullier e Marie (2009), essa câmera posiciona-se como um observador neutro, mostrando o que está diante da lente sem se identificar com nenhum personagem em particular. Essa técnica confere ao espectador uma visão ampla e distanciada dos acontecimentos, privilegiando a contextualização ambiental e a totalidade da cena, sem a mediação de subjetividades individuais.

Em outras palavras, a câmera objetiva capta a ação *de fora*, apresentando a narrativa de forma impessoal – isto é, sem adotar ou privilegiar a perspectiva interna de nenhum personagem. Esse distanciamento proposital permite uma leitura mais autónoma por parte do espectador, que é convidado a interpretar os eventos com base no que vê, e não no que sente ou vê através de um personagem.

Observemos (Figura 2):

Figura 2 – Ponto de vista: câmera objetiva



Fonte: Pasolini (1962).

Os pesquisadores destacam também o papel do diretor de fotografia que atua em colaboração com o diretor para definir enquadramentos que traduzam com precisão as intenções narrativas. A posição da câmera não apenas estabelece a perspectiva visual, mas também determina a profundidade de campo e a composição da cena, elementos fundamentais para a construção de significado.

Nesse processo, o operador de câmera deve considerar três dimensões topográficas fundamentais: comprimento do eixo da objetiva (distância focal), que influencia a distorção e a profundidade; lateralidade (posicionamento horizontal), que define o ângulo de abordagem; verticalidade (altura e inclinação), que afeta a hierarquização visual dos elementos. Essas escolhas articulam-se com a dualidade do plano: a dimensão do quadro (o que é emoldurado) e a composição do quadro (disposição de elementos cênicos, iluminação, cenografia).

Acerca da “extensão dos planos”, Jullier e Marie (2009, p. 23) identificam três categorias primárias que articulam a relação entre sujeito e ambiente:

- a) Plano Geral – Contextualiza a cena em espaços amplos (externos ou internos), apresentando o ambiente como um todo e inserindo personagens em sua totalidade física e espacial;
- b) Plano Médio – Foca em personagens ou ações específicas, mantendo parte do contexto ambiental;
- c) *Close-up* – Isola detalhes (rostos, objetos), intensificando a carga emocional ou simbólica.

Além desses, os autores destacam planos definidos por verticalidade:

- a) Câmera Alta (visão de cima) – Tendência a diminuir a importância ou vulnerabilidade do sujeito;
- b) Câmera Baixa (visão de baixo) – Frequentemente amplifica a grandiosidade ou poder do personagem.

Conforme observam Jullier e Marie (2009), o Plano Geral não apenas expõe o ambiente, mas também sugere relações entre indivíduo e meio, seja por contraste, harmonia ou tensão espacial. Essa categoria é frequentemente utilizada para estabelecer cenários, transições temporais ou enfatizar a pequenez humana perante contextos maiores – naturais, sociais ou arquitetônicos (Figura 3).

Figura 3 – Plano geral



Fonte: Pasolini (1962).

Ainda segundo Jullier e Marie (2009), outra proposta de enquadramento de plano é o chamado Plano Médio. Este, é usado com uma câmera em distância média do objeto, enquadrando-o de modo que ocupe uma parte considerável do ambiente, mantendo, uma margem de espaço ao seu redor que permite visualizar o ambiente em que está inserido (Figura 4).

Além disso, serve também forma de apresentar o sujeito como unidade, de modo que o personagem é enquadrado aproximadamente da cintura para cima, em um ângulo capaz de exibir as expressões corporais dentro dessas considerações.

Figura 4 – Plano médio



Fonte: Pasolini (1962).

De acordo com Jullier e Marie (2009), em contraste com o Plano Geral e o Plano Médio, o Primeiro Plano concentra-se no sujeito, destacando detalhes como expressões faciais e reações emocionais que poderiam passar despercebidos em escalas mais amplas.

Ao enquadrar o rosto, geralmente do peito para cima, essa técnica reduz drasticamente a distância psicológica entre espectador e personagem, criando uma sensação de intimidade e imersão (Figura 5).

Figura 5 – Primeiro plano



Fonte: Pasolini (1962).

Já o *Close-up*, também conhecido como Plano Fechado, isola o sujeito de seu ambiente, focando em seu rosto inteiro. Esse enquadramento geralmente parte da linha dos ombros para cima (Figura 6).

Sua utilização frequentemente está relacionada à intenção de “isolar um detalhe que importa na história (em Alfred Hitchcock ou em Martin Scorsese); mas há motivações psicológicas (esboçar o retrato de um personagem “em pedaços”), puramente plásticas (os *close-ups* dos olhos do *western spaghetti*) (Jullier; Marie, p. 24, 2009).

Figura 6 – *Close-up*



Fonte: Pasolini (1962).

As definições vistas anteriormente sobre plano e enquadramento, dizem respeito principalmente à posição da câmera situada no eixo dos atores, isto é, “quando o eixo da objetiva aponta para o centro do sujeito” (Jullier; Marie, 2009, p. 26).

Por outro lado, se o eixo desce em relação ao personagem, significa que a câmera está posicionada em um ponto mais alto, filmando de cima para baixo – movimento conhecido como *plongée*. O efeito inverso também ocorre: quando a câmera se move para cima em relação ao personagem, elevando o eixo, isso indica que ela está posicionada abaixo do objeto filmado, em um ângulo de baixo para cima, o que caracteriza um *contra-plongée*. Dessa forma, podemos definir essas angulações como Câmera Alta e Câmera Baixa, respectivamente.

Dessa forma, a Câmera Alta, se caracteriza pela posição da câmera em um ângulo superior ao sujeito, com a lente inclinada para baixo. Jullier e Marie (2009) sinalizam que, visualmente, resulta em um enquadramento onde o objeto aparece menor dentro do quadro, frequentemente cercado por uma porção maior do ambiente, fornecendo um contexto sobre sua situação ou isolamento (Figura 7).

Figura 7 – Câmera alta



Fonte: Pasolini (1962).

A Câmera Baixa então, é definida pelo posicionamento da câmera abaixo da linha dos olhos do sujeito, com a lente inclinada para cima, variando de uma inclinação sutil para quase vertical. O efeito característico que Jullier e Marie (2009) descrevem, é de o sujeito aparecer significativamente maior, mais alto e mais dominante dentro do quadro, frequentemente com o fundo recuando para cima e potencialmente distorcendo a perspectiva (Figura 8).

Figura 8 – Câmera baixa

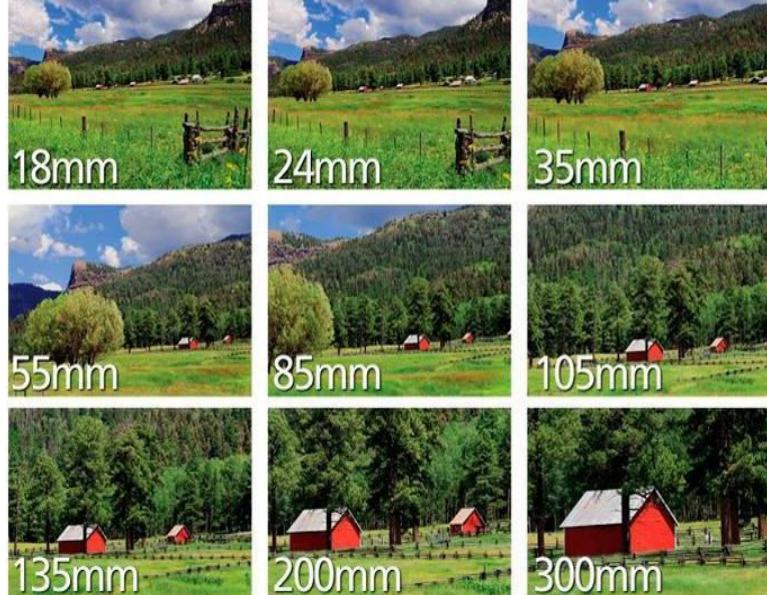


Fonte: Pasolini (1962).

Uma vez definido o ponto de observação onde a câmera será posicionada, os autores abordam as noções de distância focal e profundidade de campo, este último referindo-se à gama de elementos que estarão nítidos (em foco) dentro da área enquadrada. Eles definem a distância focal como “a amplitude do campo visual de um lado a outro” (Jullier; Marie, p. 29, 2009).

Exemplificamos (Figura 9):

Figura 9 – Distância focal



Fonte: Tecnoblog (2024).

Carreiro (2021, p. 107) ao considerar as questões que envolvem a fotografia e as lentes, o autor afirma que “uma lente modifica consideravelmente a visão que se tem de uma cena”. O autor trabalha com a ideia de que determinadas lentes influenciam na distância focal e que é expressa em forma de milímetros (mm) para informar a distância existente entre o centro óptico da lente – ponto em que os raios de luz da cena se encontram – e o sensor da câmera.

Desse modo, compreendemos que quanto maior for a distância focal (300 mm, por exemplo), menor será a área de captação dentro do enquadramento, contudo, maior será a aproximação do objeto. Por outro lado, se havemos uma menor distância focal (18 mm), então, maior será o campo de captação dentro do enquadramento.

Essa variação de lentes no cinema, ainda de acordo com Carreiro (2021), não serve apenas como pontos de transição entre um plano para outro ou para uma cena, mas servem também como recurso narrativo. O mesmo acontece com a profundidade de campo, que a percepção da é favorecida pela fixação dos objetos próximos que estão sendo focados e os que estão distantes ficam borrados (Figura 10).

Figura 10 – Profundidade do campo



Fonte: Pasolini (1962).

Outro aspecto que é caro à construção do ponto de vista são os movimentos de câmera. Jullier e Marie (2009) distinguem dois modelos gerais sendo eles o movimento panorâmico e o plano-sequência.

O movimento panorâmico é definido pela rotação da câmera em torno de seu próprio eixo vertical – ou, em alguns casos, horizontal – enquanto ela permanece fixa em um ponto. Esse tipo de movimento permite que a câmera gire “in loco”, sem se deslocar fisicamente no espaço, captando uma visão mais ampla da cena.

Essa técnica é frequentemente utilizada para seguir objetos ou personagens que se movem lateralmente, mas também pode servir para explorar gradualmente um ambiente. Um exemplo recorrente é encontrado em cenas de suspense, nas quais o movimento panorâmico

contribui para “desvendar” o espaço cênico, revelando detalhes de forma lenta e controlada. Esse recurso intensifica a atmosfera e potencializa o mistério da narrativa.

Já o plano-sequência se caracteriza pelo deslocamento físico da câmera em qualquer direção – seja para frente, para trás, lateralmente ou mesmo em trajetórias curvas – sem cortes visíveis (Figura 11). A câmera, nesse caso, movimenta-se de forma contínua, acompanhando a ação em tempo real e preservando a fluidez narrativa.

Essa movimentação proporciona ao espectador uma experiência mais imersiva, conectando diferentes partes do espaço fílmico e guiando o olhar de um ponto a outro. Ao seguir personagens, aproximar-se ou afastar-se de objetos, o plano-sequência constrói uma sensação de proximidade e urgência, além de reforçar a continuidade dramática da cena.

Figura 11 – O plano-sequência



Fonte: Pasolini (1962).

Segundo Sijll (2005) existem outros tipos de movimento de câmera que são bastante usados, sendo eles o *tilt-up* e *tilt-down*. Conforme a autora, essas técnicas envolvem a rotação vertical da câmera, possibilitando uma variação de perspectiva sem que haja um deslocamento físico em sua posição. O *tilt-up* é utilizado para apresentar um personagem ou lugar, estrutura, através do movimento de levantar a câmera, de baixo para cima a partir de sua posição fixa. Esse movimento permite que a parte inferior da cena seja revelada progressivamente, levando à exposição dos elementos situados na parte superior (Figura 12).

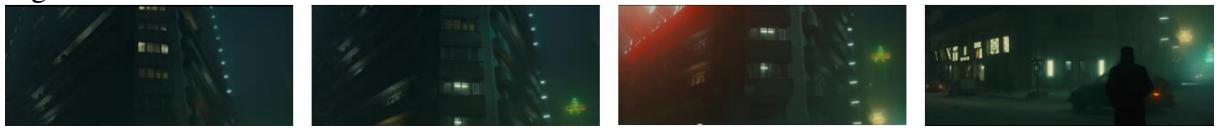
Figura 12 – O *tilt-up*



Fonte: Tarkovski (1973).

O *tilt-down* é o movimento oposto ao *tilt-up*, onde a câmera é inclinada de cima para baixo. Isso significa que o movimento inicia com a câmera apontada para um ponto mais alto e, gradativamente, o ponto de inclinação é modificado para focalizar os elementos situados na parte inferior da cena (Figura 13).

Figura 13 – O *tilt-down*



Fonte: Villeneuve (2017).

Ao longo da história do cinema, diversas concepções sobre essa arte se sucederam. Jullier e Marie (2009) afirmam que, embora algumas figuras de estilo tenham resistido ao tempo, outras se transformaram sob a ação da censura, das demandas de mercado e de variadas forças que influenciaram – e ainda influenciam – a criação cinematográfica.

Os exemplos examinados anteriormente foram escolhidos para demonstrar que a leitura das imagens cinematográficas não se restringe a obras hollywoodianas ou a produções contemporâneas. Do ponto de vista da análise filmica, qualquer filme apresenta estruturas “universais” na construção do sentido e da narrativa, as quais podem ser objeto de análise e interpretação.

No entanto, percebe-se que alguns desses recursos clássicos não se manifestam de forma evidente ou convencional em *Mamma Roma* (1962). A ausência ou a subversão de determinadas estratégias no nível do plano convida-nos a considerar uma abordagem de leitura distinta.

Em nossa perspectiva, isso se deve não apenas à influência do neorealismo italiano – que por si só propõe uma ruptura com certas normas do cinema clássico –, mas também à confluência das reflexões estéticas e teóricas do próprio Pier Paolo Pasolini. Destaca-se, nesse contexto, o seu conceito de “Cinema de Poesia”, que orienta sua prática cinematográfica para uma linguagem menos codificada e mais subjetiva.

3.2.2 Nível da sequência

A montagem cinematográfica é definida como o manejo do material fílmico, abrangendo seu arranjo, corte e colagem. Martin (2005), conceitua esse processo como “a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem ou de duração” (Martin, 2005, p. 167).

A noção de “plano” à qual Martin se refere, aproxima-se, em sua essência, do conceito de enquadramento. Conforme o autor “a grandeza do plano (e por consequência o seu nome e lugar na nomenclatura técnica) é determinada pela distância entre a câmara e o assunto e pela distância focal da objectiva utilizada” (Martin, 2005, p. 46).

Todavia, Xavier (2005) afirma que o plano se configura como a “extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem” (Xavier, 2005, p. 27). Entretanto, diferentemente de Martin, Xavier (2005) entende que a função criativa que o processo de montagem exerce, é compreendida por Xavier como “decupagem” (Xavier, 2005, p. 36). Apesar da diferenciação terminológica, a decupagem e a montagem seriam equivalentes, e que deveríamos “falar de decupagem/montagem, pois uma pressupõe a outra” (Xavier, 2005, p. 36).

Ademais, o autor explica que a distinção no uso de ambos os termos se origina da sequência em que os diferentes processos são efetivamente realizados na prática, “onde decupagem identifica-se com a fase de confecção do roteiro do filme e montagem, em sentido estrito, é identificada com as operações materiais de organização” (Xavier, 2005, p. 36).

Ao tratar da análise fílmica, Benvenuto (2013, p. 31) descreve o nível da sequência como a “combinação de planos que compõem uma unidade narrativa para dar sentido às imagens”. Nesse sentido, a montagem dessas imagens, que ocorre durante o processo de decupagem, é o que confere a totalidade de sentido a um filme, constituindo-se como discurso cinematográfico. Isso ocorre porque tal montagem é capaz de construir significados que não estão expressos isoladamente em nenhum de seus planos constituintes.

Alfred Hitchcock gostava de explicar essa mesma noção básica de montagem recorrendo a um exemplo que propunha a justaposição de três planos. Um rosto olhando para fora da tela, um bebê brincando, o mesmo rosto sorrindo. Juntos, os planos constroem a personalidade do ator como um homem bonzinho e inofensivo. Se você retira o segundo plano (o bebê) e coloca no lugar dele outro plano (uma mulher nua), o homem bonzinho vira um velho safado (Carreiro, 2021 p. 133).

Torna-se oportuno salientar que os aspectos da montagem não se restringem necessariamente à organização linear e naturalista dos fatos e da temporalidade. Ao

observarmos a obra do cineasta estadunidense D. W. Griffith, encontramos uma montagem realizada em função do drama, que opera por meio da justaposição de imagens contrastantes para produzir intensos efeitos expressivos.

A perseguição já não tinha o mínimo papel neste filme, mas o seu autor conservava nele um processo nascido da perseguição: a justaposição de cenas curtas representadas em locais diferentes. A ligação entre essas cenas já não era constituída pela sua sucessão simultânea no tempo, nem pela deslocação do herói no espaço, mas por uma comunidade de pensamento, de acção dramática. Assim, via-se Enoch Arden na sua ilha deserta e a sua noiva Annie Lee, que o esperava, alternarem no ecrã, em grande plano, numa montagem rápida que traduzia a angústia da separação para esses dois seres que se amam (Martin, 2005, p. 173).

Esse aspecto da montagem, inicialmente explorado por Griffith, foi posteriormente aprofundado e teorizado pelos cineastas soviéticos, tendo como expoentes Sergei Eisenstein e Lev Kuleshov. De acordo com Reisz e Millar (1966):

Em outras palavras, enquanto Griffith se contentava em contar suas histórias por meio do tipo de construção de montagem que já vimos no trecho de *O Nascimento de uma Nação*, os jovens diretores russos sentiram que poderiam levar o controle do cineasta sobre seu material um passo adiante. Eles planejavam, por meio de novos métodos de edição, não apenas narrar histórias, mas também interpretá-las e extrair delas conclusões intelectuais²⁰ (Reisz; Millar, 1966, p. 27).

Os cineastas soviéticos descreveram o valor intrínseco da montagem, que é capaz de gerar significados ao justapor planos filmados de forma independente. Essa técnica de justaposição inspira no espectador ideias e conceitos que não existiriam em nenhum dos planos isoladamente.

Scarparo, Castro e Almeida (2017), ao estudarem a direção de arte cinematográfica em sua relação com o ritmo fílmico, comentam que a matéria prima do cinema é qualquer evento capaz de se estender no tempo. Dessa forma, as autoras aproximam as noções de tempo e de ritmo. Em Tarkovsky, “o tempo específico que flui através das tomadas cria o ritmo do filme, e o ritmo não é determinado pela extensão das peças montadas, mas, sim, pela pressão do tempo que passa através delas” (Tarkovsky, 1998 *apud* Scarparo; Castro; Almeida, 2017, p. 6).

A construção do ritmo ocorre pela sequência dos planos, levando em conta tanto suas durações – seja pelo peso dramático ou pelo tempo real de exibição – quanto seus

²⁰ “In other words, where Griffith was content to tell his stories by means of the kind of editing construction we have already seen in the excerpt from *The Birth of a Nation*, the young Russian directors felt that they could take the film director's control over his material a stage further. They planned, by means of new editing methods, not only to tell stories but to interpret and draw intellectual conclusions from them” (Reisz; Millar, 1966, p. 27).

enquadramentos, já que planos mais próximos geram um impacto psicológico mais intenso. No que diz respeito à elaboração da ideia, segundo Martin, “é a função mais importante da montagem, ao menos quando tem um objetivo expressivo e não apenas descritivo” (Martin, 2005, p. 145).

Como já mencionado, o sentido do filme é construído por meio da combinação de planos. Um dos métodos para essa combinação é o *raccord*, um processo que busca criar transições suaves e imperceptíveis entre as cenas, garantindo continuidade espacial, temporal ou de ação. A escolha pelo estilo de montagem é fundamental: planos curtos com cortes abruptos, por exemplo, produzem um ritmo dinâmico e fragmentado, enquanto planos longos com transições suaves tendem a criar uma sensação de fluidez e continuidade.

Essas escolhas técnicas trazem implicações significativas para a leitura e a compreensão do filme como um todo, definindo parte essencial de seu estilo. Segundo Carreiro (2021), o *raccord*:

[...] está baseado no sistema plano/contraplano, que procura ligar as linhas geográficas e enfatizar as relações espaciais dos diferentes planos escolhidos. Assim, se um personagem sai de um quadro caminhando para a direita, ele precisa entrar no quadro seguinte pela esquerda. Se o personagem fala com alguém olhando para o lado esquerdo, o plano seguinte precisa mostrar o interlocutor olhando para a direita, para criar a ilusão de que eles estão se entreolhando (através do sistema plano/contraplano, como na famosa cena do encontro entre Al Pacino e Robert De Niro em *Fogo contra fogo*, de Michael Mann) (Carreiro, p. 135, 2021).

O conceito de montagem clássica, de acordo com Carreiro (2021), se fez presente nas práticas técnicas de montagem até 1960, tendo o *raccord* como uma das principais técnicas que serviu de ancoragem para os cineastas. O *raccord* surge para gerar o efeito de continuidade, proporcionando ao espectador a ilusão de que o enredo se desenrolava sem a percepção de cortes aparentes.

De acordo com Carreiro (2021, p. 74) existem três tipos de *raccord* que fundamentam continuidade filmica:

- a) *Raccord* de Movimento: para transmitir a sensação de movimento ininterrupto, os cortes devem acontecer no meio de uma ação. Assim, pessoas, veículos ou animais mantêm a trajetória até o desfecho do plano — exceto quando a cena exige a mudança de direção;
- b) *Raccord* Técnico: é fundamental que iluminação e mixagem de som permaneçam uniformes ao longo de toda a sequência. Dessa forma, não se percebe que as filmagens ocorreram em horários distintos. Do mesmo modo, o

volume de ruído de fundo deve ser estável, evitando alternâncias bruscas entre tomadas muito silenciosas e outras com excesso de som ambiente;

- c) *Raccord* de Objetos: a posição de cada objeto na cena precisa ser rigorosamente respeitada, assim como seu estado (vazio ou cheio). Qualquer variação pode comprometer a continuidade visual.

É pertinente abordar outro tipo de estrutura que sustenta a continuidade de um filme.

Carreiro (2021) explica que o *raccord* de olhar, ainda que faça parte do *raccord* de movimento, é empregado especificamente para assegurar a continuidade a partir do ponto de vista de um personagem. Quando algo está fora do campo de visão, o plano subsequente deve revelar precisamente o elemento que captava a atenção desse personagem.

Expostas as definições sobre a montagem, torna-se apropriado tratar de seus diferentes tipos e formas de organização. Martin (2005, p. 186) considera a tipologia proposta por Eisenstein como a mais abrangente, por comportar “todos os tipos de montagem, dos mais elementares aos mais complicados”. Essa tipologia é dividida em cinco categorias: montagem métrica, montagem rítmica, montagem tonal, montagem atonal e, por fim, montagem intelectual.

Para os propósitos desta análise, contudo, utilizaremos a classificação dos tipos de montagem proposta por Martin (2005, p. 196), uma vez que, segundo o autor, “a montagem narrativa tem por função descrever uma ação, desenrolar uma sequência de acontecimentos”. Trata-se, portanto, de um modelo que aborda essencialmente as relações entre cenas ou sequências, permitindo-nos compreender o filme como uma totalidade significativa e coerente.

Diferenciarei quatro tipos de montagem narrativa, aos quais me parece que os mais diversos modos de narrativa se podem reduzir: são definidos por referência ao critério fundamental da narrativa fílmica, de qualquer narrativa – *o tempo*, isto é, a *ordem das sucessões*, a posição relativa dos acontecimentos na sua sequência causal natural, sem fixação de data para cada um deles (Martin, 2005, p. 197).

