

100 anos de Pier Paolo Pasolini: um paradigma semiótico-psicanalítico

Nathan Athila Santos da Luz

Resumo

Por ocasião do centenário do cineasta Pier Paolo Pasolini, apresento, a partir da intersecção entre semiótica e psicanálise, a perspectiva aplicada do paradigma teórico e cinematográfico do autor. A imagem contemporânea, as concepções, os aspectos estéticos e comportamentais da cultura italiana e do Ocidente foram os alvos de toda a obra artística de Pasolini. Teórico e crítico da cultura, o autor traz para o campo intelectual de sua época a psicanálise, a filosofia e a poesia moderna como dispositivos de intervenção e de criação semiótica. A cinematografia de Pasolini e os livros *Escritos corsários*, *Sobrevivência dos vaga-lumes* e *As últimas palavras do herege* são o material de extração e de articulação das principais ideias deste trabalho; outras literaturas complementares foram utilizadas para aludir a conceitos psicanalíticos e semióticos. Por meio dessa composição entre o cinema e a literatura de Pasolini, busca-se trazer alguma compreensão acerca dos paradigmas clínicos e culturais da contemporaneidade

Palavras-chave: psicanálise, semiótica, cinema, Pasolini, neorealismo italiano.

Introdução

Começa em Bolonha, nos dois últimos dias de janeiro e nos primeiros dias de fevereiro de 1941. Um rapaz de dezenove anos, aluno da Faculdade de Letras, descobre, juntamente com a psicanálise freudiana e a filosofia existencialista, toda a poesia moderna.

O trecho acima é do livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, de Georges Didi-Huberman, e coloca em perspectiva o início da vida, o percurso existencial e as dimensões do pensamento livre e contemporâneo do cineasta Pier Paolo Pasolini. O livro de Didi-Huberman abre a articulação dos conceitos psicanalíticos e semióticos que incidiram no

pensador para construir uma teoria crítica, a atemporalidade da vida de Pasolini e o enigma do mundo a sua volta.

A guerra e o fascismo mergulharam Pasolini num linho secular dos conflitos da história do Ocidente. Nativo de Bolonha, Pasolini teve seu início intelectual no campo das letras e da poesia; foi influenciado por Gramsci e Marx, estudou história da arte, pintura, dramaturgia e literatura, percurso teórico que o fez desembarcar com sua gôndola na sétima arte.

O cineasta é um expoente do Neorealismo Italiano, movimento cinematográfico de vanguarda que transcorreu os anos 1940. Os filmes desse movimento retratavam as dificuldades da classe trabalhadora da Itália pós-Segunda Guerra Mundial. Representavam as violências, a fome, os subúrbios e as dificuldades de sobrevivência do povo. Os atores muitas vezes não eram profissionais, para capturar e aproximar o cinema das histórias reais da população italiana. A história da cultura estava em movimento, e a vida de Pasolini era marcada por profundos conflitos, frustrações e perseguições. Em um período de mudanças aceleradas, Pasolini precisava transportar e expor o seu pensamento para promover um furo, interromper a catástrofe que cercava o debate intelectual e político italiano.

1.1 A escrita psicanalítica

A psicanálise se fazia presente na expressão e na originalidade da perspectiva de sexualidade que o método oferecia à sua crítica. Em seus *Escritos corsários*, Pasolini faz um breve comentário sobre o romance do psicanalista Sándor Firenczi, que designa o alvo do seu alicerce intelectual: “*Thalassa*, de Firenczi, não é um texto sagrado. Mas tenho certeza de que, por exemplo, Marcuse, Barthes, Jakobson e Lacan o amam” (PASOLINI, 2020, p. 145). Este pequeno trecho direciona um diálogo com os expoentes da intelectualidade de sua época e também com a tradição psicanalítica. Para o autor, a sexualidade se estabelece num percurso marcado por ousadia e atrevimento, e que se apresenta numa instância de conflito permanente entre o corpo, a língua e a cultura. Logo de saída, a ousadia de que fala Pasolini é o erotismo e a poesia, e o alvo de sua crítica são os reguladores do poder: a Igreja e Estado.

Essa questão foi introduzida na sua pesquisa teórica e prática da imagem contemporânea. Contra esses reguladores do poder, Pasolini formaliza toda a sua obra literária e

dramatúrgica. No cinema, cria os pilares do seu dispositivo semiótico: plano-sequência, invenção de conceitos como a *subjetiva indireta livre* e a ação do cinema de poesia. Em outro plano, porém não distante do primeiro, em relação à pulsionalidade, o erotismo e a língua de poesia ocupam o lugar central da articulação desses dispositivos semióticos. A câmera e o olhar encontram no objeto artístico a pulsão escópica. Essa operação subverte a noção de imagem, afirma que ela não é um engodo opaco e sem vida, mas um circuito pulsional composto de estímulos e desejos ocultos.