Desse modo, os quatro tipos de montagem narrativa expressa por Martin (2005) são definidos como:

- a) Montagem linear: caracterizada pelo pleno respeito à sequência cronológica, em que as transições entre cenas seguem a lógica temporal e causal dos acontecimentos expostos.
- b) Montagem invertida: opção contrária à anterior, na qual as regras temporais são subvertidas, exibindo os acontecimentos fora da ordem linear através de

regressões ao passado, adiantamentos ao futuro ou inversão completa da sequência original.

- c) Montagem alternada: refere-se ao processo de intercalar as ações simultâneas que ocorrem em locais distintos ou sob diferentes pontos de vista, contudo, essas cenas podem convergir narrativamente, apoiando-se no paralelismo e na contemporaneidade das diversas ações.
- d) Montagem paralela: definida pela alternância de fragmentos de cena sem exigir simultaneidade entre os acontecimentos retratados. O propósito dessa justaposição é confrontar trechos diferentes a fim de gerar novos significados e associações.

Em conformidade com o sentido que se deseja evocar e ao efeito pretendido pela obra, o diretor utiliza de diferentes estratégias de montagem que, enquanto recursos narrativos, revelam múltiplos usos e funções. Essa perspectiva está alinhada às possibilidades oferecidas pelo cinema contemporâneo. Outras funções, por sua vez, caracterizam-se pela ampliação do significado intrínseco das imagens, atribuindo-lhes valor simbólico.

3.3 O cinema italiano e a proposta do neorrealismo

Tanto as consequências da Primeira Guerra Mundial na sociedade europeia – e particularmente na cultura italiana – quanto às mudanças ocasionadas na forma de se produzir e escrever filmes, tiveram fortes influências dos Estados Unidos. A causa disso, é a economia estadunidense que se firmou no velho continente, e, além disso, a participação de Hollywood como um dos principais semeadores do “Sonho Americano”, como afirma Price (2013) ao compor a historiografia do roteiro de cinema. O autor comprehende que, após a Segunda Grande Guerra, inúmeros países e estúdios de cinema repensaram não só as suas produções, mas também a garantia da continuação de suas operações. Price (2013) pontua que:

Existe uma notória alusão a isso nos pôsteres de Rita Hayworth que o protagonista Ricci estende em *Ladrão de Bicicletas* (1948), um filme que, por outro lado, parece quintessentialmente de seu próprio tempo e lugar na Itália do pós-guerra, onde o desenvolvimento do neorrealismo tinha em seu núcleo estético e ideológico uma rejeição do blueprint como modelo para o roteiro²¹ (Price, 2013, p. 163).

²¹ “There is a seeming allusion to this in the posters of Rita Hayworth that the protagonist Ricci posts up in *Bicycle Thieves* (1948), a film which otherwise seems quintessentially of its own time and place in post-war Italy, where the development of neo-realism had at its aesthetic and ideological core a rejection of the blueprint model of the screenplay” (Price, 2013, p. 163).

Associado a isso, Ellwood (1992) escreve sobre a possível *americanização* da Europa:

Iniciando com as lições tiradas da grande depressão econômica e incorporando as inovações do New Deal, os planejadores do Plano Marshall chegaram a um programa que visaria a substituição completa do antigo sistema de estado europeu. Isso aconteceria, aplicando às ruínas da Europa os ganhos históricos da experiência americana. Lá, 'uma grande economia interna, integrada às forças do livre mercado e as instituições centrais de coordenação e controle, pareciam ter estabelecido as bases para uma nova era de crescimento econômico e estabilidade social' [...] Emergiria um Estados Unidos da Europa, onde o Sonho Americano poderia ser sonhado sem sair de casa: "você também pode ser como nós", essa era a promessa do Plano Marshall²² (Ellwood, 1992, p. 89).

Ainda em Ellwood (1992), o autor pontua que o Plano Marshall na Europa não serviu apenas como um *European Recovery Program* (Programa de Recuperação Europeia), mas também promoveu um modelo de investimento, de produção e de consumo.

Os estadunidenses forneceram os meios necessários para que a produtividade emergisse central, visando difundir o sonho americano. Dessa forma, seria possível alcançar uma produção cada vez mais eficiente e barata, guiada por linhas econômicas da industrialização. A produtividade, a prosperidade e o consumo em massa foram os fundamentos do modelo econômico que o governo dos EUA buscou exportar para a Europa.

A questão da americanização da Itália no período pós-1945 promoveu um debate que David Forgacs (1993) desenvolve acerca da associação entre esse processo e a identidade nacional italiana. Isto é, o autor considera principalmente a reinvenção do modelo americano de fazer cinema – sobretudo nas produções televisivas. Em linha semelhante, Gundle e Guani (1986) utilizam a televisão de “exemplo como a cultura americana foi recebida e mediada pela sociedade italiana, e como que a Igreja Católica e os democratas cristãos foram importantes para o processo de assimilação do modelo americano em um italiano²³” (Gennari, 2009, p. 6).

²² “Starting with the lessons of depression era and incorporating the inventions of the New Deal, the Marshall Planners eventually arrived at a design which would aim at nothing less than replacement of the old European state system in its entirety. They would do this by applying to the ruins of Europe the perceived benefits of America's historical experience. There 'a large internal economy integrated by free market forces and central institutions of co-ordination and control seemed to have laid the groundwork for a new era of economic growth and social stability'. [...] An economic United States of Europe would emerge, in which the American Dream could be dreamt without leaving home: 'You Too Can Be Like Us' that was the promise of the Marshall Plan” (Ellwood, 1992, p. 89)

²³ “[...] example for investigating how American culture was received and mediated by Italian society, concluding that the Catholic Church and the Christian Democrats were important in how the American model was transformed into an Italian one” (Gennari, 2009, p. 6).

Entretanto, não foi só a televisão que teve uma importância ímpar na reestruturação da sociedade italiana. Um outro pilar cultural para a realização desse processo foi o cinema, visto que:

O aumento impressionante no número de novos cinemas abrindo em cidades e vilas a partir do fim da Segunda Guerra Mundial proporcionou maiores oportunidades para a ida ao cinema. O processo de reconstrução precisava acontecer não apenas em termos de política e bens materiais, mas também em termos de atividades²⁴ culturais (Gennari, 2009, p. 7-8).

A indústria cinematográfica italiana precisava ser reestabelecida, reconstruída, como todo o resto. A autora Daniela Gennari (2009) aponta que o mercado cinematográfico italiano encontrou alguns entraves. Segundo ela, os estúdios americanos não se interessavam em nada na permissão da reconstrução do cinema nacional da Itália.

Essa renúncia se dá principalmente pela necessidade dos americanos de lançarem seus filmes que foram proibidos durante a década de 1930 nos Estados Unidos. Lawlor (2012), pontua que isso acontece quando Joseph I. Breen se tornou oficialmente o líder da Administração do Código de Produção, substituindo o antigo Comitê de Relações com o Estúdio²⁵. Nenhum filme seria distribuído nos EUA a menos que tivesse passado pelo teste sob esse código.

Gennari (2009) comenta que essas restrições impostas pelos estadunidenses, como por exemplo as chamadas *block-booking*²⁶, que forçou muitos distribuidores exibirem uma grande quantidade de filmes que eram comercializados como um bloco, impossibilitando de exibir qualquer produção nacional.

Christopher Wagstaff (1998) afirma que durante esse período na produção hollywoodiana esteve amplamente difundida nos cinemas italianos, os diretores e artistas que produziam na Itália, assimilaram algumas das principais características das obras dos EUA como resposta. Comédias, musicais, aventuras, dramas e filmes históricos, foram os principais gêneros capazes de competir com o sucesso das obras estrangeiras.

²⁴ “The striking rise in the number of new cinemas opening in towns and villages from the end of the Second World War provided greater opportunities for cinema-going. The process of reconstruction needed to happen not only in terms of politics and material goods, but also in terms of cultural activities” (Gennari, 2009, p. 7-8).

²⁵ *Production Code Administration*, e *Studio Relations Committee*, em tradução livre.

²⁶ É um sistema de venda de vários filmes para os cinemas como uma unidade. A reserva em bloco, como podemos traduzir livremente, foi uma prática predominante em Hollywood na virada da década de 1930 até ser proibida pela decisão da Suprema Corte dos Estados Unidos após o caso processual com a Paramount Pictures em 1948.

Não obstante a isso, os períodos entre as décadas de 1945 e 1965, Vittorio Spinazzola (1985), descreve que a indústria cinematográfica italiana esteve alinhada em produções nacionais que dialogassem com o público, com o seu povo e sobre o seu povo.

Nessa obra, Spinazzola (1985) pontua que durante esse período, obras filmicas foram produzidas e foram capazes de dialogar com dois núcleos principais da época. O primeiro deles refere-se ao neorealismo, associado com Vittorio De Sica, Roberto Rossellini e Luchino Visconti, por exemplo. O outro, estava associado ao neorealismo popular, com musicais, adaptações literárias, filmes de época e as comédias.

4 A DISCIPLINA: ESTUDOS DA TRADUÇÃO

De acordo com Schlesener (2006, p. 141), “Pasolini faz parte de um grupo seletivo de pensadores que nos legou importantes reflexões sobre a nova experiência linguística que o cinema proporciona enquanto expressão da realidade”. Isso porque, a autora entende que as novas formas de expressões oferecidas pelo italiano, são capazes de gerar novas significações quanto ao tempo e ao espaço.

Ao falar dos processos equivalentes no sistema cinematográfico, Diniz (1998) aponta que existem outros recursos cinematográficos, que estão para além das imagens usadas na realização da tradução intersemiótica. Como o caso das representações e significações de uma realização dramática de atuação, por exemplo. É por intermédio desses e de outros recursos que emergem as estruturas complexas que se relacionam e geram significação. A conjunção dos signos presentes na produção filmica, contribui para a soma dos significados que compõem essa produção. Além disso, a autora também entende que:

Como na representação teatral, também representam sistemas de signos em operação que podem ser agrupados de acordo com algumas variáveis. O primeiro grupo tem relação com o trabalho da câmara. Inclui os planos estáticos (plano de conjunto, plano médio e primeiro plano) e os planos em movimento (plano panorâmico, plano com movimento de câmara e os relacionados à velocidade da filmagem: câmara lenta e plano acelerado). O segundo grupo tem a ver com a ligação entre os planos: a dissolvência, a fusão de imagens, a tela dividida e o corte seco. O terceiro grupo se relaciona ao sistema de signos da edição. Inclui a montagem e o uso da sucessão rítmica de imagens (Diniz, 1998, p. 320-321).

É diante dessas considerações que delimitamos as concepções e as relações de equivalência na tradução, presentes na transposição do texto de partida, nesse caso o roteiro, para o texto final, o filme em sua realização dramática, que servem como base para perceber a criação poética que emerge como forma de acrescentar ou inserir elementos artísticos/poéticos que podem (ou não) emergir e o que são (ou não) percebidos e indicados no texto base e o quanto disso possa vir a ser criação artística tanto do diretor quanto dos atores.

4.1 Os Estudos da Tradução

A área de estudos voltada para a tradução, obteve sua nomenclatura científica – enquanto disciplina – em 1972, após a publicação do artigo “The Name and Nature of Translation Studies”, onde Holmes propôs a intitulação “Estudos da Tradução”. Para Holmes, tal designação e a sua adoção como o principal termo para a disciplina, promoveria uma maior

compreensão da nova área. Os Estudos da Tradução, então, devem ser compreendidos como uma designação coletiva, abrangendo todas as atividades que tomam os fenômenos de tradução como objeto e, principalmente, como base. Tal movimento, além de promover a tradução enquanto disciplina científica, também possibilitou a oportunidade de compor esse campo de maneira sistemática, excluindo-a da alcunha de subárea atravessada pelos estudos da Literatura Comparada e pelos estudos da Linguística Aplicada.

O final do século XX é marcado por autores que se propuseram a desenvolver metodologias e teorias que seriam adotadas para a ampliação dos estudos propostos por Holmes. Com a publicação deste trabalho, segue-se que os estudos da tradução, são essencialmente uma disciplina empírica que almeja descrever fenômenos particulares do mundo e como a nossa experiência pode suscitar meios de explicá-los. Desta forma, Holmes (2000) aponta os dois objetivos principais que os Estudos da Tradução se propõem:

[...] (1) descrever os fenômenos de tradução(ões) como eles se manifestam no mundo e em nossas experiências, (2) e estabelecer princípios gerais por meio dos quais esses fenômenos podem ser explicados e previstos. Os dois ramos dos estudos de tradução pura a respeito de si mesmos com esses objetivos podem ser designados como Estudos de Tradução Descritiva ou de Descrição de Tradução; e Estudos Teóricos de Tradução ou Teoria da Tradução²⁷ (Holmes, 2000, p. 176).

Desses objetivos traçados, o apropriado para desenvolvê-lo e até mesmo propor considerações a *Descriptive Translation Studies* – também conhecida pela sigla DTS – como uma subárea da nossa “nova” disciplina, que de acordo com Holmes (2000), mantém de maneira vívida, a observação e a análise para o estudo dos fenômenos envoltos nessa disciplina empírica. Ainda sobre a DTS, Holmes (2000) afirma que, há em seu escopo, três tipos de direcionamentos em pesquisa: com o foco orientado ao produto, orientado à função e orientado ao processo.

Durante as próximas décadas, diversos pesquisadores surgiram e compuseram de maneira robusta os Estudos da Tradução e, principalmente, desenvolveram ainda mais os conceitos lançados anteriormente por Holmes. Um deles, que é importante mencionar – um dos teóricos mais importantes da área – é Toury (1995), que, através das produções de Holmes, criou um sistema em forma de mapa, conhecido como Mapa de Holmes/Toury.

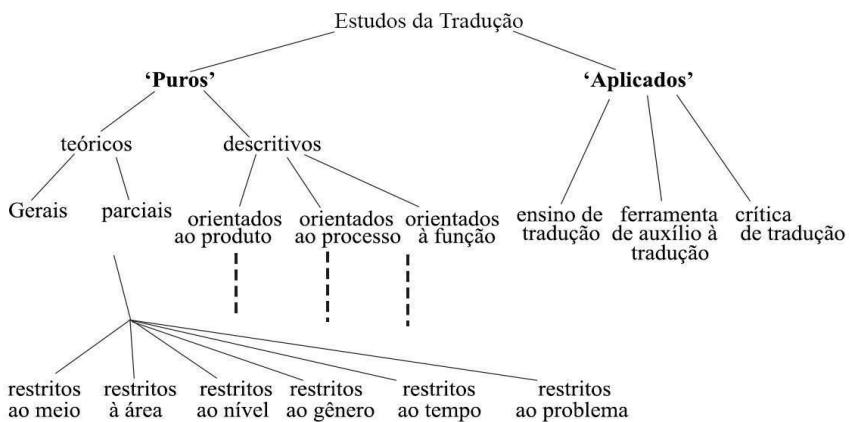
O presente mapa tem como objetivo segmentar e apresentar o escopo dos estudos científicos da tradução em duas grandes áreas: os estudos “puros”, destinados à análise

²⁷ “[...] (1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience, and (2) to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted. The two branches of pure translation studies concerning themselves with these objectives can be designated descriptive translation studies (DTS) or translation description (TD) and theoretical translation studies (ThTS) or translation theory (TTh)” (Holmes, 2000, p. 176).

descritiva dos fenômenos tradutórios, e os estudos “aplicados”, voltados aos objetivos prescritivos da análise – ou seja, destinam-se a desenvolver métodos e meios para a realização do processo tradutório.

No Mapa de Holmes/Toury (Figura 14), percebe-se que os estudos “puros” subdividem-se em dois segmentos: os teóricos e os descritivos. É neste último que nos deteremos para discorrer com maior profundidade.

Figura 14 – Mapa de Holmes/Toury



Fonte: Toury (1995, p. 10).

A *Descriptive Translation Studies* tem como intenção propor trilhas de análise que são destinadas ao:

- I. Produto, com interesse em examinar as operações tradutórias já realizadas e descrevê-las ou compará-las, contrastando as individualidades e as operações escolhidas/realizadas;
- II. Processo, que se interessa em investigar como o tradutor exerce a realização tradutória, no que diz respeito ao processo de escolhas e/ou composições;
- III. Função, que anseia analisar a recepção e a circulação de uma tradução no sistema literário da língua de chegada.

Como já mencionado, as propostas de estudos “puros”, tem em seus objetivos, examinar o fenômeno tradutório, independente se há ou não as aplicações que se apresentam nas práticas do fazer tradutório. O foco nos estudos descritivos, interessa por sua capacidade de investigar o processo da realização tradutória em si, examinando-a com o anseio de responder o que pode compor as individualidades, as escolhas e a circulação desse produto. Tais definições, e o foco nos processos que englobam uma das segmentações do Mapa de Holmes/Toury, nos indica que será imprescindível o conhecimento e o uso dessas categorias.

Os estudos descritivos, que são capazes de investigar o ato de traduzir, e podendo ser orientado ao produto, é o que muito nos interessa nesse momento. Quanto mais sedimentamos tais processos de observação e análise de uma tradução, mais nos beneficiará posteriormente.

Conforme Bassnett (2003), a tradução implica um exercício linguístico, o que leva a crer em abordagens destinadas a transferir o sentido contido em signos linguísticos – daí a crença – para outro conjunto de signos linguísticos. Embora se cite exemplos que corroboram e defendam essa prática de transposição, a autora ressalta que, antes de qualquer processo tradutório que os estudiosos venham a realizar, é necessário reconhecer, primordialmente, que o fazer tradutório pertence ao campo da semiótica. Este é o campo de estudo dedicado aos sistemas, às estruturas e às funções sígnicas, o que envolve a vasta operação de segmentos extralingüísticos que integram o sistema de significação.

Diante dos elementos que compõem esses segmentos extralingüísticos – incluindo os hábitos linguístico-culturais que constituem uma comunidade –, Lotman (1978) considera que a língua se apresenta como um sistema modelizante primário, ao passo que a literatura e as demais artes funcionam como sistemas modelizantes secundários, uma vez que derivam do sistema primário.

Essa constatação complementa a perspectiva apresentada por Bassnett, para quem uma língua não se realiza como fenômeno se não estiver inserida em um contexto cultural, assim como uma cultura não se desenvolve sem uma estrutura linguística em seu centro.

Isso se apresenta de maneira oportuna, visto que Jakobson limitou o processo tradutório não somente aos sistemas verbais, tornando-se um dos principais pesquisadores interessados em expandir a operação tradutória a fim de cooptar os demais sistemas de signos. É no seu artigo “On Linguistic Aspects of Translation” (1959) que estabeleceu os três tipos de tradução: 1) tradução intralingüística; 2) tradução interlingüística e; 3) tradução intersemiótica.

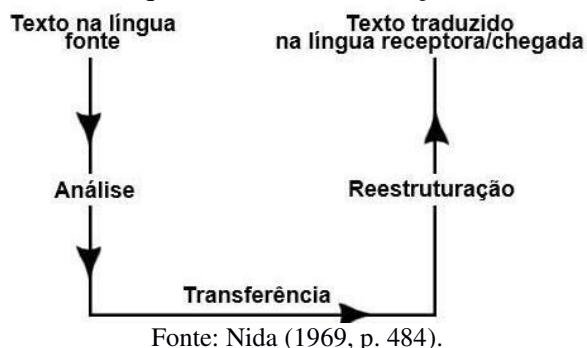
Para Jakobson, realizar uma prática tradutória utilizando uma das três formas de tradução, pode apresentar algum tipo de paradigma que seja capaz de impulsionar esses modos de fazer tradução, recorrendo com frequência a combinações de unidades de códigos para reproduzir o sentido de uma outra unidade. O russo declara que toda arte poética há de ser intraduzível, gerando assim, a tradução como ato de transposição criativa.

O que Jakobson iniciara é retomado por Mounin (1963), ao entender que a tradução se realiza como uma série de operações das quais a sua origem – o texto-fonte e o texto-alvo – são significações e que se concretizam dentro de uma dada cultura, logo, a tradução se tornaria uma interpretação adequada de uma unidade de código que é transportada de um sistema para

outro. Com isso, o tradutor(a) ativa critérios que excedem aqueles puramente linguísticos, possibilitando, então, um processo que se destina à descodificação e recodificação.

Esse processo descrito a seguir, proposto por Nida (1969) ilustra os estágios que envolvem essa descodificação e recodificação (Figura 15). Tal processo tem como objetivo – indiretamente – dialogar com o que Mounin entende como transposição criativa e que se interessa em substituir o signo linguístico de um sistema para o outro, mantendo (o tanto quanto possível) a informação – o *plano do conteúdo* –, galgada nas questões voltadas para o conceito de signo hjelmsleviano. É importante dizer que, essa possibilidade em delinear o ato de análise-transposição-reestruturação pela ótica hjelmsleviana, permite prever como esse signo semiológico se comporta diante dessa tradução em relação ao signo linguístico.

Figura 15 – Esquema de descodificação/recodificação



Fonte: Nida (1969, p. 484).

Nesse sentido, para Hjelmslev (1975), o signo constitui-se a partir de um plano de conteúdo e um plano de expressão. A expressão relaciona-se ao sistema linguístico em si, enquanto o conteúdo refere-se ao processo de significação. Cada língua deve ser caracterizada não apenas por seu plano de expressão (que abrange sons, formas e substratos escolhidos para veicular a significação), mas também por seu plano de conteúdo (que diz respeito à maneira como a significação é organizada e articulada). Isso porque raramente um signo em uma língua possuirá um correspondente direto e integral em outra.

Após essa vasta categorização que diz respeito à disciplina dos Estudos da Tradução (e que de certo modo bem direcionada àquilo que desejamos desenvolver com essa pesquisa), é sumariamente notória as contribuições que os Estudos da Tradução, enquanto disciplina, propuseram aos estudos literários e as suas demais aplicações. Podemos inferir que o fazer tradutório possui uma gama de pretensões e objetivos a serem alcançadas dentro de um sistema literário almejado.

Em decorrência disso, é importante salientar que 1984 representou uma mudança de paradigma nos estudos da tradução. Esse marco deve-se à publicação de uma obra

fundamental para a área: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (Fundamentos de uma Teoria Geral da Tradução), de Katharina Reiss e Hans Vermeer. A obra introduziu e teorizou de maneira pioneira o conceito de equivalência tradutória entre texto-fonte e texto-alvo.

Diante disso, Nord (2016), ao abordar o processo de ação tradutória, ressalta o papel do iniciador – agente fundamental no processo –, uma vez que é por meio dele que se determinam os propósitos e os objetivos a serem alcançados pela tradução.

O processo de ação tradutória é iniciado porque o iniciador precisa de um instrumento comunicativo específico: o texto alvo. Isso pressupõe que o iniciador necessita desse texto alvo para um determinado propósito. A recepção desse texto alvo pelo iniciador [...] depende desse propósito, que determina os requisitos que devem ser preenchidos pela tradução (Nord, 2016, p. 28).

O objeto de maior interesse para nós na produção da Nord nesse momento, é a sua noção de *skopos* (ou escopo). Uma palavra de origem grega que significaria para nós algo como “propósito”. A autora aborda essa ideia ao tratar do ato tradutório que está envolto de pretensões e propósitos comunicativos já estabelecidos e determinados por esse iniciador. Logo, as atribuições que devem ser cumpridas por essa tradução, são chamadas de *encargos da tradução*. É através desses encargos que obtemos o *skopos* do texto-alvo, isto é, as prospectivas explícitas ou implícitas da situação que o texto-alvo se encontra, desde a sua elaboração, definição de objetivos e propósitos a serem alcançados de acordo com as necessidades do público-alvo de um determinado sistema.

Essa abordagem, de acordo Pym (2017), se mostra interessante uma vez que ela permite que um texto de partida possa ser traduzido de diferentes maneiras, com intuições de execuções e funções distintas. Assim, ainda de acordo com Pym, o tradutor necessita estar munido de informações a respeito dos objetivos a serem alcançados através do seu trabalho.

A teoria do escopo estabelece que uma tradução deve ser conduzida, consciente e consistentemente, de acordo com algum tipo de princípio relativo ao texto de chegada. Ela não faz nenhuma afirmação a respeito de qual deveria ser esse princípio, pois ele deve ser determinado individualmente em relação a cada caso específico (Vermeer, 1989 *apud* Venuti, 2012, p. 198).

Não tão distante de Vermeer no que diz respeito ao priorizar a abordagem dos escopos, Katharina Reiss em seu livro *Translation Criticism: Potential and Limitations* (2000), propôs que toda e qualquer ato tradutório e suas estratégias para a realização desta, devem estar

alinhasdas aos múltiplos tipos textuais, visto que, cada tipologia expressa funções e intenções distintas.

Conforme Reiss (2000), as tipologias textuais poderiam ser entendidas de três modos: operativo, expressivo e representacional. É interessante dizer que em cada texto, a sua classificação seria executada conforme a predominância de uma dessas funções. As nomenclaturas se baseavam nas pessoas do discurso, sendo assim, Reiss (2000) entendia-os como:

- a) Expressivo: orientado pela primeira pessoa do discurso (eu) e estaria relacionado à tipologia que expressasse o caráter individual, como cartas pessoas ou até mesmo outras sequências tipológicas que apresentassem tal característica;
- b) Operativo: orientado pela segunda pessoa do discurso (tu/você), estando relacionado diretamente com o interlocutor, gerando assim, efeitos e impactos apelativos, bem como o texto publicitário;
- c) Representacional: diz respeito a qualquer produção que fizesse referência ao mundo, a terceiros, logo, será orientado pela terceira pessoa do discurso (ele/ela), exigindo que a tradução propusesse referências satisfatórias.

O trabalho de Reiss – não somente o seu modelo triádico, mas as outras concepções sobre o fazer tradutório – foram e são caras aos Estudos da Tradução, uma vez que ela reconhecia os gêneros mistos e considerava as interpelações dos meios de comunicação, por exemplo, ela compreendia que se um texto literário encontra-se diante da possibilidade de ser traduzido em uma produção cinematográfica, Reiss entendia que as estratégias de tradução seriam diferentes, corroborando a ideia que o modo como traduziremos qualquer texto, dependerá, então da função do texto que estamos traduzindo.

Como apontado por Bassnett (2003), Jakobson foi o primeiro a segmentar e a classificar os tipos de tradução realizados em nossas práticas de compreensão de significados. Em seu artigo “On Linguistic Aspects of Translation” (1959), Jakobson estabeleceu três tipos de tradução: 1) tradução intralingüística, uma *operação* tradutória de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; 2) tradução interlingüística, uma tradução de signos verbais por meio de outros signos verbais presentes em outra língua, isto é, a tradução propriamente dita; e 3) tradução intersemiótica, uma tradução de signos verbais por meio de signos de sistemas não verbais.

Deter-nos-emos ao conceito de tradução intersemiótica. Segundo Jakobson (1969, p. 72), ao traduzir, partimos “[...] de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte

verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”. Toda arte poética se realiza em um processo de recodificação de determinados sistemas de signos de partida para o sistema de signos de chegada. Essa recodificação nada mais é do que combinações múltiplas de unidades de códigos que são operados para gerar sentido dentro de uma outra unidade, de um outro sistema. “[...] onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por préstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, circunlóquios” (Jakobson, 1969, p. 67).

Amorim (2013) afirma categoricamente que a tradução intersemiótica de obras literárias para o cinema propõe uma interpretação de signos verbais e não verbais – como música, som, imagem, gesto etc. –, configurando-se como um mecanismo fundamental para a recodificação do texto na língua de partida.

Além disso, conforme observa Jakobson (1969, p. 67), “[...] se alguma categoria gramatical não existe numa língua dada, seu sentido pode ser traduzido nessa língua com a ajuda de meios lexicais”. Esse princípio pode ser expandido para incluir meios imagéticos e sonoros no caso da tradução intersemiótica, uma vez que o cinema – arte aqui em foco – mobiliza não apenas uma, mas cinco camadas de construção de sentido: linguagem verbal, imagens, músicas, efeitos sonoros e iluminação (Stam, 2000).

A tradução intersemiótica, como apresentada por Plaza (2013), se define como uma relação criativa entre textos que passaram por uma espécie de transformação entre diferentes sistemas de arte (verbal, visual e sonoro). O ato de traduzir sempre extrapola o limite linguístico e, depende de outros sistemas de signos para se realizar de forma concreta, nos guiando em direção a uma abordagem semiótica.

Ainda em Plaza (2013), o produto dessa tradução, cria um objeto que é original sobre a obra de partida, realizando uma materialização temporal entre passado, presente e futuro. É oportuno assinalar que, mediante os estudos sobre a tradução como operação focada na retextualização, o operador – isto é, o tradutor – se desvincula do critério de fidelidade para o julgamento das traduções.

Haroldo de Campos, um dos pesquisadores e teóricos que muito contribuiu para a teoria da tradução como transformação, com conceitos como o de transcrição ou transtextualização, define a transcrição como “uma operação tradutória radical [que] não tenta reproduzir a forma do texto original entendida como padrão, mas busca se apropriar da melhor poética contemporânea para realizar a tradução e usar a tradição local existente” (Vieira, 1999, p. 110). Diante disso, pode-se dizer que transcriar é o ato de nutrir-se com recursos locais.

Assim, a tradução desmistifica o princípio da fidelidade, abolindo a superioridade do texto-fonte e valorizando a tradução e a cultura que irá recebê-lo.

Diante de todos os aspectos que envolvem não apenas o ato de traduzir um texto, mas, no contexto desta pesquisa, a transposição de um sistema linguístico (o roteiro cinematográfico) para outro (o filme), afirmamos que essa operação tradutória se efetiva a partir de um texto dramático transformado em *performance*, ou seja, em encenação. O texto teatral encenado constitui, por si só, uma modalidade de tradução intersemiótica.

Nesse processo, os cineastas exploram os recursos específicos do cinema e do teatro, sem suprimir a imaginação do espectador, mas valendo-se de elementos como planos, som, iluminação e edição para construir o contexto da ação e ampliar suas camadas de significação.

Dessa forma, é possível situar nosso objeto de estudo no âmbito dos Estudos da Tradução, destacando a encenação – tanto teatral quanto cinematográfica – como forma de tradução intersemiótica. Cabe-nos, portanto, descrever e analisar de que modo esse processo se concretiza na adaptação para o cinema.

4.1.1 Teoria da Adaptação e o cinema

No início desta seção, ao apresentarmos os Estudos da Tradução, mencionamos que Jakobson (1959) definiu a tradução como um exercício capaz de transitar entre sistemas semióticos distintos. Posteriormente, essa definição tornou-se a base para uma compreensão mais ampliada das aplicações contemporâneas, como discutido por Plaza (2013) em sua obra *Tradução Intersemiótica*, publicada pela primeira vez em 1987.

Por outro lado, ao ampliarmos o escopo para além dos Estudos da Tradução, deparamo-nos com a abordagem metodológica oferecida pela Teoria da Adaptação. De acordo com Hutcheon (2013), essa teoria tem como objetivo analisar objetos que passam por reoperações entre diversas mídias, como livros, jogos eletrônicos, histórias em quadrinhos e filmes, tratando a adaptação como uma forma de recriação e reinterpretação que gera um produto autônomo em relação à obra original.

Nas últimas décadas, muito se tem pesquisado sobre a prática de transformar produções literárias em filmes, sendo possível afirmar que a adaptação acompanhou a evolução do próprio cinema, uma vez que, ao longo do século XX, a maioria dos produtores tentavam atrair a atenção do público, principalmente da camada burguesa, com adaptações de clássicos literários. Na contemporaneidade, com o advento da tecnologia e dos muitos serviços de *streaming*, como Netflix, Prime Video, HBO Max,

entre outros, houve um aumento relevante das categorias e da quantidade de obras que são adaptadas para o cenário audiovisual mundial, com destaque para as adaptações de romances *best-sellers* (Fontes, 2024, p. 203).

Não seria equivocado afirmar que a abordagem da Teoria da Adaptação alinha-se, em certa medida, à tradução intersemiótica, uma vez que ambas as perspectivas interessam-se por examinar a transcodificação entre sistemas distintos por meio de processos de recriação interpretativa. Hutcheon (2013, p. 27) recorre ao conceito de “palimpsesto extensivo”, tomado de Michael Alexander, para caracterizar a adaptação. Segundo a autora, tal processo pode ser descrito como “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; [e] um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (Hutcheon, 2013, p. 30).

Fontes (2024) comprehende que o processo de transferência entre mídias distintas – que se materializam em formas de linguagem igualmente diversas – tende a gerar comparações entre as obras. Isso ocorre porque:

Posicionamentos dessa natureza ocasionam a supervalorização de uma mídia em detrimento da outra, especialmente entre um romance e sua adaptação, bem como originam um ‘regime de disputa, que vai suscitando uma série de divergências entre a literatura e o cinema’ (Sousa, 2001, p. 27). Essa movimentação entre meios heterogêneos fomenta debates sobre a ‘especificidade midiática’, posto que ‘cada mídia... possui sua própria energia comunicativa’ (Hutcheon, 2013, p. 62 *apud* Fontes, 2024, p. 208).

Sousa (2001) observa que adaptação cinematográfica é:

Em termos puramente técnico-funcionais, definiríamos o fenômeno da adaptação cinematográfica como um tipo de tradução baseada numa prática derivativa intersemiótica. Dito de outra forma: trata-se da transmutação estético-semiótica efectuada no âmbito de matérias expressivas heterogêneas, sendo, por essa razão, de natureza inter-artística, tran-sestética ou, como diria Imol Zumalde, centrífuga por oposição às derivações centrípetas ou intra-artísticas (Sousa, 2001, p. 25).

Quando um objeto é selecionado para ser interpretado por artistas do cinema, estes atuam, em primeira instância, como “primeiramente intérpretes, depois criadores” (Hutcheon, 2013, p. 43). Xavier (2003, p. 61) complementa essa perspectiva ao afirmar que a interação entre múltiplas mídias – como cinema e literatura – tornou ainda mais complexa a recusa do cineasta a uma “interpretação livre do romance ou da peça de teatro”, admitindo-se, inclusive, que “ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens”.

Embora os processos de adaptação de um texto-fonte envolvam necessariamente um ato de apropriação, este não deve se restringir à mera replicação. Como argumenta Plaza

(2013), os conceitos de fidelidade e qualidade não são equivalentes, mas sim atribuições intercambiáveis que dependem dos objetivos e do contexto da adaptação.

Nesse sentido, Gaudreault (1998, p. 270) observa que “as adaptações que obviamente estão menos envolvidas em debates são aquelas em que não há mudança de mídia ou modo de engajamento”. Para elucidar seu ponto, o autor cita o exemplo de histórias em quadrinhos derivadas de outras histórias em quadrinhos, que raramente geram controvérsias porque não há mudança de mídia. Assim, os debates mais acalorados tendem a surgir justamente nas adaptações que envolvem uma troca de mídia – como a transposição da literatura para o cinema –, nas quais as expectativas de fidelidade e as especificidades linguísticas de cada meio entram em conflito aberto. Hutcheon (2013) pontua que:

O cinema é geralmente considerado a mais inclusiva e sintética das formas de performance: “Uma linguagem compósita em virtude dos seus diferentes meios de expressão - fotografia sequencial, música, ruído e som fonético -, o cinema ‘herda’ todas as formas de arte associadas a tais meios de expressão [...] – a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o décor da arquitetura e a performance do teatro” (Hutcheon, 2013, p. 63).

A superação da noção de fidelidade textual e, principalmente, o reconhecimento do texto-fonte e do texto-alvo como “signos um do outro” (Miranda; Inokuchi, 2009, p. 158) permitem compreender o objeto traduzido por meio das lentes da intersemioticidade ou da interculturalidade. Essas abordagens entendem a tradução não como uma reprodução mimética, mas como um processo de transformação que reconfigure as relações entre os textos e seus contextos.

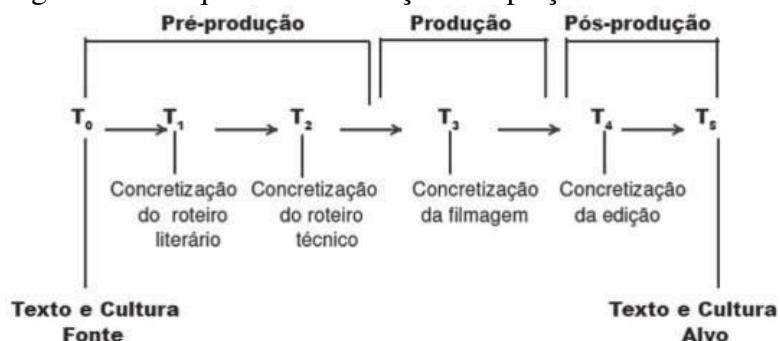
Correspondentemente, destaca-se a importância das questões relacionadas à historização – isto é, ao confronto entre historicidades: “a da obra no seu próprio contexto e a do espectador nas circunstâncias em que assiste ao espetáculo” (Pavis, 1999, p. 197).

Nesse contexto, trazemos a nossa pesquisa, a contribuição de duas pesquisadoras que observaram – de maneira ampla – para a produção de um filme como um todo. Para tal propósito, Miranda e Inokuchi (2009) buscaram traçar um percurso metodológico para analisar o filme *Trono Manchado de Sangue*, de Akira Kurosawa.

Para a execução dessa análise, Miranda e Inokuchi desenvolveram uma proposta teórico-metodológica baseada no conceito de *performance intercultural* de Pavis (2008), com o objetivo de realizar uma análise descritiva das transformações sofridas pelo texto literário em sua adaptação para o cinema.

As autoras formularam, então, o seguinte esquema:

Figura 16 – Esquema da Tradução/Adaptação Intercultural



Fonte: Miranda e Inokuchi (2009, p. 162).

Além de singularizar as fases da produção de um texto fílmico – pré-produção, produção e pós-produção –, Miranda e Inokuchi (2009) adaptaram não somente o esquema teórico proposto por Pavis (2008), que estava interessado na questão da *performance* teatral, mas também adicionaram ao esquema, um outro objeto que serviria de análise: a concretização da edição, que não ocorre com o texto teatral em *performance*.

Dada a especificidade da produção fílmica – que se distancia tanto em seu processo quanto em seu produto do texto teatral encenado –, as autoras destacam que a materialização fílmica é realizada por diversas equipes especializadas, cujas contribuições são decisivas nos processos de concretização da adaptação.

Em sua proposta metodológica, as autoras delinearam quatro etapas de concretização na tradução para a linguagem cênica, utilizando principalmente os conceitos de Pavis (2008), que variam da T1 (concretização do texto dramático) à T4 (concretização da encenação final).

Nas etapas T1 e T2, Miranda e Inokuchi (2009) destacam a reescrita dramatúrgica e técnica adequada ao contexto da obra shakespeariana *Macbeth* ao japonês: escolhas linguísticas, iconográficas e simbólicas são articuladas de modo a preservar o cerne trágico da peça, mas em sintonia com a estética e a historicidade do Japão feudal.

Na concretização da filmagem (T3), Kurosawa demonstra uma insistência meticolosa em cenários sem pregos aparentes para manter verossimilhança histórica, uso de *storyboards* quase pictóricos, captação simultânea com múltiplas câmeras e direção rigorosa de atores.

As cenas são gravadas não apenas de acordo com um cronograma previamente estabelecido, mas também de acordo com a própria dinâmica do set de filmagem que, geralmente, exige a gravação de várias versões. O registro da listagem de cenas captadas é realizado durante as gravações, através de anotação em uma ficha de filmagem (única para todas as cenas e contendo, aproximadamente, cinco páginas para

um curta-metragem), com observações concisas (cena bem sucedida, vazamento de som, falha no diálogo, dentre outros aspectos) sobre cada uma das versões de uma mesma cena (Miranda; Inokuchi, 2009, p. 168).

A montagem e a pós-produção (T4), assumem papel estratégico na resignificação, através de cortes para construir ritmo e suspense, a inserção de flauta Nô e coro masculino para sublinhar maldição e tragédia, além de mixagens que criam camadas que dialogam com o *ethos* samurai.

4.2 Performance como processo tradutório

Como produto resultante de processos de transformação, a tradução intersemiótica apresenta-se, em qualquer contexto, como “um texto que faz alusão a outro texto” (Diniz, 2003). É com base nessa premissa que a autora defende a preservação da essência significativa na transposição entre sistemas.

Ela postula que se um elemento portador de significado está presente em um sistema original – o teatro, por exemplo –, este poderá ser substituído, no processo tradutório, por um elemento distinto em um sistema sínico de destino, desde que cumpra a mesma função. Esse outro sistema, que para nós – e para Diniz – é representado pelo cinema, assimila o elemento por meio de seus próprios códigos. Dessa forma, Diniz (2003) avança em direção a uma noção de equivalência funcional, em que o valor semiótico se mantém, ainda que sua materialização se altere.

É válido pontuar que essa equivalência é entendida por nós como processo de descodificação e recodificação, conforme apresentado anteriormente. Nesse processo, a tradução criativa é exercida com o intuito de transpor o signo linguístico de um sistema para outro, preservando a informação, ou nos termos de Pierce (2008), mantendo o interpretante do signo original.

Fisher-Lichte (1987), por sua vez, argumenta que a equivalência não pode ser definida como unidade de sentido – seja aquela que o texto traz e seja por muito menos dos seus elementos ou subtextos. Desse modo, uma percepção de equivalência não deve significar somente uma relação existente que pode ser percebida e enunciada por qualquer observador, mas sim o resultado de um processo hermenêutico em que a leitura do texto dramático dá lugar à interpretação da *performance*, com base nos significados gerados dinamicamente por ambos.

Postas essas considerações sobre a tradução entre diferentes códigos, sistemas e – sobretudo – sobre o complexo conceito de equivalência, cumpre agora destacar as contribuições

de Umberto Eco para a semiótica. Seus estudos fundamentais nessa área fornecem um instrumental teórico valioso para compreender como uma *performance* cênica pode traduzir um texto dramático em ações, gestos e corporeidade no contexto específico de uma produção cinematográfica.

Para Eco (2007, p. x), a semiótica refere-se ao estudo de como “cada um dos nossos atos comunicativos está dominado pela maciça existência de códigos – social e historicamente determinados”. Isto é, os fenômenos culturais são, em essência, fenômenos de comunicação e, como tal, integram sistemas de signos passíveis de análise.

A trajetória intelectual do autor avança no sentido de consolidar as bases para um estudo semiótico que efetivamente considere os fenômenos culturais como sistemas significantes. Esse amadurecimento teórico culmina com a publicação de *Estrutura Ausente* (2007), obra na qual Eco introduz a noção fundamental de que as estruturas de significação não são fixas ou definitivas. Pelo contrário, ele defende que tais estruturas são inherentemente abertas, incompletas e sujeitas à interpretação e à negociação social.

Entretanto, não apenas isso. É crucial compreender que, se todo evento cultural é de fato um ato de comunicação passível de explicação através dos esquemas que o regem, então, como propõe Eco (2007, p. 4), “convirá então individuar a estrutura elementar da comunicação onde essa comunicação existe – por assim dizer – nos seus termos mais elementares”.

Nessa perspectiva, entendemos que o significado não está contido no sinal em si, mas emerge da interação existente entre os indivíduos e a dinâmica interpretativa construída pelo receptor.

Isto é, ao nível de passagem de informação entre dois aparelhos mecânicos. E isso não porque os fenômenos de comunicação mais complexos (inclusive os da comunicação estética) sejam redutíveis à passagem de um sinal de uma máquina a outra, mas porque é útil individuar a relação comunicacional, na sua dinâmica essencial, ali onde se delineia com maior evidência e simplicidade, sugerindo-nos a construção de um *modelo exemplar*. Só se conseguirmos individuar esse modelo (essa *estrutura* da comunicação) capaz de funcionar também aos níveis de maior complexidade (embora através de diferenciações e complicações de vários gêneros), só então poderemos falar de *todos* os fenômenos de cultura sob o aspecto comunicacional (Eco, 2007, p. 4-5).

A cultura, neste contexto, constitui-se como um amplo sistema de signos, passível de leitura e interpretação. Tanto em nossa perspectiva quanto na de Eco (2007, p. 5), o conceito de “cultura” adotado refere-se ao seu sentido antropológico, isto é, “é cultura toda intervenção humana sobre o dado natural, modificado de modo a poder ser inserido numa relação social”.

Nessa acepção, a semiótica consolida-se como um instrumento teórico fundamental para decifrar os “textos” da cultura – sejam eles literários, visuais, comportamentais ou de

qualquer outra natureza –, revelando os códigos e estruturas que subjazem à produção de sentido nas práticas sociais.

É em *A Estrutura Ausente* (2007) que o autor italiano se dedica ao tratamento semiótico das questões estéticas. Nessa obra, Eco salienta que a mensagem estética lhe interessa precisamente por seu caráter de desvio em relação à norma linguística.

Kirchof (2007) observa que, sob uma perspectiva alinhada à Teoria da Informação – da qual Eco também se apropria –, defende-se a concepção de que toda criação estética, fundamentada na inovação, deve maximizar o nível de informação ou o caráter surpreendente de suas mensagens.

Observando as funções da linguagem propostas por Jakobson (2001), que podem atuar de forma isolada ou combinada, Eco destaca a função poética ou estética. Esta, conforme ele define, “se apresenta de modo ambíguo e surge como auto-reflexiva, isto é, quando pretende atrair a atenção do destinatário primordialmente para a forma dela mesma, mensagem” (Eco, 2007, p. 52).

A mensagem estética é, portanto, compreendida como uma forma de comunicação que transcende o caráter normativo dos processos enunciativos, privilegiando sobretudo a complexidade e a ambiguidade interpretativa inerente à arte.

Uma mensagem totalmente ambígua manifesta-se como extremamente informativa porque me dispõe a numerosas escolhas interpretativas, mas pode confinar com o ruído, isto é, pode reduzir-se a pura desordem. Uma ambiguidade produtiva é a que me desperta atenção e me solicita para um esforço interpretativo, mas permitindo-me, em seguida, encontrar direções de decodificação, ou melhor, encontrar naquela aparente desordem como não-obviedade, uma ordem bem mais calibrada do que a que preside às mensagens redundantes (Eco, 2007, p. 53).

É por intermédio desse caráter de ambiguidade interpretativa, que o autor italiano nos traz as semelhanças com o enredo trágico construído pelas regras aristotélicas:

[...] o enredo deve fazer acontecer algo que nos surpreenda, algo que vá além das nossas expectativas e seja, portanto, *parà tén doxan* (contrário à opinião comum); mas para que esse evento seja aceito e possamos nos identificar com ele, é preciso que, embora sempre parecendo incrível, obedeça a condições de credibilidade; deve ter certa verossimilhança, deve ser *katà tò eikòs*. É estupefaciente e incrível que um filho volte para casa depois de longos anos de guerra e queira assassinar brutalmente a própria mãe, no que é estimulado pela irmã (e diante de um fato tão contrário a toda expectativa, o espírito do espectador aproximar-se-á, atraído pelo fulgor da ambígua carga informacional da situação). Mas para que o fato não seja repelido como loucado, é mister que seja crível: o filho quer matar a mãe porque esta compeliu o amante a matar o marido (Eco, 2007, p. 53).

Essas condições de credibilidade existentes na tragédia e na mensagem estética, são

possíveis porque “*deve ter uma estrutura*, pois de outro modo não haveria comunicação” (Eco, 2007, p. 60). A fim de encontrar uma solução satisfatória para entender tal fenômeno, o autor italiano propõe então o conceito de idioleto estético. Kirchof (2007), explica:

Para se entender o idioleto estético, deve-se ter em mente a premissa de que a mensagem estética se estrutura de modo ambíguo com relação ao sistema de expectativas que é o código. Essa ambiguidade se transforma em auto-reflexividade quando a mensagem estética se articula segundo um sistema particular de relações, homólogo à própria língua ou ao código. Assim sendo, esse sistema pressupõe a individuação de todos os níveis da informação, desde o nível dos suportes físicos (as emissões fonéticas, na linguagem verbal, as cores e os fenômenos materiais, na linguagem visual, etc.), o nível dos elementos diferenciais no eixo da seleção (fonemas, ritmos, posição, etc.), o nível das relações sintagmáticas (a gramática, perspectiva, etc.), o nível dos significados denotados (códigos e léxicos específicos), o nível dos significados conotados (sistemas retóricos, estilísticos, etc.) e mesmo o nível das expectativas ideológicas como *conotatum* global das informações precedentes. (Kirchof, 2007, p. 44).