A concepção pasoliniana de estrutura de poder era composta de uma perspectiva que identificava um sintoma supostamente esquecido ou eliminado como o principal elemento da cultura italiana; o fascismo ainda estava vivo, reatualizado através da democracia cristã e do consumismo norte-americano importado. Segundo Pasolini, as instituições de poder operavam diante da sexualidade como uma matriz neurótica, baseada na repressão, no recalque dos horrores da guerra e na censura do erotismo, questões que tinham força, atração e execução através da família pequeno-burguesa italiana, um modelo artificial, que não se aplicava a toda classe popular italiana. Na política, precisamente, através da democracia cristã, que o autor considerava a continuidade disfarçada do fascismo de Mussolini.

Nos seus *Escritos corsários*, Pasolini aponta a homossexualidade como um dos fatos para imprimir sua crítica às instituições, mesmo as consideradas de esquerda. Ele posiciona o homossexual diante dos fantasmas da sociedade ocidental cristã.

O homossexual e a homossexualidade são vistos como formas do “Mal”, mas de um “Mal” recalcado e transferido para um lugar onde é “Outro”; ou seja, onde se torna monstruoso, demoníaco, degradante (PASOLINI, 2020, p. 239).

Nessa fala, é interessante observar como ele se utilizava da psicanálise para decifrar os sintomas da cultura ocidental. Neste mesmo eixo psicanalítico em que a citação é estabelecida, a gramática lacaniana designa o *recalque* e um *Outro* maiúsculo como matriz de significação, que para Pasolini era o lugar onde estava posicionada a homossexualidade na cultura italiana e, de modo geral, europeia. Segundo o artista, essa sexualidade só poderia ser vivenciada de forma livre nos presídios e nas instituições de controle, circunscrevendo uma forma neurótica de expressão da sexualidade.

Nada permite [...] afirmar, e nem mesmo suspeitar, que exista a mínima relação de causa e efeito entre homossexuais e neurose: a ligação, se existir, se deve ao fato de a condenação social da homossexualidade ser neurotizante (PASOLINI, 2020, p. 243).

Ao longo da história ocorreram grandes transformações no núcleo da família ocidental. As modificações se deram na decadência dos valores tradicionais, no declínio da autoridade paterna, na liberdade sexual e na verticalização dos processos culturais da economia moderna. Nos conceitos psicanalíticos, a família é um espaço simbólico que pode ser colocada ao lado da noção lacaniana de grande Outro, pois é lugar das trocas simbólicas, das alianças, do tesouro dos significantes, da história e da fundação do sujeito na interdição do incesto, como indicam os textos de Freud *Totem e Tabu* ([1912-1913] 2012) e *Moisés e o monoteísmo* ([1937-1939] 2018).

A história política da sexualidade deveria ser colocada em cena, a representação e a condenação da sexualidade promovidas pela estrutura da democracia cristã estavam em consonância com os restos e ruínas que edificaram a família ocidental no pós-guerra. Em toda sua obra, com base nesse Outro lacaniano, Pasolini reposiciona os corpos (pequenos outros) fora dessa estrutura artificial da família burguesa; para ele o sexual não significava um retorno ao familiar, mas justamente o oposto, a sexualidade em seu percurso e prática revelava o acesso ao real do mundo em todas as suas contradições.

Pasolini, de sua parte, havia compreendido há muito tempo, por exemplo, em seu documentário *Comizi d'amore* [Comícios de amor], em 1963, que as formas assumidas e marginais da sexualidade implicam ou supõem uma certa posição política que vem sempre acompanhada – como no amor – de uma certa dialética do desejo (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 54).

Este movimento regressivo e antinatural para a criação de uma estrutura fechada (centrada no núcleo familiar) seria a própria base e as condições perenes para o estabelecimento do fascismo de *Saló* (1975). A ruptura que o artista apresenta em sua cinematografia consiste em recolocar os personagens negados pela cultura italiana num contexto afirmativo e descentralizados de uma visão condicionada pela caridade burguesa.