Essa experiência estética – como Kirchof (2007) expõe – cria sentido quando articulada com o sistema de relações, gerando uma unidade de significação. Acreditamos que essa percepção sobre a unidade que gera o idioleto estético, avança paralelamente com a ideia de fazer crer para o ator cênico. Pressupomos isso quando nos deparamos com os escritos de Stanislavski (2012) ao discorrer sobre a preparação do ator para uma peça.

Lembrem-se sempre – advertiu – de que a divisão é provisória. O papel e a peça não podem permanecer em pedaços. Uma estátua quebrada ou um quadro estraçalhado não é uma obra de arte, por mais belas que sejam as suas partes. É só na preparação do papel que usamos unidades pequenas. Durante a criação, propriamente, elas se fundem em unidades maiores. Quanto maiores forem as divisões e menor o seu número, quanto menos coisas vocês tiverem para cuidar, mais fácil lhes há de ser o manejo do papel inteiro (Stanislavski, 2012, p. 166).

Quando Stanislavski (2012) propõe a segmentação da peça em pequenas unidades de ação, seu objetivo é compreender os diferentes níveis de articulação da mensagem estética que constitui o texto cênico. De acordo com o autor, essa metodologia auxilia o ator a decodificar as informações ali estruturadas:

No cerne de cada unidade há um *objetivo criador*. Cada objetivo é parte orgânica da unidade ou, em outros termos, ele cria a unidade que o rodeia. “É tão impossível injetar numa peça objetivos estranhos como lhe pôr unidades que não tenham relação com ela, porque os objetivos devem formar uma cadeia lógica e coerente. Dado este elo direto, orgânico, tudo o que se disse acerca das *unidades* também se aplica aos *objetivos* (Stanislavski, 2012, p. 168).

Stanislavski (2012) descreve que, ao sedimentar uma peça em unidades, o ator irá

se deparar com o elemento que se encontra “aberto” e contém camadas de significações que se revelam mediante a perspectiva do intérprete, convidando-o a preencher-las. Desse modo, o conceito de objetivo criador do artista russo, pode se atrelar a ideia de tensão informativa que Eco se refere à ordenação e desordenação que articula a comunicação artística. O italiano utiliza os principais conceitos da Teoria da Informação para explicar como a arte envolve o intérprete ou consumidor de arte através da tensão informativa. Eco (2016) exemplifica:

Em *L'avventura*, Antonioni, em dado momento, cria uma situação de tensão: numa atmosfera abrasada pelo sol do meio-dia, um homem derrama intencionalmente um tinteiro sobre o desenho elaborado *en plein air* por um jovem arquiteto. A tensão requer uma solução, e num *western* tudo acabaria numa briga de efeito libertador. A briga justificaria psicologicamente ofendido e ofensor, e os atos de ambos encontrariam uma motivação. No filme de Antonioni, ao invés, não acontece nada disso: a briga parece estourar mas não estoura, gestos e paixões são reabsorvidos no mormaço físico e psicológico que domina toda a situação. Ora, uma indeterminação radical como essa é o resultado final duma longa decantação do tema. A violação de todas as expectativas que implicaria qualquer critério de verossimilhança linear é tão desejada e intencional que não pode ser outra coisa senão o fruto de um cálculo exercido sobre o material imediato: de maneira que os eventos parecem casuais justamente porque não são casuais (Eco, 2016, p. 195).

As situações vistas neste contexto da obra do Antonioni e naquela da tragédia grega, nos deparamos com questões de tensões informativas que surgem quando a obra (fílmica ou teatral) utiliza de elementos familiares ao espectador (o retorno da guerra ou o embate em modelo *western*) com novos acontecimentos (ofensa ao trabalho artístico ou o assassinato da mãe), capaz de gerar um equilíbrio entre o reconhecimento e o desafio interpretativo que estimula a articular os elementos críveis e participáveis.

Inferimos, portanto, que as situações de tensão informativa presentes no objeto artístico – que, para nosso estudo, corresponde ao texto cênico – oferecem ao ator ou à atriz a possibilidade de preencher os espaços destinados à criação de sentido. Esse processo sustenta um diálogo fértil entre a materialidade do texto como manifestação artística e a liberdade interpretativa do intérprete, evitando tanto o dogmatismo da encenação quanto um relativismo absoluto que desconsiderasse a estrutura da obra.

Eco (2019) ao discutir a capacidade do código ser capaz de produzir múltiplas mensagens e associar múltiplos conteúdos ao mesmo significante, ele está interessado no fenômeno da polissemia semiótica. Desse modo, “aquilo que se chama ‘mensagem’ constitui, o mais das vezes, um TEXTO cujo conteúdo é um DISCURSO em diversos níveis” (Eco, 2019, p. 48).

Assim, toda situação de comunicação, conforme as postulações de Metz (1970),

teremos relações com um texto, resultante da coexistência de múltiplos códigos. Sobre isso, Eco (2019) discorre:

Metz exemplifica com a expressão *|voulez-vous tenir ceci, s'il vous plait?* e assinala como, nessa frase, pelo menos dois códigos estão agindo: um é o da língua francesa, o outro o código de cortesia. Sem este último ninguém entenderia exatamente o que significa *s'il vous plait* [...]. O destinatário decodifica primeiro a frase inteira, em referência a um código, e a seguir a segunda metade, em referência a outro (Eco, 2019, p. 48).

A contribuição de Metz aqui, sustenta ainda mais as nossas acepções sobre a experiência estética como um meio para a interpretação cênica, tanto para o teatro quanto para o cinema. Isso acontece pelo fato do texto estético se apresentar como relação pragmática, uma vez que:

Ler um texto estético significa a um tempo: (i) fazer INDUÇÕES, isto é, inferir regras gerais de casos isolados; (ii) fazer DEDUÇÕES, ou seja, verificar se o que foi hipnotizado num certo nível determina os níveis subsequentes; (iii) fazer ABDUÇÕES, vale dizer, pôr à prova novos códigos através de hipóteses interpretativas. Nele trabalham, pois, todas as modalidades de inferência (Eco, 2019, p. 233).

Toda a argumentação de Eco sobre a experiência estética a caracteriza como um processo ativo de preenchimento de significação por parte do intérprete, processo que atinge seu maior refinamento teórico quando o autor introduz o conceito de tensão abdutiva – já apresentado em citação anterior –, pelo qual a obra exige do receptor uma inferência criativa capaz de ir além das leituras convencionais.

Eco (2019) entende que o conceito de abdução para Peirce, acontece na formulação de uma hipótese plausível, que seja capaz explicar um fato “e que exige a ‘suspensão da incredulidade’” (Eco, 2019, p. 232). Não é uma ação dedutiva lógica, que parte do geral para o particular, tampouco uma induutiva do particular para o geral, mas um “palpite criativo”, capaz de “desambiguar situações não suficientemente codificadas” (Eco, 2019, p. 233), guiado pela intuição e pelo contexto. A tensão abdutiva surge justamente no processo da interpretação, quando o intérprete oscila entre as múltiplas hipóteses de sentido, mediadas por códigos culturais e pela estrutura do próprio texto.

Dessa forma, após conceituarmos as bases semióticas da experiência estética – com destaque para as noções de tensão informativa e tensão abdutiva no processo de significação do ator – e após situarmos tais aportes teóricos como referência para nossa pesquisa, cumpre-nos agora analisar, em caráter descritivo, como esses pressupostos se articulam com a transposição

do texto cênico (sistema de signos verbais e indiciais) para a atuação (sistema de signos corporais, vocais e espaciais), entendendo a encenação como uma tradução que reinterpreta e materializa sentidos.

5 PERCURSO METODOLÓGICO

A presente seção tem por objetivo expor os caminhos metodológicos escolhidos que nos guiarão para atingir o principal objetivo dessa pesquisa: analisar os elementos estéticos cinematográficos que ocorrem na transposição entre o roteiro fílmico *Mamma Roma* (1962) e como este se realiza como objeto de audiovisual cinematográfico.

5.1 Tipo de pesquisa

O presente estudo, de caráter bibliográfico e descritivo segundo a classificação de Gil (2017), insere-se no campo dos Estudos da Tradução com o objetivo de investigar, por meio de amostragem qualitativa e análise detalhada, os processos tradutórios de intersemiose na obra audiovisual *Mamma Roma* (1962), de Pier Paolo Pasolini.

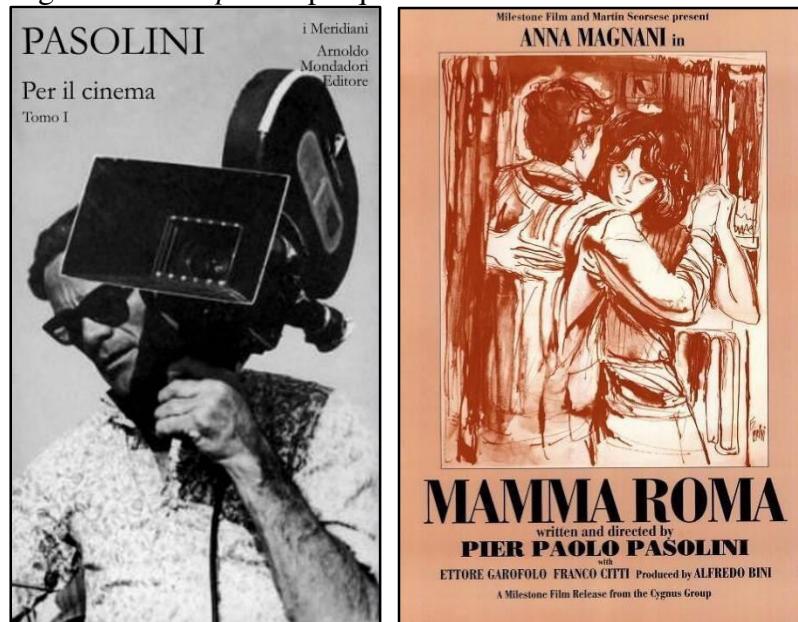
Para tal, adotamos os preceitos da pesquisa descritiva como referencial teórico-metodológico principal, conforme proposto por Gil (2017), por compreendermos que esta abordagem é a mais adequada para mapear as operações tradutórias e delimitar a natureza específica do processo de tradução cinematográfica em análise.

Conforme Gil (2017), as pesquisas descritivas têm como propósito primordial a descrição precisa das características de um fenômeno ou população. Elas podem, igualmente, ser elaboradas com a finalidade de identificar relações entre variáveis. O autor ressalta que “algumas pesquisas descritivas vão além da simples identificação da existência de relações entre variáveis, e pretendem determinar a natureza dessa relação” (Gil, 2017, p. 32). Nesse contexto, a pesquisa adquire um caráter predominantemente descritivo, mas com claras aproximações ao caráter explicativo, uma vez que, segundo o mesmo autor, pesquisas explicativas podem proporcionar novas percepções sobre um problema, situação em que se aproximam do terreno das pesquisas exploratórias

5.2 O *corpus*

O *corpus* desta pesquisa é o roteiro cinematográfico do filme *Mamma Roma* (1962), disponível em uma coletânea intitulada *Per il cinema, tomo I* (2001a), bem como a película de mesmo título e ano de lançamento, roteirizada e dirigida por Pier Paolo Pasolini e produzida por Alfredo Bini junto ao estúdio *Arco Film* (Figura 17).

Figura 17 – *Corpus* da pesquisa



Fonte: Pasolini (1962, 2001a).

O filme *Mamma Roma* (1962), narra a história da personagem homônima (cuja intérprete é Anna Magnani) que tem como principal objetivo de sua vida proporcionar ao seu filho Ettore (Ettore Garofallo) uma condição de social menos torpe daquela vivida e experienciada por sua mãe e que lhe pudesse proporcionar alguma mudança de classe. É com esse desejo de ascensão social e o desejo de uma vida mais promissora que ambos se mudam para as *borgate*²⁸ em Roma, abdicando de suas vidas no campo.

Mudaram-se para a periferia de Roma, mãe e filho. A personagem protagonista possui agora uma barraca na feira. O filho, Ettore, sofre com as mudanças ocasionadas pelas forças existentes entre as classes sociais que, anterior à mudança para o bairro que se localiza no centro de Roma, não conhecia. O rapaz prova-se incapaz de se adaptar em uma cidade que se encontra distante de sua base cultural, ainda que sua mãe, Mamma Roma, se esforce em ajudá-lo na adaptação na escola, no emprego, até mesmo dando-lhe uma motocicleta.

Ainda que o primeiro filme de Pasolini seja *Accattone* (1961), que evidenciou não só a capital italiana com suas periferias e habitantes que podiam refletir a degradação social da época, também apresentou inúmeras figuras femininas que são capazes de performar e serem caracterizadas como figuras maternas. Mesmo que estivessem presentes na obra, Pasolini não desenvolve essas mulheres e não lhes dá a devida atenção.

²⁸ No singular, *borgata* (s.f.), significa bairro popular. Os bairros populares romanos foram os principais pontos da periferia romana que Pasolini teve inspiração para produção tanto do filme aqui tratado, como de outras produções como *Accatone* (1961), o primeiro filme de Pasolini e, na literatura, *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959).

Se a primeira obra cinematográfica de Pasolini acompanhou a vida das prostitutas e dos oprimidos, nos possibilitando observar o vislumbre da sobrevivência na cidade Roma decadente, é precisamente em seu segundo filme intitulado *Mamma Roma* (1962), que a questão da maternidade e os contrastes entre as gerações recebem o devido foco.

Quando nos deparamos com a escrita do roteiro de *Mamma Roma* (1962), não encontramos esse objeto que deve se manter distante da escrita poética. Encontramos algo mais próximo da escrita teatral, na verdade. É possível perceber uma vasta quantidade de alusões pictórico-religiosas. Nessa obra, considerada como seu primeiro filme importante, ilustra a definição do que seria sua “sacralidade técnica”, isto é, o uso de estilos que conjugam tanto o sagrado quanto o profano, que se tornaria um objeto caracterizante dos seus filmes.

Segundo Silva (2007), as leituras de Mircea Eliade e Auerbach, serviram ao cineasta, uma compreensão mais profunda do que seria a realidade, ao passo que Pasolini pode incluir o mistério do divino, do irracional ou da morte. E é exatamente isso que encontramos em *Mamma Roma* (1962): a condição degradante das personagens periféricas de Roma e o martírio gerado pelos ideais pequeno-burgueses que contaminam a massa subproletariada, tendo, então, a morte como única solução redentora-trágica para sua condição.

5.3 Procedimento de coleta de dados

Para realizar a análise do processo tradutório entre as obras em estudo, procederemos à coleta de dados por meio da seleção de trechos específicos do filme *Mamma Roma* (1962) (Quadro 4). Essa amostragem qualitativa permitirá um exame detalhado das manifestações intersemióticas relevantes para atingir nossos objetivos gerais e específicos.

A opção por esse método justifica-se pela complexidade inerente à análise integral de uma obra cinematográfica, cuja duração superior a 90 minutos inviabiliza um exame frame-a-frame no escopo de uma dissertação de mestrado. A segmentação em cenas-chave torna-se, assim, uma estratégia metodológica necessária para garantir a profundidade da análise qualitativa dentro dos limites viáveis da pesquisa.

Quadro 4 – Aspectos de significação narrativa, estética e simbólica²⁹

DE ORDEM NARRATIVA	
Tempo: 00:04:22 – 00:06:51	<p>Roteiro:</p> <p>Mamma Roma fica de pé com o copo na mão e, de repentinamente, começa a cantar.</p> <p>MAMMA ROMA (<i>com todo coração</i>) <i>Flor de Acácia, quando canto é com alegria, mas se falo demais, acabo a companhia!</i></p> <p>Fica de pé então o noivo, com o bigode escuro, topete de malandro e olhar ardente.</p> <p>CARMINE (<i>canta</i>) <i>Flor de areia, Ri, brinca e se faz de santa, mas por dentro, o peito incendeia.</i></p> <p>MAMMA ROMA (<i>sem pestanejar, com violenta alegria</i>) <i>Flor de menta, fica na tua, aqui tem um inocente; é melhor não ouvir nada, nem saber de repente!</i></p> <p>Mas a inocente noiva - num pulo repentino, quem diria? - surge dos véus e, com um forte ímpeto, entra no coro:</p> <p>ESPOSA (<i>canta</i>) <i>Flor de abobrinha, por esse bigode alguém saiu da linha, agora que perdeu, não quer ficar sozinha.</i></p> <p>MAMMA ROMA (<i>furiosa, feliz, concluindo</i>) <i>Flor de merda, me livrei foi dessa corda, agora é outra que faz a serva!</i></p> <p>(<i>gritando toda animada</i>) Um brinde pra essa noiva, de coração! Eu tô é livre, tô livre!</p> <p>I CAFETÃO Parabéns! Viva os noivos!</p> <p>Batem palmas: gritos, risadas, chutam até os porcos no meio da festa.</p> <p>TODOS (<i>batendo palmas</i>) Viva os noooivos...</p> <p style="text-align: right;">(Pasolini, p. 157-158, 2001a).</p>
DE ORDEM ESTÉTICA	
Tempo: 00:23:21 – 00:28:01	<p>Roteiro:</p> <p>Mamma Roma, rindo, se levanta de uma laje de mármore onde estava com mais três ou quatro colegas.</p>

²⁹ As versões originais de cada fragmento do roteiro se encontram no Anexo A.

	<p>Levanta e de repente, segue pela avenida noturna, úmida, sonora e longa.</p> <p>MAMMA ROMA Adeus! Tô me despedindo de vocês de uma vez! (<i>ri, ri</i>) Vou-me embora sem um pingo de arrependimento! A honra é toda de vocês! (<i>ri, ri</i>) Triste é quem fica!</p> <p>Uma mulher baixinha, cabeluda, vai atrás dela, animada.</p> <p>BIANCOFIORE Ei, ei! Já vai? Assim do nada? Vem, toma mais um golinho! Hoje eu pago!</p> <p>MAMMA ROMA Adeus, Fior'! Você é a melhor de todas aqui! Tudo de bom, de coração!</p> <p>As duas caminham apressadas: toda a cena é só uma longa caminhada, é o ímpeto irresistível de Mamma Roma que vai embora.</p> <p>Biancofiore cola do lado dela, tira da bolsa uma garrafinha de conhaque e oferece amiga.</p> <p>BIANCOFIORE Pega, bebe!</p> <p>Durante a caminhada, Mamma Roma dá um gole direto da garrafinha, depois devolve para Biancofiore.</p> <p>MAMMA ROMA Saúde! Você vai precisar, com tanta doença rolando por aí... (<i>ri</i>)</p> <p>BIANCOFIORE (<i>interrompendo a bebida</i>) Ave! Deus me livre de doença, amém!</p> <p>MAMMA ROMA Adeus, Fior'! adeus!</p> <p>BIANCOFIORE (<i>parada, enquanto Mamma Roma segue na sua marcha impetuosa</i>) Adeus, Mamma Roma!</p> <p>MAMMA ROMA Adeus, adeus!</p> <p>BIANCOFIORE (<i>voz de fundo</i>) Adeus!</p> <p>BOMBEIRO (<i>cantando</i>) Adeus, sonhos de glóóória! Adeus, castelos no aaar!</p> <p>Quem canta é um bombeiro gorducho que está fora de cena, com as mãos nos bolsos e o quepe sobre o nariz.</p> <p>Mamma Roma passa enquanto ele continua cantando animado.</p> <p>MAMMA ROMA Vai pra onde?</p> <p>BOMBEIRO (<i>seguindo o passo dela</i>) Pegar um ar fresco!</p> <p>MAMMA ROMA Não que eu me importe, viu?!</p> <p>BOMBEIRO (<i>sem se importar, alegre, quase de passagem</i>) Já tava na hora!</p> <p>MAMMA ROMA (<i>ri, ri</i>) Você me dá confiança! Olha, em todos esses anos aqui, ninguém me conhece de verdade.</p> <p>BOMBEIRO Coração contente, língua nos dentes!</p> <p>MAMMA ROMA (<i>inspirada, rindo</i>) Na frente da minha casa tinha um velho, um moço rico mergulhado em milhões... todo vestido à lá Robespierre, bigode, bengala, parecia o Rei de Santa Calia... sabe como ele fez esse dinheiro? Na época do facho lá,</p>
--	---

	<p>Mussolini pediu: "Construa um bairro pro povo", que depois viria a ser Pietrarancio! Esse sujeito fez só a primeira casa, bem estruturada com tudo certinho, até banheiro tinha. Dava era pra beber água dos vasos, de tão bem feito... Aí o Mussolini apareceu e falou: "Tá ótimo, era bem assim que eu queria". Rapaz, se eu te disser... foi só o Duce sair que ele terminou só o banheiro, e nunca mais fez foi nada. (<i>ri, ri</i>)</p> <p>Aí aparece no caminho de Mamma Roma e do bombeiro outro soldado gordinho – mãos nos bolsos, quepe caído sobre o nariz. O bombeiro sai de cena, vai falar com uma mulher debaixo de um lampião.</p> <p>MAMMA ROMA Agora chamam esse lugar de Cessonia! (<i>ri, ri</i>) É um mar de cagões, um atrás do outro!</p> <p>BOMBEIRO (ao piloto) Agora é contigo!</p> <p>O piloto se junta a Mamma Roma, que continua contando sua história como se nada tivesse acontecido.</p> <p>[...]</p>
(Pasolini, 2001a, p. 173-175).	

DE ORDEM SIMBÓLICA

Tempo: 01:42:18 – 01:43:00	<p>Roteiro:</p> <p>47 CASA CECAFUMO <i>Interior. Alvorada.</i></p> <p>Mamma Roma está na janela recém-aberta. Feito uma estátua, sussurra quase sem voz:</p> <p>MAMMA ROMA Pobre criaturinha minha...</p> <p>Ela se afasta da janela e vai até a cozinha. Pega a leiteira no fogão e se serve, mergulha o pão e começa a comer. Entre uma garfada e outra, seus olhos aparecem marejados:</p> <p>MAMMA ROMA Pobre criaturinha minha... (<i>depois de um silêncio profundo, olhando no vazio</i>) veio ao mundo e esteve sozinho sempre, como um Cordeiro... olhando em volta, esperando algo do mundo e só...</p> <p>Ela engole o pedaço de pão com leite, lágrimas silenciosas escorriam pelo rosto.</p>
Tempo: 01:44:30 – 01:46:10	<p>Roteiro:</p> <p>50 CELA DE ISOLAMENTO <i>Interior. Dia.</i></p> <p>Ettore está imóvel, amarrado à tábua com tiras inúteis. Não se mexe, não fala, quase não respira. A luz do sol invade a cela horrível.</p> <hr/> <p>51 MERCADO DE CECAFUMO <i>Exterior. Dia.</i></p> <p>O mercado fervilha de gente e barracas sob o sol forte. Lá estão Mamma Roma, Piero e seu ajudante,</p>

	<p>Bruna e sua mãe com outros vendedores, todos gritando no meio da confusão. De repente, duas pessoas se aproximam pelas costas de Mamma Roma trazendo notícias. Ela se vira, o rosto empalidece de terror.</p> <p>Todos param para olhar. Bruna, Piero e o ajudante observam apreensivos, até que Mamma Roma fica tensa, olhos arregalados, incrédula - e solta um grito lancinante:</p> <p>MAMMA ROMA Ettore! Ettore!</p> <p>Ela se livra dos braços de quem tenta consolá-la, larga o balcão e sai correndo. Piero, a mãe de Bruna e algumas vendedoras idosas a seguem, sem entender, mas cheias de angústia, gritando.</p> <p>PIERO E OUTROS Mamma Ro'! Espera! O que foi? Ettore morreu na prisão? Oh, Deus! Mamma Ro'!</p> <p>Mamma Roma atravessa o mercado como uma carroça desgovernada, não ouve os chamados. Corre entre as barracas, reta à frente, com um gemido preso no peito, sob o sol escaldante de Cecafumo.</p> <hr/> <p style="text-align: center;">52 SCALE CASA CECAFUMO <i>Interior. Dia.</i></p> <p>Ela sobe as escadas com um gemido guardado no peito. Piero e outros homens a alcançam, tentam segurá-la pelos braços. Mamma Roma se livra, segue subindo, entra disparada em casa.</p> <hr/> <p style="text-align: center;">53 CASA CECAFUMO <i>Interior. Dia.</i></p> <p>Mamma Roma invade a casa como uma louca, corre até o quarto de Ettore, cai sobre a cama, afaga suas camisas e calças, o lamento cresce no peito. Ao redor, a triste multidão de senhoras e de homens tenta, de alguma forma, encorajá-la.</p> <p>De repente, Mamma Roma se ergue, corre até a janela, abre e se inclina no parapeito. Só tiveram tempo de puxá-la enquanto escapa (finalmente!) um grito inesperado dela, dilacerante, porém inútil.</p> <p>MAMMA ROMA (<i>num urro desesperado e acusatório</i>) Os responsáveis! Os responsáveis! Os responsáveis!</p> <p>Debaixo da sua janela, a imensidão de Roma, prédios gigantes e campos fumegantes, se estende indiferente sob o sol.</p>
--	--

(Pasolini, 2001a, p. 261-263).