Em *Accattone* (1961), primeiro filme de Pasolini, a pobreza ganha um ar sacro, estético e erótico. A câmera fixa dá ênfase ao corpo masculino, numa tentativa de erotizar e dar

livre curso à sexualidade do seu personagem, de modo que a pobreza não transformasse o protagonista num santo e que ninguém pudesse sentir pena da sua condição: pobre, explorador, malandro e violento, esse era *Accattone*. Essa era a maneira emblemática de provocar o desconhecimento da burguesia-católica-caridosa do modo de vida dos subúrbios de Roma. Mas também de desvincular um olhar estabelecido sobre os corpos dissidentes.

Em *Teorema* (1968), confronto é deslocado para a família burguesa de um rico patriarca industrial em Milão, que recebe durante a primavera um jovem misterioso para passar um período em sua casa. Aos poucos, o estrangeiro se relaciona de forma afetiva e sexual com cada integrante da família, movimentando desejos proibidos e fantasmas adormecidos, mudando a vida e o destino de todos naquele lar. O estrangeiro dionisíaco funciona como *objeto causa do desejo* dos integrantes da família, de modo que após a sua partida cada personagem cai num vazio existencial homérico e numa melancolia enlouquecedora.

O objeto da agressividade da burguesia é o mesmo objeto de sua paixão. É como se aquilo que causasse a angústia fosse a causa do desejo. Essa característica de atribuir a máscara mitológica aos seus personagens formaliza a estética perdida da tragédia. A aura de Dionísio sobre o estrangeiro o libera da violência burguesa contra a sexualidade livre e permite que a sensualidade e o erotismo desarticulem a estrutura de engodo imaginário de unidade familiar.

Mas estas mediações poéticas ou romanescas interpunham entre mim e a vida uma espécie de parede divisória simbólica, uma tela de palavras... E, talvez, a verdadeira tragédia de todo poeta seja a de só atingir o mundo metaforicamente, segundo as regras de uma magia definitivamente limitada na sua apropriação do mundo (PASOLINI, 1983, p. 25).

2.1 A anarquia do poder

Quando um povo inteiro abandona a sua terra em busca de uma nova morada, ele certamente não chega completo no novo lugar.

(FREUD, 1916-1917, p. 451)

Pasolini representa o percurso do desejo em uma época em transformação; viveu num período que sofreu uma violência terrível diante de uma padronização totalitária e

artificial do comportamento através do consumismo, da televisão, da imprensa e da literatura convencional. “Tenho às vezes a sensação de que eles são vítimas de uma aceleração artificial, de um esquecimento injustificado, prematuro” (PASOLINI, 1983, p. 59). Para o cineasta, a anarquia do poder se concentra e age na dinâmica das instituições de controle, que direcionariam o homem médio para a formação de *mass media* antipática e com um *olhar fixo* para um único modelo de imagem estandardizada, afetando assim a sua capacidade interpretativa dos códigos culturais e de linguagem, como um aparelho ideológico de usufruto de bens de consumo.

Segundo sua análise, esse modelo de condicionamento da subjetividade tinha um objetivo único: conduzir toda a população italiana para um esquecimento forçado dos horrores da guerra. Com essa política, “O povo, a seus olhos, a partir de então, foi esquecido. Estilisticamente falando, o artigo dos vaga-lumes é somente um túmulo dos povos perdidos” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 97). O efeito disso seria dramático para a vida das classes populares, pois, como nos ensina Freud, a memória deixa rastros e ruínas, está sempre à espreita para viver novamente, mesmo que de forma sintomática, deformada e *fixada no trauma*. Colocam-nos com frequência face aos retornos do recalcado histórico (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 108).

A teoria cultural de Pasolini articula poeticamente uma energia que ele extraía das sobrevivências, arqueologia sensível dos gestos, cantos, dialetos, arquiteturas em ruínas de Matera ou dos subúrbios de Roma (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 107). Para ele, o forçamento do esquecimento e a saída sintomática desses horrores ganharia vida numa espécie de curto-circuito do comportamento, principalmente no contexto da vida urbana, como um espetáculo de gestos sem sentido e mimetizados, que de maneira inconsciente e alienada tentaria reproduzir os costumes, rituais e dialetos perdidos no processo traumático da guerra e da imposição da modernização dos povos.

Lacan relata uma experiência similar com a análise dos estudantes de medicina do Togo:

Logo depois da última guerra – eu já havia nascido há muito tempo – tomei em análise três pessoas do interior do Togo, que haviam passado ali sua infância. Ora, em sua análise não consegui obter nem rastros dos usos e crenças tribais, coisas que eles não tinham esquecido, que conheciam, mas do ponto de vista da etnografia. Devo dizer que tudo predispunha a separá-los disso, tendo em vista o que eles eram, esses corajosos mediquinhos que tentavam se meter na hierarquia médica da metrópole – estávamos ainda na época colonial. Portanto, o que

conheciam disso no plano do etnográfico era mais ou menos como no do jornalismo, mas os seus inconscientes funcionavam segundo as boas regras do Édipo. Era o inconsciente que tinha vendido a eles ao mesmo tempo que as leis da colonização, forma exótica, regressiva, do discurso do mestre, frente ao capitalismo que se chama imperialismo. O inconsciente deles não era o de suas lembranças de infância – isto era palpável –, mas sua infância era retroativamente vivida em nossas categorias familiares (LACAN, 1992, p. 96).

A questão fundamental da exposição de Lacan: como um imperativo geopolítico (o imperialismo) condiciona a subjetividade e coloca o sujeito sob um Outro regime discursivo e existencial. Esse balanço no campo simbólico promovido pelo discurso capitalista não seria uma abertura de sentido, mas uma ruptura sem volta, uma fenda, campo vazio que se articula como miragem e por meio de uma acomodação do ser nas novas regras simbólicas, perdendo assim todo o contato e vínculo com as suas origens. Nem por meio de uma análise isso poderia se restituir.

Para Pasolini, a exemplo de Lacan, essa fenda habitava o povo italiano com a saída de seus mitos, dialetos, língua, essa interação entre a cultura perdida e a nova ideologia de consumo inscreve a passagem da tragédia ao drama da vida moderna. Um real impossível de ser simbolizado. Diante desse diagnóstico clínico cultural, Pasolini não propõe uma solução de pesquisa etnográfica ou sociológica de retorno às raízes e muito menos de realocação da vida nas categorias tradicionais e conservadoras familiares. É diante disso que ele subverte sua obra, cria e projeta o seu dispositivo artístico como tratamento subjetivo. Assim, somente por meio da relação com o objeto artístico seria possível uma outra ordenação da língua e do campo de significado, somente por meio dessa relação se pode acessar novas experiências e desbloquear afetos e lembranças negadas pelo trauma.

O interesse de Pasolini pela linguagem cinematográfica surge em decorrência de seus estudos literários e do exercício da linguagem narrativa como tentativa de expressão de relações vitais, ou seja, exprimir a realidade por meio da própria realidade (SCHLESNER, 2006, p. 142). O cineasta considerava o cinema como uma inovação em relação à escrita, porque traduzia a realidade por meio do exercício narrativo, algo que poderia de algum modo exprimir o real. Para ele, a poesia seria um produto final na relação entre o real e o cinema: o cinema como dispositivo de uma língua de poesia.

A clínica da cultura diagnosticada pelo artista projeta a sua expressão cinematográfica para uma linguagem hermética, justamente como ataque à produção pedagógica,

comercial e de propaganda política promovida pelo poder. Essa discussão é o ponto de partida para uma ruptura estética nos seus filmes, nos quais Pasolini coloca em ação o antídoto do cinema de poesia contra o veneno do cinema hollywoodiano. “Em seu ensaio ‘Cinema de poesia’, a possibilidade de criar, pelo contrário, pseudonarrativas escritas na língua de poesia; a possibilidade, em suma, de uma prosa de arte” (KINSKI, 1996). A arte como dispositivo para libertar um novo olhar e o desejo contra o trauma do recalque forçado. Este dispositivo estético-poético se lança como tratamento dessa alienação neurótica instituída pelo culturame comercial norte-americano que chegava na Itália.

Em *Ragazzi di Vita e Teorema*, a narrativa opera numa lógica invertida, numa ausência de significado. Procedo por alusões, coloco-os a cânone suspenso, como diz Barthes a propósito do método de Brecht, suspendo o sentido (PASOLINI, 1983, p. 63)

Porém, que elemento da narrativa teria esse efeito de proporção para suspender o sentido a tal nível? Certamente a articulação de Eros. Se pudéssemos criar um algoritmo pasoliniano de desarticulação de signos fechados, seria constituído desses três códigos mestres: estético-poético-erótico.

Pasolini se pergunta então se ele, pessoalmente, ainda vai poder fazer alguma coisa, “obra com paixão pura” – voltamos a encontrar aí a paixão pelo real – a partir do momento em que assume a convicção negativa de que nossa história terminou. Em suma, a paixão pelo real foi mesmo a paixão pelo século XX. E é da morte dessa paixão que Pasolini nos fala (BADIOU, p. 52, 2017).