Fonte: Pasolini (2001a, adaptado).

5.4 Percurso de análise

Realizaremos um cotejo dos objetos selecionados e listados na tabela anterior, com o objetivo de observar e analisar os aspectos semióticos envolvidos na passagem de um sistema de signos para outro. Para facilitar a compreensão dos dados, classificamo-los em três categorias que melhor definem as características que queremos descrever. Reconhecemos que

essas nomenclaturas não pertencem a um arcabouço metodológico preexistente, no entanto, adotamo-las por proporcionarem uma organização mais clara e satisfatória das nossas análises.

Num primeiro momento, procederemos à análise e interpretação qualitativa dos dados selecionados. Além disso, a pesquisa incorpora um estudo de caso, pois examina um objeto de análise com recorte específico e claramente delimitado.

Ademais, pretendemos identificar os fatores intratextuais e extratextuais que influenciam esse processo de tradução entre sistemas de signos; compreender o roteiro tanto como manifestação linguística quanto como instrumental artístico; situá-lo como produto cultural; e, por fim, investigar as intenções enunciativas dos principais agentes envolvidos na produção e pós-produção do filme, bem como avaliar o efeito gerado por essas escolhas.

No que se refere à análise dos aspectos de transcrição fílmica, adotaremos os conceitos de Field (2009) aplicados à elaboração do roteiro cinematográfico. Em especial, partiremos dos seus postulados acerca do “plano mestre” – aquele que capta um cenário amplo – e do “plano específico”, que, como o nome sugere, focaliza uma fração desse espaço mais restrita. Tomaremos também de Field (2009) os preceitos relativos ao tempo narrativo de cada cena e à sua locação (interna ou externa), materializados no chamado *slug line* (ou cabeçalho, em português).

Para conduzir a análise do filme, utilizaremos ainda a proposta de Marie e Jullier (2009) sobre construção de sentido em dois níveis:

a) Nível do plano:

- Perspectivas de câmera: subjetiva e objetiva;
- Dimensão do quadro: plano geral, plano médio, primeiro plano e *close-up*;
- Distância focal e profundidade de campo: como a escolha da lente afeta o que é captado e realça elementos do quadro;
- Movimentos de câmera como recursos narrativos:
 - Plano-sequência;
 - Câmera alta e Câmera baixa;
 - *Tilt-up*, que revela gradualmente um personagem ou objeto movendo a câmera de baixo para cima;
 - *Tilt-down*, movimento inverso, de cima para baixo;

b) Nível da sequência, por meio dos efeitos de continuidade como:

- *Raccord* de Movimento: que transmite a sensação de movimento ininterrupto;

- *Raccord* Técnico: que assegura o caráter de uniformidade sonora e temporal das cenas;
- *Raccord* de Objetos: a manutenção dos objetos em cena, cuja variação é capaz de comprometer a continuidade visual.

Dessa forma, a análise fica estruturada em torno das unidades mínimas do plano e de sua articulação em sequências, permitindo avaliar tanto as escolhas técnicas de filmagem quanto os efeitos narrativos e semióticos que resultam.

No que tange à montagem, apoiamo-nos em Martin (2005) ao lançar o conceito de *montagem narrativa* – em especial a montagem linear –, caracterizada pela sequência cronológica das cenas, cujas transições obedecem à lógica temporal e causal dos acontecimentos.

Além disso, utilizaremos os preceitos de Eco (2007, 2016, 2019) no que se refere às ideias de Tensão Informativa e Tensão Abdutiva conjugadas com *A preparação do ator* de Stanislavski (2012), uma vez que o percurso cênico necessita não só decodificar as informações que serão interpretadas, mas recodificar as estruturas verbais em forma de ações, gestos e expressões, atreladas ao implícito que emerge na leitura do ator.

O percurso traçado até o momento, nos conduz a leitura e análise fílmica de uma obra que está localizada em um período e um lugar na história que teve como principal proposta estética a reprodução sóbria e mais próxima da realidade material da sociedade europeia, e principalmente a italiana, pós Segunda Guerra Mundial.

Posto isso, usaremos de maneira basilar as contribuições de Pier Paolo Pasolini para os estudos sobre o cinema, e como os seus escritos serviram não só como base para toda a sua carreira como diretor e escritor de cinema, mas também nos auxilia a compreender a maneira como o italiano entendia e percebia a escrita e a linguagem cinematográfica. Para isso, utilizaremos os seus principais textos: “Nuove questioni linguistiche”, que compõe a obra *Descrizioni di Descrizioni* (2016), “Osservazioni sul piano-sequenza” e “Cinema di poesia” presentes no livro *Empirismo Eretico* (2014).

Colocadas, então, o percurso de análise por intermédio das concepções teóricas que dizem respeito ao cinema e ao cinema italiano conhecido como neorrealismo, urge a necessidade de incorporar os aspectos dos Estudos da Tradução que nos são caros para prosseguir com nossa pesquisa.

Assim, mediante o uso dessa grande área de investigação, principalmente os processos descritivos de análise dos fenômenos tradutórios, que a presente dissertação será galgada. Toury (1995), sendo um dos precursores dessa disciplina, propõe um mapa que

descreve as aplicações desta. Logo, o que cabe aqui, dentro desses estudos puros, é o seu segmento descritivo e como é orientado.

É interessante dizer que os estudos descritivos orientados tanto ao produto (interessado em examinar as operações tradutórias já realizadas e compará-las) quanto ao processo (interessado em analisar como essa operação tradutória se realiza) são relevantes para essa pesquisa, de modo que nos propomos a examinar o(s) fenômeno(s) tradutório entre os sistemas de signos.

Nesse sentido, podemos seguir a expansão do escopo dos Estudos da Tradução. Nida (1969) propõe uma descrição do processo de descodificação e recodificação, isto é, a substituição criativa entre um sistema e outro, mantendo o plano do conteúdo. Plaza (2013), acompanhado pelas contribuições de Jakobson, apresenta os conceitos da tradução intersemiótica, definida como uma espécie de transformação criativa entre sistemas de signos. Essas considerações serão retomadas posteriormente na obra de Fisher-Lichte (1987), ao tratar a *performance* como ato tradutório, depois em Miranda e Inokuchi (2009) que estudaram as transformações do texto literário para a adaptação filmica.

6 DO TEXTO À TELA

Nesta seção, nos deteremos à análise da película *Mamma Roma* (1962), obra essa que rege toda esta pesquisa. Nas seções a seguir, trataremos do processo tradutório que ocorre na atuação, marcando essa transição entre o texto dramático e a *performance* cênica; posteriormente, a questão linguística encontrada no corpo do texto, no que se refere ao dialeto romano em detrimento do italiano e; observações acerca das propostas de filmagem e o cinema de poesia.

6.1 O processo tradutório e performático do roteiro de *Mamma Roma* (1962)

O conceito de obra aberta, proposta por Eco (2016), é um dos pilares para a noção de tensão informativa. A obra aberta refere-se à intenção do artista de deixar certos elementos de sua criação indeterminados, convidando o público a participar ativamente na sua conclusão e interpretação – um princípio que ecoa a dinâmica da tradução, em que o texto-fonte (em nosso caso, como um roteiro cinematográfico) não se esgota em si mesmo, mas exige recriação ao ser transposto para outra mídia (como o filme).

Essa abertura não implica uma deformidade semântica, mas uma espécie de desordem controlada, onde o autor oferece um quadro estrutural cujo intérprete é capaz de explorar múltiplas possibilidades de significado, permanecendo, contudo, dentro do horizonte da intenção autoral. Para nós, reflete então, o processo tradutório descrito por Plaza (2013), em que a fidelidade cede lugar à transformação criativa, mantendo-se a *intentio operis* (intenção da obra) enquanto se reinventam códigos.

Eco (2016) distingue essa abertura específica da obra aberta daquela abertura mais geral inerente a qualquer texto, que pode ser lido de inúmeras maneiras dependendo do conhecimento e da experiência do leitor. Exemplos de obras abertas incluem composições musicais que exigem escolhas do intérprete na execução e textos literários que admitem diversas interpretações sem uma única leitura tida como correta.

No contexto pasoliniano, analisado neste trabalho, o roteiro de *Mamma Roma* (1962) exemplifica essa abertura: suas descrições técnicas coexistem com marcas literárias, permitindo que a realização filmica seja capaz de exceder o texto escrito. Pasolini opera uma tradução intersemiótica ao transpor o roteiro para o cinema, incorporando elementos do neorealismo – como locações reais e atores não profissionais – e ressignificando-os através de

planos simétricos e referências pictóricas (a cena do casamento que remete à *Última Ceia* de Da Vinci).

Aqui, a obra aberta não é apenas textual, mas intermidiática, exigindo que o diretor preencha lacunas com escolhas estéticas (como a montagem que enfatiza o épico no cotidiano), enquanto o ator decodifica as descrições textuais através de gestos, expressões e ações.

A abdução, conceito peirceano retomado por Eco (2007), é central nesse processo. O ator age como um tradutor-abdutor, formulando hipóteses plausíveis para transpor signos verbais em ações e expressões. Exemplificamos (Quadro 5):

Quadro 5 – Performance cênica como ato tradutor-abdutor

TEXTO-FONTE
<p style="text-align: center;">30 CASA CECAFUMO Interno. Dia.</p> <p>Mamma Roma vai até a janela e a escancara, olhando lá fora, feliz. Ali, sob a luz seca da manhã, está a imensidão dos telhados e dos prédios altos de Roma. Mamma Roma se vira e vê: Ettore, encolhido na caminha, o cabelo bagunçado, o rosto pálido e doce, dormindo. Mamma Roma se aproxima do filho e o sacode para acordá-lo.</p> <p>MAMMA ROMA Acorda, poxa! Vem ver que solzão tá lá fora! Bora!</p> <p>Mas o moleque demora a despertar – aquele sono pesado de adolescente.</p> <p>MAMMA ROMA Tá sabendo que dia é hoje, né? Hoje tu vira o homem da casa, rapaz! (ri) Ou vai me dizer que não quer trabalhar? Hein? Não lembra que hoje de noite tu começa no serviço?</p> <p>Ettore abre os olhos e se vira para ela, com um olhar meio misterioso.</p> <p>MAMMA ROMA Não vai me falar nada? Não tá feliz de virar um trabalhador?</p> <p>Ettore balança a cabeça.</p> <p>ETTORE Não!</p> <p>Mas ele ri – dá pra ver que tá de brincadeira e, no fundo, empolgado com a ideia de trabalhar.</p> <p>MAMMA ROMA Vamo lá, se veste! Deixa de moleza! Ou quer que eu te tire daí?</p> <p>Ela joga as calças e a camiseta na beirada da cama e Ettore começa a se vestir às pressas.</p> <p style="text-align: right;">(Pasolini, 2001a, p. 222-223).</p>



Fonte: Pasolini (1962, 2001a, adaptado).

A tensão abdutiva surge da necessidade de articular o observado (o roteiro) com conhecimentos prévios (contextos culturais, experiências emocionais), gerando uma hipótese interpretativa que, embora provisória, busca coerência com a *intentio operis*. Essa lógica criativa reflete-se na relação dialética entre ser (a materialidade do signo) e conhecer (sua ressignificação estética), conforme ilustrado em *Mamma Roma* (1962): a cena em análise não replica mecanicamente o roteiro, mas infere, a partir dele, um subtexto cultural (a relação afetiva de mãe-filho na adolescência), traduzindo amor maternal em gestos e expressões – como por exemplo, um olhar caloroso, um sorriso afetuoso – carregados sentidos completos.

O sistema stanislavskiano, ao propor a mobilização consciente de objetivos cênicos para acessar dimensões subconscientes da atuação, oferece um arcabouço metodológico para

essa prática abdutiva. O ator, guiado pelo superobjetivo do personagem (no caso de Mamma Roma, a ascensão social do filho Ettore) e por objetivos específicos (como incentivá-lo a assumir um “trabalho digno”), deve explorar o subtexto – camadas implícitas de desejo e conflito – para construir uma *performance* autêntica.

A tensão dramática emerge justamente da lacuna entre o explícito (as falas do roteiro) e o implícito (as motivações psicológicas), exigindo do intérprete uma síntese entre análise racional e empatia emocional. Como observa Stanislavski (2012), a arte cênica reside nessa capacidade de materializar, de forma orgânica, o “espírito humano” em gestos e ações, superando a mera representação superficial.

A experiência estética, como propõe Eco (2007), radica nessa dinâmica de tensão e resolução provisória. A beleza de um texto – seja literário, cinematográfico ou cênico – não reside em sua forma estática, mas no diálogo entre sua estrutura aberta e a interpretação criativa, que reinventa significados sem romper com a intenção autoral.

No caso de *Mamma Roma* (1962), a atuação de Anna Magnani encapsula esse paradoxo: sua *performance* traduz o texto escrito em uma verdade emocional que, embora ancorada no roteiro, transcende-o, revelando a potência da obra aberta como espaço de colaboração entre autor, intérprete e espectador. Assim, a tensão informativa revela-se não como um obstáculo, mas como o motor da transcrição artística, em que a indeterminação é convertida em possibilidade.

6.2 O roteiro de *Mamma Roma* (1962) e a questão linguística

No texto cinematográfico de *Mamma Roma* (1962), encontramos a presença do dialeto romano, falado pelos personagens pertencentes às camadas subproletárias, como a própria protagonista e o grupo de jovens que seu filho, Ettore, se aproxima. Tal escolha linguística não é fortuita, tendo em vista que Pasolini possuía um forte interesse pela linguagem dos marginalizados em detrimento à língua italiana, a qual o cineasta via como um instrumento de poder e controle social.

Para Pasolini, a Itália da época não possuía uma língua nacional verdadeiramente unificada, sendo o italiano padrão essencialmente a língua da burguesia, incapaz de representar a diversidade linguística e cultural do país. Em seu ensaio “Nuove questioni linguistiche” (2016), Pasolini afirma que a língua falada era dominada pela praticidade, enquanto a língua literária era regida pela tradição, ambas distantes da realidade de uma nação unificada.

A utilização do dialeto em *Mamma Roma* (1962), então, expressa – materialmente – a posição social dos personagens e da luta pela sobrevivência à margem da sociedade. A linguagem de Mamma Roma e a de seu entorno imediato, contrastam com o italiano *standard* implícito na cultura burguesa que ela almeja alcançar.

Além disso, o filme manifesta elementos das inquietações de Pasolini quanto à transformação da língua italiana sob os impactos da industrialização e do consumismo. Embora *Mamma Roma* (1962) tenha como foco o subproletariado, as relações de Ettore com a gangue e com Bruna – ambos personagens jovens, inseridos no contexto urbano em mudança – refletem os efeitos reguladores do “italiano nacional” analisado por Pasolini. A linguagem dialetal desses jovens se encontra mais dissolvida, especialmente se compararmos à fala da protagonista (Quadro 6).

Quadro 6 – A nova questão linguística de Pasolini em análise

CARACTERÍSTICA LINGUÍSTICA	EXEMPLOS EM MAMMA ROMA (1962)	ANÁLISE
Uso do dialeto romano em detrimento da língua italiana.	Diálogos entre Mamma Roma e Carmine, bem como os demais convidados do casamento.	O dialeto como a língua autêntica das classes populares, em contraste com o italiano <i>standard</i> lido por Pasolini como a língua da burguesia.
A não uniformidade entre dialeto romano e italiano <i>standard</i> por parte de Mamma Roma.	Em seus momentos de aspiração social, ao falar com o padre ou ao tentar conseguir um emprego para Ettore; Em momentos de autorreflexão durante as caminhadas noturnas pelas ruas de Roma.	Demonstra o conflito entre a identidade linguística de Mamma Roma e o desejo de integração à classe média, refletindo a rigidez da língua burguesa.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quando observamos a personagem Mamma Roma, principalmente quando apoiados por Silva (2007, p. 92), compreendemos que essa personagem “resume em si as características da Itália periférica pós-guerra, imersa na degradação e na pobreza, porém forte e alegre”.

Figura 18 – Cena de abertura do filme



Fonte: Pasolini (1962).

É oportuno frisar que Pasolini residiu na capital italiana e principalmente nas *borgate* de Ponte Mammolo, em Roma. O escritor Alberto Moravia (2012), com quem Pasolini conviveu, aponta que:

É naquele período que se estabelece a sua grande descoberta do subproletariado como sociedade alternativa e revolucionária, análoga às sociedades protocristãs, ou seja, portadoras de uma mensagem inconsciente de humildade e pobreza para se contrapor àquela hedonística e niilista da burguesia. Pasolini faz esta descoberta através de sua profissão como professor, mas principalmente através de suas experiências amorosas com os subproletários das *borgate*. É como dizer que, nas *borgate*, ele encontra a si mesmo, ou melhor, o seu eu mesmo definitivo, como o reconheceremos logo depois, por muitos anos, até sua morte (Moravia, 2012, p. 1).

O escritor ainda complementa:

[...] a propósito da poesia civil, enfatiza-se que, entre os anos Cinquenta e Sessenta, Pasolini conseguiu fazer pela primeira vez na história recente da literatura italiana, algo absolutamente novo: uma poesia civil ao mesmo tempo decadente e de esquerda. A poesia civil sempre foi de direita na Itália, desde o começo do século XIX, partindo de Foscolo, passando por Carducci até chegar em D'Annunzio, quer pelos conteúdos, mesmo quando esses eram revolucionários, quer pela produção inicial de Carducci, por módulos formais. Os poetas italianos do século passado sempre conceberam a poesia civil no sentido triunfalista eloquente, celebrativa. Pasolini, ao contrário, forneceu-nos uma poesia civil que possuía toda a intimidade, a sutileza, a ambiguidade e a sensualidade do decadentismo e o impulso ideal da utopia socialista (Moravia, 2012, p. 2).

Ao analisarmos o roteiro à luz da estrutura em três atos proposta por Field (2009), nos tornamos capazes de dissecar o roteiro cinematográfico de *Mamma Roma* (1962) em três partes principais: Ato I, voltado para a apresentação do enredo; Ato II destinado para o conflito; e por fim, o Ato III, que tem como objetivo a resolução.

- a) Ato I: Em *Mamma Roma* (1962), somos apresentados à Mamma Roma e seu filho Ettore, além da periferia romana, como cenário. A trama gira em torno do desejo da protagonista de conquistar respeito e estabilidade após deixar a prostituição. O evento incitante característico nesse Ato I, ocorre com o casamento de Carmine, antigo proxeneta, que impulsiona a recomeçar com Ettore. O ato termina no Ponto de Virada I, sendo a mudança para Roma e os desafios que mãe e filho enfrentam na cidade;
- b) Ato II: É a fase das complicações e desenvolvimento do conflito. Mamma Roma tenta enfim assegurar um futuro digno para Ettore porém, lida com obstáculos, como a delinquência do filho, o retorno de Carmine e a volta à prostituição. O ato avança até o Ponto de Virada II, impulsionando a trama para o seu desfecho;
- c) Ato III: Em *Mamma Roma* (1962), o ápice climático é a morte de Ettore na prisão; em seguida, vemos o sofrimento extremo de sua mãe. Essa conclusão realça o fracasso das aspirações de Mamma Roma e conclui o enredo melancolicamente.

Apesar de conseguirmos visualizar a estrutura narrativa de *Mamma Roma* (1962) nos pontos anteriores, a obra pode não se alinhar completamente com o modelo de Field. Todavia, o estilo neorrealista de Pasolini, caracterizado pelo foco nos marginalizados, pela crítica social e pelo uso de atores não profissionais, prioriza a autenticidade e os personagens em detrimento de uma trama rigidamente estruturada.

Além disso, o *Cinema di Poesia*, a abordagem pasoliniana que enfatiza a linguagem visual, evidenciando o simbolismo e os momentos líricos em vez da progressão narrativa tradicional, bem como o uso de alusões artísticas e monólogos em fluxo de consciência exemplificam isso. As intenções artísticas de Pasolini, arraigadas na sua própria visão poética, moldaram a estrutura narrativa de *Mamma Roma* (1962) de maneiras que podem não se adequar perfeitamente a um modelo mais comercial como o de Field.

Sutileza e decadentismo, são os traços impulsionados pela utopia socialista que também se fazem perceptíveis nessa película de cunho popular. No primeiro ato da trama, que consiste no casamento de Carmine – sujeito que manteve por algum tempo uma relação de violência com a protagonista – encontramos algumas referências às artes plásticas.

Quadro 7 – Referências às artes plásticas de Pasolini

TEXTO-FONTE: ROTEIRO	TEXTO-ALVO: FILME
<p>1 SALA TABERNA CASAMENTO Exterior. Interior. Dia.</p>	
<p>Três porquinhos faceiros caminham pelo espaço rústico, bufando, grunhindo, assustados, desnorteados. Todos com enfeite: um de chapéu, outro com laço na cauda e o terceiro com ligas nos pés. Entram feito bando de doidos, condenados à morte, num balé insano.</p>	
<p>MAMMA ROMA (<i>distante, rindo</i>) Óia a dona noiva! (<i>ri, ri</i>) nossos irmãos!</p>	
<p>Há uma mesa em forma de ferradura com uns quarenta convidados: parentes da noiva, trabalhadores e os comparsas do noivo, todos cafetões. No centro, o noivo Carmine, e a noiva, com véu branco até os pés e cabelos altos no penteado.</p>	
<p>CARMINE Sim, irmãos italianos!</p>	
<p>Os três porquinhos são empurrados para frente à força por Mamma Roma de pé, desgrehada, enérgica, dentro do salão.</p>	
<p>MAMMA ROMA Mas que Itália, meu filho? Vai dizer que não reconhece eles? Clementina, olha só: teus cunhados!</p>	
<p>Os porquinhos tentam escapar, mas Mamma Roma briga com eles feito uma endiabrada, puxando-os para perto com impeto.</p>	
<p>MAMMA ROMA Este aqui é o Peppe, viu? Este é o Nicola; e aquela é a Regina, a traíra! (<i>ri, ri</i>) Se soubesse as maldades dela... não se incomodaria!</p>	
<p>Os cafetões, alinhados em volta da mesa, a incentivam, animados.</p>	
<p>CAFETÃO Diz, diz! Não se preocupe, todo mundo aqui é gente boa!</p>	
<p>MAMMA ROMA É da vida! (<i>ri, ri</i>)</p>	
<p>II CAFETÃO E que vida é essa?</p>	
<p>MAMMA ROMA (<i>rindo, quase berra</i>) Bate palma!</p>	
<p>III CAFETÃO Viva a moça!</p>	
<p>MAMMA ROMA (<i>virando-se como louca pra noiva</i>) Então, entendeu, né? o que essa moça faz?</p>	

A noiva, com o véu esvoaçante, vira-se, corada, para o noivo de bigodinhos pretos.

MAMMA ROMA Olha só pra ela, olha...
A porquinha pula, exibindo as suas ligas sem timidez.

MAMMA ROMA Sabe o que ela faz?
Ela faz...

Todos os cafetões interrompem num coro uníssono numa ovação de arcaica tradição:

OS CAFETÕES (em coro, batendo palmas)
Viva os noivos! Viva os noiiivs!

Corte rápido.

Um pouco depois.

Cada vez mais bêbados e largados, cafetões e meretrizes, na mistura sacrílega com os parentes rústicos da noiva. Os porquinhos grunhem, serenos, parados nos cantos, debaixo da mesa.

(Pasolini, 2001a, p. 155-156).



Fonte: Pasolini (1962, 2001a, adaptado).

Embora, neste momento inicial, os objetos em análise não integrem necessariamente os fragmentos previamente selecionados, a composição do enquadramento proposta pelo diretor captou nossa atenção.

Ao contrastar as cenas filmadas com o texto do roteiro, percebe-se a ausência de indicativos técnicos sobre a construção cênica ou quaisquer referenciais para o enquadramento – conforme exemplificado por Field (2009) como elementos convencionais da formatação de roteiros. A estrutura do roteiro adotada por Pasolini aproxima-se, assim, da tradição neorrealista, privilegiando a descrição literária e atmosférica em detrimento de instruções técnicas precisas.

Por causa disso, nos aproximamos nessa ocasião das ideias Miranda e Inokuchi (2009) sobre a produção de filmes através da *mise-en-scène*, direção de arte, direção de atores e *storyboard*. Desse modo, a representação iconográfica da pintura da *Última Ceia* do italiano Leonardo da Vinci (Figura 19) não está relacionada a construção do roteiro em si, entretanto, diz respeito ao processo que torna o cinema distinto do teatro, que nesse caso, como verificamos, a fase de produção.

Figura 19 – Cena (1) do casamento de Carmine e a *Última Ceia* de Leonardo da Vinci



Fonte: Pasolini (1962).

Depois, temos uma referência à *Última Ceia* de Domenico Ghirlandaio (Figura 20). Ainda que as duas pinturas tratem do mesmo conteúdo, a organização dos objetos e dos elementos que estão presentes não são os mesmos.

Na pintura de Ghirlandaio (Figura 20), vemos sentado diante da mesa a presença de Judas, isolado dos demais participantes. No filme, é cuidadosamente colocada a figura dos porcos, que são vistos por volta de 00:03:34 e que se mantiveram constantemente no centro da cena até a próxima mudança de enquadramento.

Embora esta análise inicial de um aspecto simbólico – construído por meio de elementos da produção fílmica – não se baseie diretamente nos excertos previamente selecionados para descrever os procedimentos tradutórios envolvidos na transcodificação do roteiro para o filme, foi possível identificar, ainda que em caráter preliminar, as disposições enunciativas empregadas nas etapas de produção e pós-produção, bem como avaliar os efeitos de sentido gerados por tais escolhas.

Figura 20 – Cena (2) do casamento de Carmine e a *Última Ceia* de Ghirlandaio



Fonte: Pasolini (1962).

Isso ocorre porque, ao confrontar o texto-fonte (o roteiro) com o texto-alvo (o filme), torna-se visível a construção discursiva que estabelece uma comparação entre os “irmãos italianos” e os porcos. No entanto, enquanto no texto escrito a comparação é conduzida

principalmente por meio de aspectos denotativos, no filme ela é reforçada e complexificada não apenas pela denotação, mas também por camadas conotativas articuladas por meio da composição visual, sonora e performática da cena.

Por conseguinte, ao posicionar-se diante dos noivos à mesa onde estavam os porcos, Mamma Roma assume um lugar de oposição às figuras representadas como sagradas ou àquelas que simbolizam o arquétipo do campo e do mundo agrário.

Como percebemos na Figura 21, a personagem Mamma Roma se encontra à esquerda do enquadramento da imagem, próxima, então, dos mesmos porcos já mencionados aqui. Toda a duração dessa sequência que analisamos, se dá entre 00:03:36 e 00:04:52 de filme.

Figura 21 – Mamma Roma em oposição aos noivos (1)



Fonte: Pasolini (1962).

Para esse fim, entendemos que o cineasta utiliza do plano geral ao apresentar todo o espaço, a mesa e seus integrantes, principalmente os outros convidados e até os animais que ali estão. Depois, com o uso do plano médio, Pasolini insere a personagem de Anna Magnani no centro do enquadramento.

Outro elemento constatado por nós, é que para Mamma Roma, por não estar junto com os recém-casados (Figura 22), Pasolini se vale de enquadramentos de primeiro plano para os personagens que estão à mesa – como o próprio Carmine, sua esposa e seus colegas.

Figura 22 – Mamma Roma cantando com os noivos (2)



Fonte: Pasolini (1962).

Enquanto está diante dos noivos (Figura 23), a protagonista os menospreza e celebra sua própria liberdade. O casamento simboliza para ela a superação do agressor e o rompimento com sua condição de subproletária, alimentando o sonho de mudar-se para o centro urbano da capital e viver a ilusão pequeno-burguesa.

Figura 23 – O brinde e a liberdade da protagonista



Fonte: Pasolini (1962).

Dessa forma, propomos a análise do quadro comparativo inserido a seguir, o qual diz respeito especificamente ao aspecto narrativo que nós selecionamos para compor os objetos de análise de maneira qualitativa.

Nesse processo analítico, percebe-se que em *Mamma Roma* (1962), Pasolini recorre frequentemente a transições entre planos por meio de cortes diretos, alternando entre planos gerais e primeiros planos. A montagem, de caráter narrativo e linear, não apenas constrói um ritmo progressivo que conduz os diálogos em direção às suas resoluções, mas também estabelece um ritmo visual distintivo durante as sequências de cantoria, no qual a edição dialoga diretamente com a cadência e a emotividade das *performances*.

Quadro 8 – Aspectos de significação de ordem narrativa

TEXTO-FONTE	ELEMENTOS DE PRODUÇÃO E PÓS-PRODUÇÃO	TEXTO-ALVO
<p>Mamma Roma fica de pé com o copo na mão e, de repentinamente, começa a cantar.</p> <p>MAMMA ROMA (<i>com todo coração</i>) Flor de Acácia, quando canto é com alegria, mas se falo demais, acabo a companhia!</p>	<p>MONTAGEM NARRATIVA LINEAR</p> <p>I. Câmera objetiva; II. Primeiro plano. (00:04:21-00:04:48)</p>	     
<p>Fica de pé então o noivo, com o bigode escuro, topete de malandro e olhar ardente.</p> <p>CARMINE (<i>canta</i>) Flor de areia, Ri, brinca e se faz de santa, mas por dentro, o peito incendeia.</p>	<p>I. câmera objetiva; a) corte sem efeitos; b) <i>raccord</i> de olhar; II. Plano médio. (00:04:49-00:05:15)</p>	
<p>MAMMA ROMA (<i>sem pestanejar, com violenta alegria</i>) Flor de menta, fica na tua, aqui tem um pobre inocente; é melhor não ouvir nada, e nem saber de repente!</p>	<p>I. Câmera objetiva; <i>raccord</i> de olhar; II. Primeiro plano. (00:05:16-00:05:36)</p>	
<p>Mas a inocente noiva - num pulo repentino, quem diria? - surge dos véus e, com um forte ímpeto, entra no coro:</p> <p>ESPOSA (<i>canta</i>) Flor de abobrinha, por esse bigode alguém saiu da linha, agora que perdeu, não quer ficar sozinha.</p>	<p>I. Câmera objetiva; <i>raccord</i> de olhar; II. Plano médio. (00:05:37 - 00:06:08)</p> <p>I. Câmera objetiva; <i>raccord</i> de olhar; II. Primeiro plano.</p>	

<p>MAMMA ROMA (<i>furiosa, feliz, concluindo</i>) Flor de merda, me livrei foi dessa corda, agora é outra que faz a serva!</p> <p>(gritando toda animada) Um brinde pra essa noiva, de coração! Eu tô é livre, tô livre!</p> <p>I CAFETÃO Parabéns! Viva os noivos! Batem palmas: gritos, risadas, chutam até os porcos no meio da festa.</p> <p>TODOS (<i>batendo palmas</i>) Viva os noooivos...</p> <p>(Pasolini, 2001a, p. 157-158).</p>	<p>(00:06:09 - 00:06:33)</p> <p>I. Câmera objetiva; <i>raccord</i> de olhar; II. Plano Médio. (00:06:34 - 00:06:37)</p> <p>Câmera objetiva; <i>raccord</i> de olhar; Primeiro plano. (00:06:38 - 00:06:43)</p> <p>I. Câmera objetiva; <i>raccord</i> de olhar; II. Plano Médio. (00:06:44 - 00:06:48)</p>	    
--	--	---

Fonte: Pasolini (1962, 2001a, adaptado).

O primeiro aspecto analisado se desenvolve entre 00:04:20 e 00:06:48. Como descrito no quadro precedente, são perceptíveis padrões já discutidos em seções anteriores: a oposição espacial e dramática entre Mamma Roma e os demais personagens à mesa; a composição da cena mediante a alternância entre planos gerais e médios, que geram efeitos de distanciamento e aproximação em relação às figuras em cena; e, por fim, a forma como o enquadramento isola ou destaca os personagens — seja individualizando-os como unidades exteriores ao espaço que ocupam, seja amplificando sua carga emocional de modo a reverberar no desenvolvimento da narrativa.

Além disso, a montagem narrativa empregada para garantir a sequencialidade dos eventos é realizada por meio de cortes diretos entre planos, sem a utilização de elementos transitórios ou recursos de transição. Essa opção estética justifica-se pela natureza da cena: ao retratar uma disputa de cantoria, a fluidez rítmica nas transições de enquadramento torna-se essencial para manter a dinâmica e o engajamento à *performance* musical.

Outra particularidade reveladora do aspecto narrativo que propomos analisar refere-se à sequência entre 00:06:34 e 00:06:37. Nessa cena, o personagem Carmine é enquadrado em estado de desalento, imediatamente após o verso final cantado por Mamma Roma “*me livrei foi dessa corda, // agora é outra que faz a serva!*”. A inclusão desse plano – que não consta no roteiro original – relaciona-se diretamente ao conceito de tensão informativa, que incide sobre a interpretação de Franco Citti. Ao sentir e performar o desconforto do personagem perante a provocação do canto, Citti materializa o que Eco (2007) denomina tensão abdutiva: a abertura da unidade dramática é preenchida pelo intérprete a partir de sua perspectiva singular, confrontando-se com situações abertas e múltiplas possibilidades interpretativas que transcendem o escrito.

A experiência estética, nesse sentido, não se reduz a intuições sensoriais passageiras, mas consolida-se como um incremento de conhecimento conceitual. O texto artístico oferece pistas que estimulam a imaginação, mas preserva espaços de indeterminação que só se completam na mente do intérprete (Eco, 2007). É nesse entrelaçamento de indícios e lacunas que a tensão abdutiva revela seu potencial heurístico, aprofundando não somente a compreensão da personagem, mas todo o processo criativo do ator.

Assim, o objetivo criador – pedra angular do sistema stanislavskiano – articula-se organicamente com a noção de tensão informativa na semiótica de Eco. Ambos os conceitos envolvem processos dialéticos de ordem e desordem, estrutura e abertura, que mantêm tanto o intérprete quanto o espectador em um estado contínuo de expectativa e envolvimento interpretativo.

Por fim, o roteiro cinematográfico pode ser compreendido como um gênero textual orientado à concretização do filme, cujas possibilidades são expandidas pelos objetivos narrativos na pós-produção. Embora incorpore elementos eminentemente narrativos, o roteiro não se configura como um produto absoluto e imutável, mas sim como um objeto prescritivo e dinâmico – capaz de responder a novos questionamentos e de se adaptar durante o processo de realização cinematográfica.

6.3 O realismo poético: observações sobre o plano-sequência e o cinema de poesia

Os recursos estilísticos de *Mamma Roma* (1962) contribuem significativamente para compor a sua estética singular, combinando elementos neorrealistas com uma expressividade quase operativa. A fotografia em preto e branco explora contrastes intensos de luz e sombra, valorizando as texturas visuais.

Embora não seja um filme caracterizado pelo uso extensivo de planos-sequência, o filme apresenta momentos significativos em que essa técnica é aplicada – contribuindo para sua estética neorrealista – alinhando-se com a teoria de Pasolini em capturar a realidade em um fluxo ininterrupto.

Para esta análise, não pretendemos examinar a cena escolhida em sua totalidade, uma vez que focaremos especificamente no plano-sequência como unidade estrutural principal da cena, analisando sua função narrativa, sua relação com a *performance* dos atores e sua capacidade de conferir veracidade e imersão ao universo representado.

No que se refere aos aspectos estéticos, escolhemos a cena em que a protagonista se despede do bairro onde viveu, antes de partir em busca de um “algo melhor” – como ela mesma descreve. A sequência começa com um corte seco, sem transições, revelando Mamma Roma sentada com suas amigas; em seguida, ela se levanta rapidamente e faz suas despedidas.

Durante a sua caminhada, alguns personagens acompanham-na. Toda a cena, se constrói em plano-sequência, do início da tomada até o fim, não há presença de cortes, exceto aquele que, de fato, transiciona para a cena seguinte.

Quadro 9 – Aspectos de significação de ordem estética

TEXTO-FONTE	ELEMENTOS DE PRODUÇÃO E PÓS-PRODUÇÃO	TEXTO-ALVO
<p>Mamma Roma, rindo, levanta-se de uma laje de mármore onde estava sentada com mais três ou quatro colegas.</p> <p>Levanta e de repente, segue pela avenida noturna, úmida, sonora e longa.</p> <p>MAMMA ROMA Adeus! Tô me despedindo de vocês de uma vez! (<i>ri, ri</i>) Vou-me embora sem um pingo de arrependimento! A honra é toda de vocês! (<i>ri, ri</i>) Triste é quem fica!</p> <p>Uma mulher baixinha, cabeluda, vai atrás dela, animada.</p> <p>BIANCOFIORE Ei, ei! Já vai? Assim do nada? Vem, toma mais um golinho! Hoje eu pago!</p> <p>MAMMA ROMA Adeus, Fior'! Você é a melhor de todas aqui! Tudo de bom, de coração!</p> <p>As duas caminham apressadas: toda a cena é só uma longa caminhada, é o ímpeto irresistível de Mamma Roma que vai embora. Biancofiore cola do lado dela, tira da bolsa uma garrafinha de conhaque e oferece amiga.</p> <p>BIANCOFIORE Pega, bebe!</p> <p>Durante a caminhada, Mamma Roma dá um gole direto da garrafinha, depois devolve para Biancofiore.</p> <p>MAMMA ROMA Saúde! Você vai precisar, com tanta doença rolando por aí... (<i>ri</i>)</p>	<p>MONTAGEM NARRATIVA LINEAR</p> <p>I. Câmera objetiva; II. Plano-sequência com enquadramento em primeiro plano.</p> <p>Despedida de Mamma Roma. (00:23:18-00:23:32)</p> <p>Aproximação de Biancofiore (00:23:33-00:24:00)</p>	

BIANCOFIORE (*interrompendo a bebida*) Ave! Deus me livre de doença, amém!
MAMMA ROMA Adeus,
Fior'! adeus!

BIANCOFIORE (*parada, enquanto Mamma Roma segue na sua marcha impetuosa*) Adeus, Mamma Roma!
MAMMA ROMA Adeus,
adeus!
BIANCOFIORE (*voz de fundo*) Adeus!

BOMBEIRO (*cantando*) Adeus, sonhos de glóóória!
Adeus, castelos no aaar!

Quem canta é um bombeiro gorducho que está fora de cena, com as mãos nos bolsos e o quepe sobre o nariz.

Mamma Roma passa enquanto ele continua cantando animado.

MAMMA ROMA Aonde vai?
BOMBEIRO (*seguindo o passo dela*) Pegar um ar fresco!

MAMMA ROMA Não que eu me importe, viu?!

BOMBEIRO (*sem se importar, alegre, quase de passagem*) Já tava na hora!

MAMMA ROMA (*ri, ri*) Você me dá confiança!
Olha, em todos esses anos aqui, ninguém me conhece de verdade.

BOMBEIRO Com o coração contente e língua nos dentes!

MAMMA ROMA (*inspirada, rindo*) Na frente da minha casa tinha um velho, um moço rico mergulhado em milhões... todo vestido à lá Robespierre, bigode, bengala, parecia o Rei de Santa Calia... sabe como ele fez esse dinheiro? Na época do facho lá, Mussolini pediu: "Construa um bairro pro povo", que depois viria a ser Pietrarancio! Esse sujeito fez só a primeira casa, bem estruturada com tudo

Aproximação do bombeiro
(00:24:05-00:25:03)



certinho, até banheiro tinha. Dava era pra beber água dos vasos, de tão bem feito... Aí o Mussolini apareceu e falou: "Tá ótimo, era bem assim que eu queria". Rapaz, se eu te disser... foi só o Duce sair que ele terminou só o banheiro, e nunca mais fez foi nada. (ri, ri)

Aí aparece no caminho de Mamma Roma e do bombeiro outro soldado gordinho – mãos nos bolsos, quepe caído sobre o nariz. O bombeiro sai de cena, vai falar com uma mulher debaixo de um lampião.

MAMMA ROMA Agora chamam esse lugar de Cessonnia! (ri, ri) É um mar de cagões, um atrás do outro!
BOMBEIRO (ao piloto)
Agora é contigo!

O piloto se junta a Mamma Roma, que continua contando sua história como se nada tivesse acontecido.

[...]

(Pasolini, 2001a, p. 173-175).

Aproximação do piloto
(00:23:33-00:24:00)



Fonte: Pasolini (1962, 2001a, adaptado).

Como antecipamos, o plano-sequência se define como uma cena girada em tomada única, sem cortes. Esse tipo de plano, possui funções narrativas que vão desde a imersão do espectador no espaço até a criação de tensão, possibilitando-o observar todo o local e a progressão de tempo na cena. De fato, neste excerto que selecionamos, nos deparamos com esta característica imersiva e de continuidade espacial. Todavia, encontramos não só os desafios técnicos e performáticos dos atores presentes, principalmente de Anna Magnani, mas também o ritmo que constrói a total individualidade da personagem.

O plano sequência, neste contexto, cria uma sensação de imersão na experiência de Mamma Roma ao refletir sobre sua grande mudança com Ettore. A utilização de luz e sombra nas cenas noturnas é crucial para a construção da atmosfera, podendo tanto iluminar o rosto da personagem – revelando suas emoções – quanto deixá-la nas sombras, sugerindo mistério ou perigo. As escolhas de enquadramento contribuem significativamente para a representação de seu estado psicológico, de sua relação com o ambiente e dos temas centrais do filme.

Não obstante, a presente cena da caminhada pode ser interpretada como uma unidade narrativa de fato, revelando as dificuldades de Mamma Roma. A progressão narrativa dentro da cena estruturada em plano-sequência nos mostra as ações, as interações – sejam com clientes, outras trabalhadoras sexuais ou transeuntes – e principalmente de reflexão, funcionando como um fio condutor que oferece clareza sobre aspectos psicológicos da personagem.

Essa escolha cinematográfica está relacionada às observações de Pasolini acerca do plano-sequência como representação subjetiva da realidade no tempo presente. Ao aderir à continuidade de tempo e de espaço, o plano-sequência espelha a vivência dos personagens em seu ambiente, oferecendo um olhar direto e aparentemente não mediado sobre suas vidas. A ausência de cortes permite ao espectador compartilhar a perspectiva do personagem e experienciar o desenrolar dos eventos de forma mais imediata e visceral.

Ao analisar a *performance* de Anna Magnani nesta cena, consideramos que a atriz utilizou, principalmente, da tensão abdutiva de Eco, que ao aplicarmos o conceito junto ao processo de tradução intersemiótica, compreendemos que foi “abduzido” o significado essencial do texto cênico para recriá-lo em um sistema de signos específico: cinema.

A atriz comunica os objetivos imediatos de sua personagem – como obter dinheiro ou refletir sobre sua trajetória – bem como seu objetivo mais amplo: garantir um futuro melhor para Ettore. Essa comunicação se dá por meio de expressões faciais e, sobretudo, corporais. A intensidade da atuação, aliada à maneira como a câmera acompanha a personagem em seu falso monólogo, utilizando o plano-sequência como principal recurso, revela uma profunda internalização do papel.

Quadro 10 – Aspectos de significação de ordem simbólica

TEXTO-FONTE	ELEMENTOS DE PRODUÇÃO E PÓS-PRODUÇÃO	TEXTO-ALVO
<p>47 CASA CECAFUMO <i>Interior. Alvorada.</i></p> <p>Mamma Roma está na janela recém-aberta. Feito uma estátua, sussurra quase sem voz:</p> <p>MAMMA ROMA Pobre criaturinha minha...</p> <p>Ela se afasta da janela e vai até a cozinha. Pega a leiteira no fogão e se serve, mergulha o pão e começa a comer. Entre uma garfada e outra, seus olhos aparecem marejados:</p> <p>MAMMA ROMA Pobre criaturinha minha... (<i>depois de um silêncio profundo, olhando no vazio</i>) veio ao mundo e esteve sozinho sempre, como um Cordeiro... olhando em volta, esperando algo do mundo e só...</p> <p>Ela engole o pedaço de pão com leite, lágrimas silenciosas escorriam pelo rosto.</p> <p>(Pasolini, 2001a, p. 259-260).</p>	<p>MONTAGEM NARRATIVA LINEAR</p> <p>I. Câmera objetiva; II. Plano médio. (01:42:23 - 01:42:30)</p> <p>I. câmera objetiva; a) corte sem efeitos; b) <i>raccord</i> de movimento; II. Primeiro plano. (01:42:31 - 01:42:40)</p> <p>I. Câmera objetiva; a) corte direto para mudança de plano; II. Plano médio. (01:42:41 - 01:43:00)</p>	   
<p>50 CELA DE ISOLAMENTO <i>Interior. Dia.</i></p> <p>Ettore está imóvel, amarrado à tábua com tiras inúteis. Não se mexe, não fala, quase não respira. A luz do sol invade a cela horrível.</p>	<p>I. Câmera objetiva; a) corte direto para mudança de plano; II. Plano médio em ângulo de câmera alta; (01:44:27 - 01:44:52)</p>	

	I. Câmera objetiva; II. Plano em ângulo de câmera alta; III. Plano sequêncial	
51 MERCADO DE CECAFUMO <i>Exterior. Dia.</i>	I. Câmera objetiva; II. Plano Médio; III. Câmera baixa. (01:44:53 - 01:45:00)	
[...]		
Todos param para olhar. Bruna, Piero e o ajudante observam apreensivos, até que Mamma Roma fica tensa, olhos arregalados, incrédula - e solta um grito lancinante:	I. Câmera objetiva; a) corte direto para mudança de plano; II. Plano médio. (01:45:01 - 01:45:15)	
MAMMA ROMA Ettore! Ettore!		
Ela se livra dos braços de quem tenta consolá-la, abandona o balcão e sai correndo. Piero, a mãe de Bruna e algumas vendedoras idosas a seguem, sem entender, mas cheias de angústia, gritando.	I. Câmera objetiva; II. Plano Geral. (01:45:15 - 01:45:18)	

PIERO E OUTROS Mamma
Ro'! Espera! O que foi?
Ettore morreu na prisão?
Oh, Deus! Mamma Ro'!

Mamma Roma atravessa o mercado como uma carroça desgovernada, não ouve os chamados. Corre entre as barracas, reta à frente, com um gemido preso no peito, sob o sol escaldante de Cecafumo.