O filósofo e psicanalista Alain Badiou, designa a noção de real de Lacan para falar de uma paixão, sobretudo, a paixão de Pasolini pelo seu tempo. A dramaturgia do cineasta coloca em cena a tragédia do século XX. Os elementos alegóricos e oníricos presentes em todos os seus filmes projetam o cinema como língua escrita da ação. Assim, explica-se a vocação do cinema para a intuição de essências do real (XAVIER, 1993). Isso porque o dispositivo cinematográfico, composto de uma infinidade de signos, é a língua escrita

dessa totalidade como linguagem. Por conseguinte, um cineasta, ao realizar um filme, está sempre a “escrever” a realidade.

Assim, a dialética dos códigos do cinema: imagem, linguagem e poesia imprimem o real na gramática da cultura e revivem os elementos perdidos da poesia, do cômico e do trágico. Portanto, o real de Pasolini é a poesia na imagem em movimento, resgate do trágico perdido, ação e composição estética como algo derivado do real.

Como é possível observar, para estruturar a sua “Semiologia da realidade”, Pasolini recorreu a semiótica contemporânea. Do norte-americano Charles Sanders Peirce, Pasolini tomou para si a concepção triádica do signo e a ideia de que a língua é somente um dos muitos sistemas de significação possíveis que constituem a realidade. De acordo com a concepção peirciana, os signos seriam veículos do real, um real cujo caráter essencial seria comprovado por sua anterioridade em relação aos signos (SILVA, 2007, p. 44).

Segundo Pasolini, diante de uma visão do futuro, a ausência dos elementos essenciais da vida humana traria graves consequências para a civilização e anunciaria um novo genocídio e um apocalipse cultural na virada do século, formas de vida ainda mais indignas do que no período da guerra – para ele, o recalque dos horrores era o apagamento do elemento trágico da vida e das artes, isso tinha como efeito o surgimento do drama que seria expressado através de vidas dilaceradas, sem esperança e sem criatividade. O mundo velho em desencanto ecológico, puramente melancólico e agressivo com a juventude. Sem a iluminação graciosa dos vaga-lumes.

Considerações finais

O presente trabalho, por meio da literatura, da cinematografia e da dramaturgia, colocou em perspectiva as modalidades de representação das ideias do cineasta Pier Paolo Pasolini. Com isso, explorou o potencial artístico da obra como meio de exprimir os conceitos semióticos e psicanalíticos do autor. Obviamente, os conceitos psicanalíticos aludidos no trabalho não ficaram isolados da obra artística do autor, a aproximação foi realizada a partir de autores como Didi-Huberman e Alain Badiou, entre outros. Para Pasolini, a psicanálise freudiana, a filosofia existencialista e a poesia moderna constroem uma teoria crítica da cultura ocidental. Esse balanço geral tornou inteligíveis e aplicáveis

noções como recalque, trauma, neurose, signos e Outro. A gramática e a obra de Pasolini, por suas posições, apresentam uma possibilidade de pensar e articular conceitos e dispositivos artísticos de intervenção em uma clínica da cultura semiótica psicanalítica. Como apontou Badiou, o conceito de real de Lacan ganha importância ímpar na dialética pasoliniana lacaniana, ambos se encontraram – por acidente e acontecimento – pela criatividade de seus dispositivos: um pelo dispositivo analítico e outro pelo cinematográfico, diante de um tempo de padronização, de substituição do discurso do mestre pelo discurso capitalista. Desse encontro, surge um novo paradigma de representação daquilo que é impossível de ser simbolizado.

Referências bibliográficas

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Consuelo Salomé. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FREUD, Sigmund. “Totem e tabu”. In: *Totem e Tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. v. 11.

_____. *Conferências introdutórias à Psicanálise*. Tradução: Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. v. 13.

KINSKI, Davi. *Pasolini: do Neorrealismo ao cinema de poesia*. São Paulo: Laranja Original, 2016.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Tradução: Ari Roitman. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege: entrevistas com Jean Duflot*. Tradução: Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Escritos corsários*. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.

SCHLESENER, Ana. “Pier Paolo Pasolini e o cinema como poesia”. *Analecta*, v. 7, n. 1, p. 141-149, jan-jun, 2006.

SILVA, Adão Fernandes da. *Pier Paolo Pasolini: o cinema como língua escrita da ação*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-7WNG5Y>.

XAVIER, Ismail. “O cinema moderno segundo Pasolini”. *Italianística*, v. 1, n. 1, p. 101-102, 1993.