53 CASA CECAFUMO
Interior. Dia.

Como uma louca, Mamma Roma invade a casa, corre até o quarto de Ettore, joga-se sobre a sua caminha, afaga suas roupas e calças, o lamento cresce no peito. Ao redor, a multidão sombria das velhas e dos homens tenta, atrapalhada, encorajá-la.

I. Câmera objetiva;
a) corte direto para mudança de plano;
II. Primeiro plano.
(01:45:18 - 01:45:19)

I. Câmera objetiva;
a) corte direto para mudança de plano;
II. Plano Geral.
(01:45:20 - 01:45:26)

I. Câmera objetiva;
a) corte direto para mudança de plano;
II. Plano Médio.
(01:45:27 - 01:45:28)

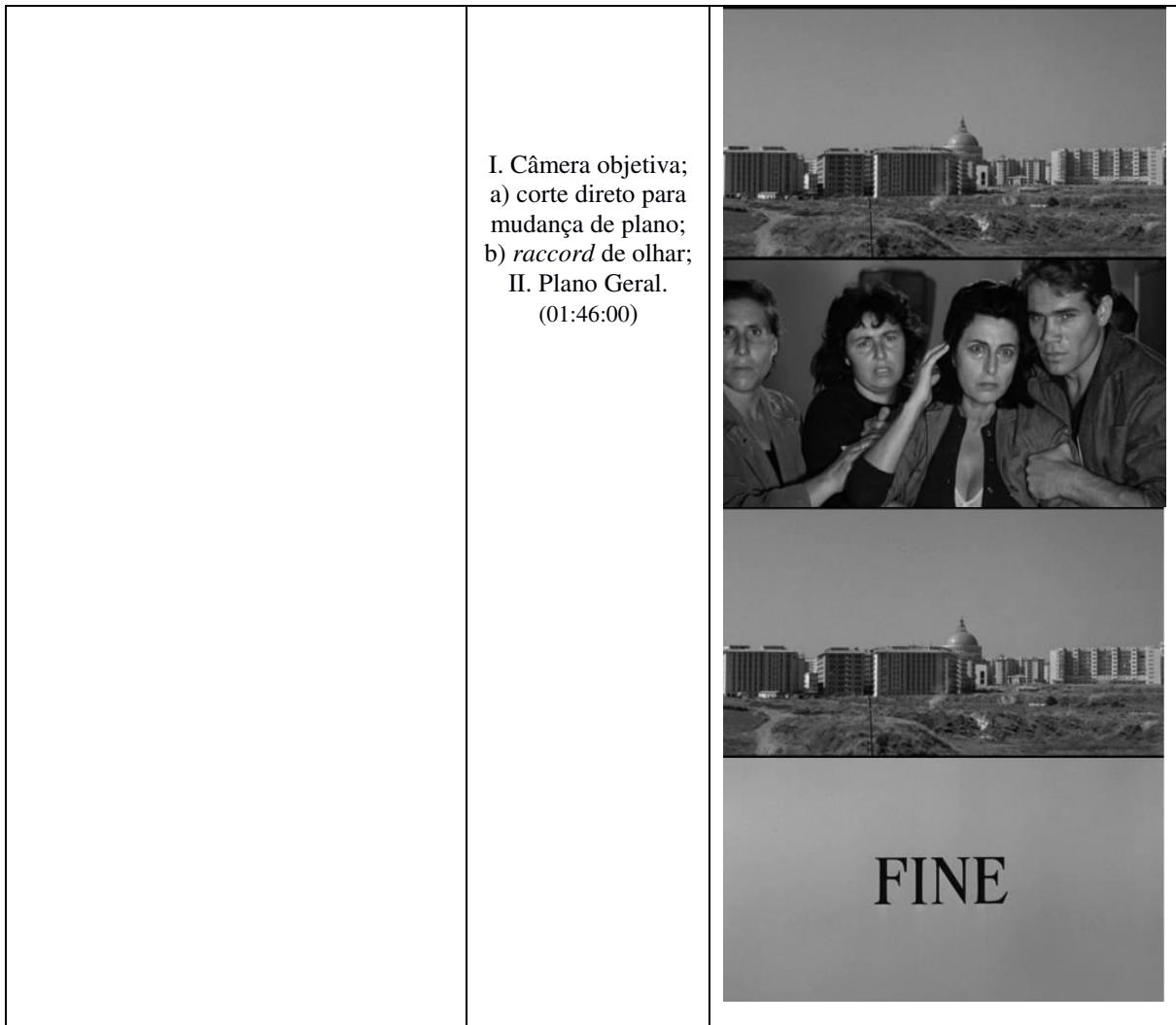
I. Câmera objetiva;
a) corte direto para mudança de plano;
b) *raccord* de olhar;
II. Plano Médio.
(01:45:29 - 01:45:31)

I. Câmera objetiva;
a) corte direto para mudança de plano;
II. Plano Geral.
(01:45:36 - 01:45:37)

I. Câmera objetiva;
a) corte direto para mudança de plano;
b) *raccord* de movimento;
II. Plano Médio.
(01:45:39 - 01:45:40)



<p>De repente, Mamma Roma se ergue, corre até a janela, abre e se inclina no parapeito. Só têm tempo de puxá-la para dentro, enquanto – finalmente – escapa dela um grito inesperado, inútil, dilacerante.</p> <p>MAMMA ROMA (<i>num urro desesperado e acusatório</i>) Os responsáveis! Os responsáveis! Os responsáveis!</p> <p>Debaixo da sua janela, a imensidão de Roma – prédios gigantes e campos fumegantes – se estende indiferente sob o sol.</p> <p>(Pasolini, 2001a, p. 261-263).</p>	<p>I. Câmera objetiva; a) corte direto para mudança de plano; b) <i>raccord</i> de movimento; II. Enquadramento em Plano Médio; III. Plano-sequência. (01:45:41 - 01:45:55)</p> <p>I. Câmera objetiva; a) corte direto para mudança de plano; b) <i>raccord</i> de olhar; II. Plano Médio. (01:45:56)</p> <p>I. Câmera objetiva; a) corte direto para mudança de plano; b) <i>raccord</i> de olhar; II. Plano Geral.</p> <p>I. Câmera objetiva; a) corte direto para mudança de plano; b) <i>raccord</i> de olhar; II. Plano Médio.</p>	
---	---	--



Fonte: Pasolini (1962, 2001a, adaptado).

Neste último aspecto do filme analisado, como o definimos, nos deparamos com questões do aspecto simbólico que diz respeito ao nível do filme, ou seja, toda a articulação dos elementos visuais ao nível do plano e ao nível da sequência, os enquadramentos e a fotografia, quando articuladas, geram esse efeito que caracterizam e individualizam uma película de outra, tornando-as artísticas, de fato.

Ao analisarmos as cenas anteriores, vemos que a protagonista experimenta dois eventos na janela da sua casa: o primeiro em 01:42:23 até 01:42:30, Mamma Roma observa o horizonte, possibilitando-a visualizar a cúpula de uma igreja. Concluímos que Mamma Roma se encontra preocupada com seu filho e que não sabe verdadeiramente do paradeiro e se algo aconteceu com ele.

Em outra cena, mais precisamente em 01:44:27 a 01:44:52, temos a confirmação e morte de Ettore. A trajetória de Ettore e seu destino trágico são interpretados por nós como uma manifestação da injustiça social e da natureza cíclica da pobreza e do crime. Apesar dos esforços

de Mamma Roma para romper esse ciclo e proporcionar uma vida melhor para seu filho, ele acaba sucumbindo às mesmas forças que a oprimiram. Essa representação sublinha a dificuldade de escapar das próprias circunstâncias socioeconômicas.

Toda a cena é construída por meio do plano-sequência, utilizando uma câmera alta que percorre por todo o corpo do personagem. O enquadramento da cena da morte de Ettore pode ser comparado ao *Cristo Morto* de Mantegna, sugerindo um martírio cristão dos marginalizados (Figura 24).

Figura 24 – O martírio: Ettore e Cristo



Fonte: Pasolini (1962).

Entre os minutos 01:45:00 e 01:45:01 com a transição entre as cenas, assistimos Mamma Roma na sua barraca. A personagem não recebe, em cena, algum comunicado verbal claro de que Ettore está preso. Inferimos que Pasolini optou por revelar esse fato ao espectador por meio da montagem e cabe a nós deduzirmos que ela tomou conhecimento da prisão e da morte do filho pela alternância de planos entre Ettore na cela e a aflição de Mamma Roma.

A sequência utiliza recursos como cortes diretos, contrapontos visuais para sugerir que Mamma Roma descobre sobre a morte do seu filho, reforçando a dimensão trágica sem utilizar algum recurso de diálogo, diferentemente do roteiro, que temos essa indicação (Quadro 11).

Quadro 11 – Contraste entre texto-fonte e texto-alvo

TEXTO-FONTE	TEXTO-ALVO
<p>51 MERCADO DE CECAFUMO <i>Exterior. Dia.</i></p> <p>O mercado fervilha de gente e barracas sob o sol forte. Lá estão Mamma Roma, Piero e seu ajudante, Bruna e sua mãe com outros vendedores, todos gritando no meio da confusão. De repente, duas pessoas se aproximam pelas costas de Mamma Roma trazendo notícias. Ela se vira, o rosto empalidece de terror.³⁰</p> <p>Todos param para olhar. Bruna, Piero e o ajudante observam apreensivos, até que Mamma Roma fica tensa, olhos arregalados, incrédula - e solta um grito lancinante:</p> <p>MAMMA ROMA Ettore! Ettore!</p>	

Fonte: Pasolini (1962, 2001a, adaptado).

Ainda que tenha a presença de duas figuras ao lado da protagonista, estas não expressam ou emitem nenhuma informação. Isso nos leva a crer, que foi uma decisão tomada durante a pós-produção, cuja revelação sobre a prisão e morte de Ettore ocorre fora do campo auditivo do espectador, indicado apenas pela reação de Mamma Roma e pela montagem das cenas.

³⁰ Grifo nosso.

Depois, vemos Mamma Roma correndo em desespero para dentro de casa (01:45:36-01:45:37), abraçando as roupas de Ettore espalhadas pelo quarto (01:45:41-01:45:55). Esse gesto final substitui qualquer explicação verbal: a presença das roupas do filho funciona como prova física da sua prisão e morte.

Mamma Roma se dispõe novamente diante da janela (01:45:41-01:45:55), encarando não apenas a capital italiana em toda sua amplitude, mas também aquele símbolo religioso que se mostra diante de si. A técnica de enquadramento que proporciona a composição da imagem de Mamma Roma inserida no centro da cena, possibilitando-nos entender a completa angústia que a circunda, tanto a sua quanto dos demais personagens que a consolam.

Em seguida (01:45:56-01:46:00), ao olhar para fora e encarar o horizonte em sua “totalidade” – que em nenhum momento é mostrado emoldurado pelas limitações da janela –, Mamma Roma é capaz de ver e ser vista pela cidade que lhe corresponde a investida (Figura 25). Ao perceber-se observada, todo o ímpeto que a protagonista impelia anteriormente se esvai, condensado em um olhar desolado, correspondido com uma composição de imagem que orienta o afastamento do ponto de observação, que é a igreja.

Figura 25 – O olhar de Mamma Roma



Fonte: Pasolini (1962).

Os princípios de Stanislavski (2012) podem ser observados na *performance* dos atores, que buscam a motivação e a “verdade emocional” de seus personagens; e na direção, que visa traduzir o que se indica no roteiro para a linguagem cinematográfica. Esse processo envolve a formulação de hipóteses sobre como os elementos do texto fonte – palavras, ritmo, estilo – podem ser representados e interpretados de forma eficaz no sistema-alvo, considerando as convenções e capacidades expressivas desse sistema.

Desse modo, surge a necessidade de encontrar a “melhor explicação” para a transposição do significado, equilibrando a fidelidade ao texto-fonte com a expressividade e a inteligibilidade na nova modalidade semiótica. A memória emocional para evocar os

sentimentos de luta, arrependimento e esperança de Mamma Roma durante esses momentos solitários.

A relação entre os planos individuais e os planos-sequências, marcada por cortes rápidos e movimentos de câmera fluidos, contribui para a progressão narrativa e o desenvolvimento da trama. Em Pasolini (2014), o plano-sequência captura a subjetividade do presente e a montagem tem o poder de coordenar diferentes pontos de vista subjetivos, aproximando-se de uma visão mais objetiva dos acontecimentos, já o seu cinema de poesia, cada fragmento da realidade é elevado a imagem-verso, capaz de ressoar em múltiplas camadas: sociais, históricas e antropológicas. Em *Mamma Roma* (1962), essa poética se manifesta no tratamento dos corpos periféricos, na montagem e no uso simbólico da luz e do espaço, criando uma narrativa que é, acima de tudo, um poema visual sobre a esperança e o abismo da condição humana.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação investigou as relações intersemióticas entre o roteiro cinematográfico de *Mamma Roma* (1962) e a película de mesmo título, do cineasta Pier Paolo Pasolini, com foco nas transformações que ocorrem ao transpor o texto escrito para a linguagem fílmica. Foi utilizado como base teórica os Estudos da Tradução – especialmente a noção de tradução intersemiótica de Jakobson (1959), os aportes de Plaza (2013) e Nida (1969). A pesquisa defende o roteiro não apenas como instrumento funcional injuntivo de produção cinematográfica, mas como um gênero autônomo, dotado de valor literário e artístico.

Para explorar essa perspectiva, adotou-se uma abordagem descritiva e qualitativa, fundamentada em autores como Gil (2017) e Toury (1995). A análise comparativa parte do roteiro publicado em *Per il cinema, tomo I* (2001a) e dos fragmentos da obra audiovisual devidamente selecionadas e evidenciadas como elementos narrativos, estéticos e simbólicos que são ressignificados na passagem do texto-fonte para o texto-alvo. Constatou-se que a adaptação cinematográfica se desfaz de qualquer reprodução mecânica do roteiro, assumindo escolhas criativas que ampliam sua significação, seja por decisões do diretor ou dos atores.

Na obra *Mamma Roma* (1962), as estratégias de Pasolini revelam um diálogo entre o neorrealismo italiano e uma expressividade poética própria do cineasta. O autor-diretor mistura a precisão técnica – vista na descrição de movimentos de câmera e montagem – com referências pictóricas, como a cena do casamento, que ecoa *A Última Ceia* de Leonardo da Vinci e Ghirlandaio. A opção por atores não profissionais, as locações na periferia romana e a incorporação do dialeto reforçam sua poética da realidade, onde o cinema funciona como crítica social e resistência cultural.

Embora a estrutura em três atos identificada por Field (2009) esteja presente, Pasolini a adapta para preservar a autenticidade dos marginalizados em detrimento de uma linearidade rígida. A montagem com cortes diretos e *raccords* de movimento e de olhar, conferem ritmo e tensão dramática – especialmente no casamento de Carmine –, enquanto planos-sequência, como na despedida de *Mamma Roma*, aprofundam a imersão no universo subproletário.

A tradução intersemiótica verificada por nós, funciona como ato criativo: o roteiro guia, mas não limita. A combinação do neorrealismo como estética e poesia visual teorizada por Pasolini, constrói uma obra aberta (Eco, 2016), que convida o espectador a participarativamente de sua interpretação. Além disso, é válido mencionar os recursos de *performance* analisados nos fragmentos, que dialogam com as noções de tensão abdutiva de Eco (2007) e

com a teoria da performatividade de Stanislavski (2012), uma vez que as lacunas deixadas pelo roteiro são preenchidas pela atuação e pela decisão autoral.

Dessa forma, os Estudos da Tradução revelam-se fundamentais para compreender não apenas a preservação da *intentio operis*, mas também a reinvenção de códigos culturais e estéticos no encontro entre texto e filme.

No que toca os nossos objetivos específicos que foram evocados ao longo da pesquisa, identificamos que os fatores intratextuais e extratextuais que contribuíram para a realização do filme enquanto objeto tradutório, são, portanto, os elementos estéticos que influenciaram todo um período artístico, bem como o arcabouço não só cultural, mas também cênico, que auxiliaram os atores e atrizes em decodificar as informações estéticas do texto filmico.

Investigamos também, a intenção enunciativa dos agentes de produção e de pós-produção do filme analisado. Entendemos que diferentemente de outros cineastas contemporâneos tanto ao Pasolini quanto ao filme que nos debruçamos, o cineasta italiano se preocupou em gerar efeitos poéticos que tornassem seus filmes singulares. Todavia, a poeticidade em Pasolini, como verificamos, não está restrita somente por escolhas metafóricas, simbólicas, conotativas, mas deve-se principalmente por seu entendimento de estruturação e organização do discurso cinematográfico.

Por fim, este estudo reforça o legado de Pasolini como cineasta-poeta, cuja obra transcende a mera representação do subproletariado para transformá-lo em arte política. Ao explorar sua escrita cinematográfica, esperamos que a presente pesquisa contribua para futuros estudos interessados em investigar outras adaptações de Pasolini para o cinema, aprofundando sobretudo a relação entre a escrita dos próprios roteiros e a performatividade cênica.

Também esperamos fomentar novas investigações dentro da área dos Estudos da Tradução, uma vez que desenvolvemos com afinco análises descritivas, que, de fato, contribuem para ampliar o debate acerca da tradução intersemiótica enquanto processo criativo e a *performance* como processo tradutório, sendo essa, uma faceta intrínseca à tradução intersemiótica.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. Edição bilíngue – português/italiano. Tradução de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2019. 3 v.
- AMORIM, M. A. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p. 15-33, jan./jun. 2013.
- AMOROSO, M. **A paixão pelo real**: Pasolini e a crítica literária. São Paulo: USP, 1997.
- AMOROSO, M. B. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Nós, 2022. (Kindle Edition)
- ARRAGUCCI JR, D. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 40, p. 7-29, 1994.
- AUMONT, J. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- AUMONT, J. A montagem. In: AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. (org.). **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2009. p. 53-88.
- BASSNETT, S. **Estudos de tradução**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BELLOCCHIO, P. G. Disperatamente italiano. In: PASOLINI, P. P. **Saggi sulla politica e sulla società**. A cura di W. Siti e S. De Laude. Milano: Mondadori, 1999. p. XX.
- BENVENUTO, S. M. A. **Adaptação fílmica e audiodescrição**: uma proposta de produção cinematográfica para pessoas com deficiência visual. 2013. 106 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada, Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2013. Disponível em: <http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=82904>. Acesso em: 12 maio 2025.
- BERTOLUCCI, A. Nota introduttiva a Lettere a Franco Farolfi. **Nuovi Argomenti**, Roma, n. 49, p. 3, 1976.
- BORDWELL, D. **Narration in the Fiction Film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- BOSI, A. Paixão e ideologia. In: AMOROSO, M. B.; ALVES, C. T. (org.). **Um intelectual na urgência**: Pasolini lido no Brasil. v. 1. Campinas, SP: Unicamp, 2022. p. 33-36.
- BRAYNER, M. **Pier Paolo Pasolini**: uma poética da realidade. 2008. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

- BRONCKART, J. **Atividade de linguagem, textos e discursos:** por um interacionismo sócio-discursivo. Tradução de Anna Raquel Machado e Péricles Cunha. São Paulo: EDUC, 1999.
- CARREIRO, R. **A linguagem do cinema:** uma introdução. Recife: UFPE, 2021.
- CAÚ, M. O roteirista como escritor, o roteiro cinematográfico como literatura. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo, v. 6, n. 1, jan./jun. 2017.
- CONTINI, G. Al limite della poesia dialettale. **Corriere del Ticino**, [S. l.], v. 4, n. 9, p. 353-354, 1943.
- COSTA, A. R. Gêneros e tipos textuais: afinal de contas, do que se trata? **Prolíngua**, Joãp Pessoa, v. 6, n. 1, p. 96-114, jan/jun, 2011.
- DINIZ, T. F. N. A New Approach to the Study of Translation: From Stage to Screen. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 29-54, 2003.
- DINIZ, T. F. N. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998.
- EAGLETON, T. **Teoria da literatura:** uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ECO, U. **A estrutura ausente.** Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ECO, U. **Obra aberta.** Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- ECO, U. **Tratado geral da semiótica.** Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- ELLWOOD, D. **Rebuilding Europe:** Western Europe, America and Postwar Reconstruction. London: Routledge, 1992.
- FABRIS, M. Neo-realismo italiano. In: MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial.** Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 191-219.
- FABRIS, M. **O neo-realismo cinematográfico italiano:** uma leitura. São Paulo: EdUSP, 1996.
- FERREIRA, C. C. **De Ragazzi di vita a Accattone:** Pier Paolo Pasolini da literatura ao cinema. 2009. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras, Departamento de Letras Neolatinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- FERRO, M. **Cinema e História.** São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- FIELD, S. **Roteiro:** os fundamentos do roteirismo. Tradução de Alice Leal. Curitiba: Arte & Letra, 2009.

FIGUEIREDO, V. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

FISHER-LICHTE, E. The Performance as an ‘Interpretant’ of the Drama. **Semiotica**, Berlin, v. 64, n. 3-4, p. 197-212, 1987.

FONTES, A. S. Do texto às telas: tradução intersemiótica e teoria da adaptação. **Travessias Interativas**, São Cristóvão, v. 14, n. 30, p. 202-213, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/n30p202>. Acesso em: 21 nov. 2024.

FORGACS, D. Americanisation: The Italian Case, 1938-1954. **Borderlines: Studies in American Culture**, Swansea, v. 1, n. 2, p. 157-169, 1993.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Organização de Oliver Stallybrass. Tradução de Sergio Alcides. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2005.

GAUDREAU, A. Variations sur une problématique. In: GROENSTEEN, T. (ed.). **La transécriture**: pour une théorie de l’adaptation. Québec: Editions Nota Bene, 1998. p. 267-271.

GENNARI, D. T. **Post-War Italian Cinema**: American Intervention, Vatican Interests. New York: Routledge, 2009.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2017.

GUNDLE, S.; GUANI, M. L’americanizzazione del quotidiano: televisione e consumismo nell’Italia degli anni cinquanta. **Quaderni Storici**, [S. l.], v. 21, n. 62, p. 561-594, 1986.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOLMES, J. S. The Name and Nature of Translation Studies. In: VENUTI, L. (ed.). **The Translation Studies Reader**. London: Routledge, 2000. p. 172-185.

HOWARD, D; MAPLAY, E. **Teoria e prática do roteiro**. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Globo, 2008.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAKOBSON, R. On Linguistic Aspects of Translation. In: BROWER, R. A. (ed.). **On Translation**. Cambridge: Harvard University Press, 1959. p. 232-239.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

KIRCHOF, E. R. Umberto Eco e a estética semiótica. **Prâksis**, Novo Hamburgo, v. 1, p. 41-47, 2007.

LAHUD, M. **A vida clara**: linguagens e realidade segundo Pasolini. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LAHUD, M. Pasolini: paixão e ideologia. In: AMOROSO, M. B.; ALVES, C. T. (org.). **Um intelectual na urgência**: Pasolini lido no Brasil. v. 1. Campinas: Unicamp, 2022. p. 113-129.

LAWLOR, T. **Censored**: The Rise and Fall of the Production Code. 2012. 39 f. Thesis (Bachelor of Arts Degree) – Film Studies Specialisation, School of Arts, Dublin Business School, Dublin, 2012. Disponível em:

<https://esource.dbs.ie/server/api/core/bitstreams/5cacdf3c-ab0e-4f18-bc0bf915b383f9f6/content>. Acesso em: 1 set. 2025.

LOTMAN, J; USPENSKY, B. A. On the Semiotic Mechanism of Culture. **New Literary History**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 211-232, 1978.

MARCUSCHI, A. L. **Gêneros textuais**: o que são e como se constituem. Recife: UFPE, 2000.

MARIE, M. Cinema e linguagem. In: AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2009. p. 157-218.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro Antônio. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MIRANDA, C. A.; INOKUCHI, S. T. Um olhar oriental sobre Shakespeare: “Trono manchado de sangue” de Akira Kurosawa. **Scripta**, Belo Horizonte, n. 7, p. 151-180, 2009.

MORAVIA, A. A ideologia de Pasolini. Tradução de Stella Rivello. **In-Traduções**, Florianópolis, n. 1, p. 1-10, 2012. Disponível em:
https://www.academia.edu/28270953/A_ideologia_de_Pasolini. Acesso em: 30 jul. 2024.

MOUNIN, G. **Les problèmes théoriques de la traducion**. Paris: Gallimard, 1963.

NEGRI, T. Nuove questioni linguistiche: Pier Paolo Pasolini scandalizza linguisti, filologi, scrittori, critici e intellettuali. **Revista de Italianística**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 13-21, 1993.

NIDA, E; TABER, C. **The Theory and Practice of Translation**. Leiden: E. J. Brill, 1969.

NORD, C. **Análise textual em tradução**: bases teóricas, métodos e aplicação didática. Tradução de Meta Elizabeth Zipser. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

OLIVEIRA, R. A. Roma de Pasolini. **Revista Universitária do Audiovisual**, São Carlos, 16 fev. 2011. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/roma-de-pasolini/>. Acesso em: 16 out. 2024.

PASOLINI, P. P. **As cinzas de Gramsci**. Tradução de Alexandre Pilati. Brasília: C14, 2021.

- PASOLINI, P. P. **As últimas palavras do herege**: entrevistas com Jean Duflot. Tradução de Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PASOLINI, P. P. **Descrizioni di descrizioni**. Milano: Garzanti, 2016.
- PASOLINI, P. P. **Empirismo eretico**. Milano: Garzanti, 1972.
- PASOLINI, P. P. **Empirismo eretico**. 5. ed. Milano: Garzanti, 2014.
- PASOLINI, P. P. **Empirismo herege**. Tradução de Miguel Serres Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982a.
- PASOLINI, P. P. **O caos**: crônicas políticas. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo, Brasiliense, 1982b.
- PASOLINI, P. P. **Os jovens infelizes**: antologia de ensaios corsários. Organização de Michel Lahud. Tradução de Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- PASOLINI, P. P. **Passione e ideologia**. Prefazione di Alberto Asor Rosa. Milano: Garzanti, 2009.
- PASOLINI, P. P. **Per il cinema**. v. 1. Milano: I Meridiani-Mondadori, 2001a.
- PASOLINI, P. P. **Per il cinema**. v. 2. Milano: I Meridiani-Mondadori, 2001b.
- PASOLINI, P. P. **Poemas**: Pier Paolo Pasolini. Organização de Maurício Santana Dias e Alfonso Berardinelli. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PASOLINI, P. P. Poeta delle ceneri, a cura di E. Siciliano. **Nuovi Argomenti**, Roma, n. 67-68, 1980.
- PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PONTILLO, C. Uma coltre di primule: Mamma Romma tra scritture e visione. **Studi Pasoliniani**, Pisa, n. 12, p. 77-86, 2012.
- PRICE, S. **A History of the Screenplay**. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- PYM, A. **Explorando as teorias da tradução**. Tradução de Rodrigo Borges de Faveri, Claudia Borges de Faveri e Juliana Steil. São Paulo: Perspectiva, 2017.

- REISS, K. **Translation Criticism, the Potentials and Limitations:** Categories and Criteria for Translation Quality. Translation by E. F. Rhodes. Manchester: St. Jerome, 2000.
- REISZ, K.; MILLAR, G. (ed.). **The Technique of Film Editing.** 14. ed. London: Focal Press, 1966.
- SANTAFÉ, V. L. **Pasolini e Glauber:** a pobreza como potência – estética e revolução. 2019. 278 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- SANTATO, G. **Pier Paolo Pasolini:** l'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Roma: Carocci Editore, 2012.
- SCARPARO, G. M; CASTRO, G. R.; ALMEIDA, J. F. A direção de arte cinematográfica e o tempo fílmico: um olhar a partir de Tarkovsky. In **Revista**, Ribeirão Preto, v. 8, p. 3-14, 2017.
- SCHLESENER, A. P. Pier Paolo Pasolini e o cinema como poesia. **Analecta**, Guarapuava, v. 7, p. 141-149, 2006.
- SIJLL, J. V. **Narrativa cinematográfica:** contando histórias com imagens em movimento. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
- SILVA, A. F. **Pier Paolo Pasolini:** o cinema como língua escrita da ação. 2007. 164 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- SOUSA, S. **Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura:** a adaptação cinematográfica e a recepção literária no cinema. Braga: Universidade do Minho, 2001.
- SPINAZZOLA, V. **Cinema e pubblico:** lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965. Roma: Bulzoni editore, 1985.
- STAM, R. **Beyond Fidelity:** The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, J. (ed.). **Film Adaptation.** New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.
- STANISLAVSKI, K. **A preparação do ator.** Tradução de Pontes de Paula Lima. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- STERZI, E. **Pasolini e a língua da poesia.** Passagens, Fortaleza, v. 7, n. 2, p. 39-56, 2016.
- TOURY, G. **Descriptive Translation Studies and Beyond.** Amsterdam: John Benjamins, 1995.
- TYNIANOV, Y. Des fondements du cinéma. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 220-221, p. 67, 1970.

VERMEER, H. J. Skopos and Commission in Translational Action. Translation by Andrew Chesterman. In: VENUTI, L. (ed). **The Translation Studies Reader**. 3. ed. London: Routledge, 2012. p. 191-202.

VIEIRA, E. R. P. Liberating Calibans: Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' Poetics of Transcreation. In: BASSNETT, S.; TRIVERDI, H. (ed.). **Post-colonial Translation: Theory and Practice**. London: Routledge, 1999. p. 95-113.

XAVIER, B. G. **O encouraçado ético**: Sergei Eisenstein e Pier Paolo Pasolini na crítica da forma jurídica capitalista. 2019. 342 f. Tese (Doutorado em Direitos e Garantias Fundamentais) – Programa de Pós-graduação em Direitos e Garantias Fundamentais, Faculdade de Direito de Vitória, Vitória, 2019.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T.; JOHNSON, R.; XAVIER, I.; GUIMARÃES, H.; AGUIAR, F. (org.). **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Senac, 2003. p. 61-89.

XAVIER, I. O cinema moderno segundo Pasolini. In AMOROSO, M. B.; ALVES, C. T. (org.). **Um intelectual na urgência**: Pasolini lido no Brasil. v. 1. Campinas, SP: Unicamp, 2022. p. 209-229.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WAGSTAFF, C. Italian Genre Films in the World Market. In: NOWELL-SMITH, G.; RICCI, S. (ed.). **Hollywood and Europe**: Economics, Culture, National Identity, 1945-95. London: British Film Institute, 1998. p. 74-85.

ZINATO, E. **Le idee e le forme**: la critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni. Roma: Carocci, 2010.

ANEXO A – FRAGMENTOS DO ROTEIRO DE MAMMA ROMA (1962) EM LÍNGUA ITALIANA

Fragments do Quadro 3

8 CASA CASAL BERTONE
Interno. Giorno.

Cammina per il corridoietto muta, perduta in sé. Ma si riscuote. Sente una voce che canticchia, rauca, un po' rotta.

Un passo ancora e vede Ettore, in mezzo alla stanza che, cantandosi da se stesso la musica, sta ballando. Un timido, allegro, malandrino cha-cha-cha.

Due passi avanti, una improvvisa giravolta su se stesso, un colpo di reni che spinge avanti il grembo, la gamba che si alza con uno scatto grazioso e impudico e insolente.

Così quei tre quattro gesti si ripetono uguali, senza fine. Mamma Roma sta per un pezzo a guardare il ballo del figlio, che non si è accorto di lei.

Poi entra e va alla finestra piena di una atroce malinconia. Ettore, un po' stupito da quel cambiamento di umore, le va vicino.

Un breve silenzio, poi Mamma Roma spicca due parole.

MAMMA ROMA Quant'è brutto de qua! Capirai, se vede er Cimitero...

Ettore fa un passo, e guarda meglio fuori.

Infatti laggiù, oltre due tre capannoni, oltre il terrapieno della ferrovia con la sua selva di pali, si stende – cipressi e croci – il monte del Verano.

MAMMA ROMA Io pensavo de fà er trasloco domani... E invece ce tocca aspettà ancora 'n'altra quindicina de giorni...

Guarda più intensamente fuori della finestra.

Il Verano è laggiù, muto, scuro, in mezzo alla chiassosa, luminosa vita.

MAMMA ROMA (*fuori campo*) E va beh! Rideremo dopo!

Sulla visione silenziosa del Verano...

...Fondù.

(Pasolini, 2001a, p. 172-173).

11 CHIESA CECAFUMO
Interno. Giorno.

Il rombo dell'organo sfiatato, i Farisei del quartiere nuovo, stanno ascoltando la messa, radi nella chiesa tremenda. In mezzo ci sono Mamma Roma e suo figlio in piedi, col libro da messa in mano.

Mamma Roma, leggendo le preghiere, lancia intorno sguardi avidi di conferma e di conforto.

Ecco lì vicino a una colonna ostrogota un tipo calvo con gli occhiali, um vestitino grigio, due figlioletti scemi alle tasche.

Ecco là una signora nera e elegante, con la madre vecchia elegante anche lei. Ecco delle collegiali, racchie e pie, in fondo carine, nel loro raccoglimento devoto...

Soddisfatta del mondo che ha intorno, Mamma Roma posa gli occhi su suo figlio: che fa parte di quel mondo, acciuffato nel suo blè, il ciuffo ben pettinato, il libro da messa in mano, gli occhi chini sulla preghiera.

La faccia di Mamma Roma è felice. La messa sta per finire, gli ultimi accordi di organo, gli ultimi segni di croce, e la gente comincia a sfollare, aerea, come chi ha compiuto il proprio dovere, e ne è incantato, verso il portale ostrogoto.

Mamma Roma e Ettore camminano dietro il gruppo delle collegiali.

MAMMA ROMA (*con un sorriso prima malizioso e poi tenero*) Una di quelle lì, te faccio sposà a te!
Quelle so' come se deve! Una de quelle lì te faccio sposà a te!

Ettore scuote fieramente e buffamente il capo, dicendo che non ci sta.
 A Mamma Roma scappa da ridere, una risata da puttana, tutta appoggiata e quasi appesa al braccio del figlio.
 Così escono.

(Pasolini, 2001a, p. 178-179).

Fragments do Quadro 4

[...]

Mamma Roma scatta in piedi, col bicchiere in mano e, detto fatto, si mette a cantare.

MAMMA ROMA (*con tutti i sentimenti*)

Fior de gaggia,
 quando canto io canto con allegria,
 mo' se io dico tutto rovino 'sta compagniaaa!

Scatta in piedi allora lo sposo, coi baffetti neri, e il ciuffo nero di guappo, e gli occhi ardenti.

CARMINE (*canta*)

Fiore de sabbia,
 tu ridi, scherzi, fai la santa donna,
 e invece in petto schiatti da la rabbia.

MAMMA ROMA (*di rimando, senza un attimo di esitazione, con allegra violenza*)

Fiore de menta,
 fermate lingua, ché ce sta n'innocente:
 è mejo che nun veda e che nun senta!

Invece l'innocente, la sposa – tutto d'un botto, chi se l'aspettava? – si alza, di tra i velami, e con vecchio impeto burino, attacca pure lei:

SPOSA (*canta*)

Fior de cucuzza,
 'na donna per 'sti baffi andava pazza,
 e adesso che li perde ce va in puzza!

MAMMA ROMA (*furente, felice, concludendo*)

Fiore de merda,
 io me so' liberata de 'na corda,
 adesso tocca a 'n'altra a fà la serva!

(*e poi, gridando scomposta*) 'A sora sposa, senza invidia! So' libbera, so' libbera!

I PAPPONE Auguri! Viva gli sposi!

Batte le mani: tutti battono le mani e gridano e si svociano e danno calci ai maiali.

TUTTI (*battendo le mani*) Viva gli sposi...

Rapida dissolvenza.

[...]

(Pasolini, 2001a, p. 157-158).

9 VIALE
 Esterno. Notte.

Mamma Roma ridendo si alza da un lastrone di marmo dove stava seduta con altre tre o quattro colleghhe. Si alza di scatto, e cammina in avanti, per il grande viale notturno, umido, sonoro.

MAMMA ROMA Addio! Ve saluto per sempre! (*ride, ride*) Me ne vado, senza invidia! A voi l'onore! (*ride, ride*) Triste chi rimane!

Una piccola, con tanti capelli, le si lancia dietro, speranzosa.

BIANCOFIORE Ahò, ahò, che te ne vai via così de brutto! Senza rimorsi? Fatte ancora un goccetto! Mo' offro io!

MAMMA ROMA Addio, 'a Biancofio! Te sei la più brava de tutte qua in mezzo! Tanti auguri de core!

Tutte e due camminano svelte: l'intera sequenza è una sola camminata: è l'impeto inarrestabile di Mamma Roma che se ne va.

Biancofiole le è alle calcagna, caccia dalla borsa una bottiglietta di cognac, l'allunga alla comare.

BIANCOFIORE Tiè, bevi!

Camminando, Mamma Roma ne beve un sorso attaccandosi alla bottiglietta, poi riallunga la bottiglietta a Biancofiole.

MAMMA ROMA Alla salute tua! Che ce n'hai proprio bisogno, co' tutte le malattie che girano... (*ride*)

BIANCOFIORE (*interrompendo la bevuta*) 'Tacci tua, Dio libberame dal male, e così sia!

MAMMA ROMA Addio, 'a Biancofio', addio!

BIANCOFIORE (*fermandosi, mentre Mamma Roma continua impetuosa la sua camminata*) Addio, 'a Mamma Ro'!

MAMMA ROMA Addio, addio!

BIANCOFIORE (*c.s.*) Addio!

POMPIERETTO (*fuori campo*) Addio, sogni di glooooria! Addio, castelli in aaaaria!
Chi canta è un pompieretto tracagnotto con le mani in saccoccia e la bustina sul naso.

Mamma Roma gli passa davanti mentre lui continua allegrotto a cantare.

MAMMA ROMA Indo vai?

POMPIERETTO (*seguendola nella sua trascinante camminata*) A pijà er fresco!

MAMMA ROMA Io mica batto sa'!

POMPIERETTO (*indifferente, allegro, al volo*) Era ora!

MAMMA ROMA (*ride, ride*) Mi spiri fiducia! Ahò, lo sai, in tant'anni che so' stata qua, nissuno sa chi so' io.

POMPIERETTO Cor contento lingua ar vento!

MAMMA ROMA (*ispirata, ridendo*) Davanti a casa mia ce stava un vecchio, uno ricco, che proprio i milioni se lo magnavano... Tutto vestito a la Robespierre, baffi, bastone, me pareva er Re de Santa Calla... Lo sai come l'aveva fatti li milioni? Ar tempo der Fascio, no, Mussolini, dice, je fa: «Famme un quartiere pe' er popolo», che sarebbe poi Pietrarancio! Questo qua je fa la prima casa, bella, tutti muri maestri, coi cessi, che ce se poteva cucinà dentro i cessi, tanto l'aveva fatti bene... Mussolini viè, je fa: «Bravo, è così che le volevo». Sto fijo de 'na mignotta, come se n'è andato er duce, ha fatto solo i cessi, le case nun l'ha fatte più. (*ride, ride*)

Compare sulla strada di Mamma Roma e del Pompieretto, un altro soldatino – tracagnotto, mani in saccoccia, bustina sul naso, e il pompieretto gli lascia il posto, andando verso una donna che se ne sta sotto un lampione.

MAMMA ROMA Mo' lo chiamano Cessonia, quer quartiere! (*ride, ride*) Tutta 'na distesa, lunga lunga de cagatori!

POMPIERETTO (*all'aviere*) Te passo la fiaccola!

L'aviere si affianca a Mamma Roma, che continua la sua storia, come niente fosse successo.
[...]

(Pasolini, 2001a, p. 173-175).

47 CASA CECAFUMO
Interno. Alba.

Mamma Roma è alla finestra, che ha appena aperta. Segnata come una vecchia statua, guarda e dice a fior di labbra:

MAMMA ROMA Pora creatura mia.

Si stacca dalla finestra, va verso l'interno della casa, nella piccola cucina. Prende dal fornelletto la coccumella, si versa il latte, ci mette il pane, comincia a mangiare.

MAMMA ROMA Pora creatura mia. (*dopo un profondo silenzio... con gli occhi persi*) È venuto ar mondo e è stato sempre solo. Solo s'è ritrovato come un Cristo passeretto... A guardasse intorno, a aspettò chissà che, su 'sto mondo, solo...

Inghiotte il boccone di pane e latte, con gli occhi pieni di lacrime.

(Pasolini, 2001a, p. 259-260).

50 CELLA DI SEGREGAZIONE
Interno. Giorno

Ettore è immobile, sopra il tavolaccio, stretto dalle inutili cinghie. Non si muove, non parla, non respira. La luce del sole ha invaso l'orribile cella.

51 MERCATO DI CECAFUMO
Esterno. Giorno.

La terribile confusione del mercato, nel suo momento più pieno. L'orda delle bancherelle e della gente nel barbaglio del sole.

Ecco là Mamma Roma e Piero e il garzone di Piero, e Bruna, con la madre, e gli altri rivenditori, tutti che urlano nel brusio assordante.

Due persone si avvicinano a Mamma Roma, di spalle. Mamma Roma li guarda, con la faccia del terrore. Anche Bruna guarda, e Piero e il garzone di Piero: tutti osservano quello che accade a sora Roma. Aspettano, guardando. E vedono Mamma Roma farsi sempre più attenta, tesa, angosciata, incredula, finché lancia un urlo terribile.

MAMMA ROMA Ettore! Ettore!

Mamma Roma si svincola dalle braccia delle due persone che le hanno portato la notizia e, come una pazza, lascia il banco e si mette a correre.

Piero, la madre di Bruna, quattro o cinque vecchie rivenditrici o clienti, la inseguono, senza capire ancora bene, immaginando.

PIERO E VECCHIE Mamma Ro'! Fermateve! Ma che è successo! Ettore è morto! In prigione! Oh Dio!
Mamma Ro'! Mamma Ro'!

Mamma Roma corre come una pazza lungo il marciapiede, ai margini del mercato che nereggiava come un mare in tempesta. Corre nel barbaglio del sole, come una cavalla impazzita. Non sente le voci che la chiamano: corre diritta davanti a sé, con un gemito che non riesce a proromperle fuori dal petto. Attraversa di corsa il viale, le strade invase dal sole di Cecafumo.

E dietro la torma greve, nereggiante delle vecchie, degli uomini che la inseguono chiamandola.

52 SCALE CASA CECAFUMO
Interno. Giorno.

Mamma Roma corre su per le rampe delle scale di casa; sempre con quel gemito che non le esce da dentro il petto.
La raggiungono Piero e altri uomini, l'afferrano per le braccia. Mamma Roma si divincola, corre, corre su per le scale, corre in casa.

53 CASA CECAFUMO
Interno. Giorno.

Come una pazza Mamma Roma entra in casa, corre nella stanza di Ettore, si butta sul suo lettuccio, tira fuori i suoi vestiti, i suoi calzoni, li stringe, col lamento che si fa sempre più forte dentro il petto.
C'è intorno a lei la folla nera delle vecchie, degli uomini che cercano confusamente di farle coraggio.
A un tratto Mamma Roma si rialza in piedi, corre, corre verso la finestra, l'apre, si sporge sul davanzale.
Fanno appena in tempo ad afferrarla, a tirarla indietro, mentre l'urlo, che le tremava dentro, finalmente le esce, inaspettato, inutile, straziante.

MAMMA ROMA (*con un urlo disperato che è insieme un ringhio di belva, un'accusa*)
I responsabili! I responsabili! I responsabili!

Sotto la sua finestra, la distesa di Roma, palazzoni e prati fumiganti, si apre immensa e indifferente sotto il sole.

(Pasolini, 2001a, p. 261-263).

Fragmentos do Quadro 5

30 CASA CECAFUMO
Interno. Giorno.

Mamma Roma va alla finestra e la spalanca guardando lieta fuori.
Ecco nella luce secca della mattina, la distesa dei tetti e dei palazzoni: Roma.
Mamma Roma si volta, e guarda:
Ettore che dorme accucciato nel suo lettino, i capelli arruffati, la faccina pallida e dolce.
Mamma Roma si avvicina al figlio e lo sveglia scuotendolo.

MAMMA ROMA Svejete! Viè a vede che sole che c'è de fora! Dàje!

Ma il ragazzo stenta a svegliarsi: ha il sonno duro dell'adolescente.

MAMMA ROMA Ma lo sai che giorno è oggi, sì? Lo sai che da oggi diventi er capo de famija, te? (*ride*)
O no te spinfera annà a lavorà? Eh? Nun te ricordi che stasera attacchi a lavorà?

Ettore apre gli occhi, e si volta a guardarla, un po' misterioso.

MAMMA ROMA Nun me dici niente? Nun sei contento che diventi un lavoratore?

Ettore scuote la testa.

ETTORE No!

Ma lo dice ridendo: si vede che scherza, e che invece l'idea del lavoro lo eccita.

MAMMA ROMA Dàje, vestete! Zompa dal letto! Che, te ce vò er trombettiere?

Gli butta sulla sponda del letto i calzoni, la maglietta: Ettore comincia a vestirsi in fretta. [...]

(Pasolini, 2001a, p. 222-223).

Fragmentos do Quadro 7

1 SALA OSTERIA NOZZE
Esterno. Interno. Giorno.

Tre bei maialetti entrano, sul rozzo pavimento, intuzzando, grugnendo, spaventati, disorientati. Sono tutti incravattati, uno ha un cappello in testa, uno un fiocco alla coda, uno un paio di giarrettiere. Entrano come un manipolo di matti, di condannati a morte, come un balletto.

MAMMA ROMA (*fuori campo ride*) 'A sora sposa! (*ride, ride*) Ecco i nostri fratelli!

Una tavolata a ferro di cavallo, con una quarantina di convitati: parenti della sposa, burini, neri come tizzoni, e i colleghi dello sposo: tutti papponi.

In mezzo lo sposo, Carmine, e la sposa, col velo bianco sulle ventitré, sui capelloni alti come un trono.

CARMINE Si, fratelli d'Italia!

I tre maialetti sono spinti avanti a scopate da Mamma Roma, in piedi, scarmigliata, folle, dentro lo stanzone dell'osteria.

MAMMA ROMA Ma quale d'Italia! Che fai finta de non conoscerli? 'A Clementina, te presento i tu' cognati!

I maiali tendono a squagliarsela, e Mamma Roma lotta come una dannata, a scopate, per tenerli insieme.

MAMMA ROMA Questo è Peppe, lo vedi? Questo è Nicola, e quella è Regina, la snaturata! (*ride, ride*) Sapessi che fa questa! Nun te ne curà!

I papponi, allineati intorno alla tavola burina, le danno spago.

I PAPPONE Dillo, dillo! Nun te vergognà, tanto qui semo tutti de bocca bona!

MAMMA ROMA Fa la vita! (*ride, ride*)

II PAPPONE E che è 'sta vita?

MAMMA ROMA (*ridendo, quasi con un urlo*) Batte!

III PAPPONE Beata lei!

MAMMA ROMA (*rivolgendosi come una matta alla sposa*) Allora hai capito che fa, questa?

La sposa col suo velone bianco al vento, si volta, congestionata, verso lo sposo, verso il suo Carmine dai baffetti neri.

MAMMA ROMA Guardala, guardala...

La maialetta zompa, con le sue giarrettiere spudorate.

MAMMA ROMA Lo sai che fa? Fa la...

Tutta la tavolata dei papponi la interrompe in un solo grido unanime nella vecchia ovazione:

PAPPONI (*in coro, battendo le mani*) Viva gli sposi! Viva gli sposii!

Rapida dissolvenza.

Un po' dopo.

Sempre più sbronzi e sbracati, papponi e zoccole, nella sacrilega mescolanza coi parenti burini della sposa. I maialetti grugniscono, tranquillissimi, ai cantoni, tra le gambe. [...]