

Em busca de um certo realismo: a construção discursiva em *Comizi d'amore*¹

Amanda Carvalho GOMES²

Erika SAVERNINI³

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Resumo

O presente artigo propõe-se analisar o documentário italiano *Comizi d'amore*, de 1964, frente às ideias e concepções teóricas de Pier Paolo Pasolini. O filme caracteriza-se como uma experiência de cinema verdade, modelo de documentário que começa a ser desenvolvido justamente nos anos 1960. Para Pasolini, a construção da realidade fílmica se dá através de um formalismo, proposto pela montagem em contraposição ao plano-sequência único e subjetivo, comparado à vida. No documentário, dessa forma, Pasolini consegue adquirir um papel de formulador, discursando não apenas sobre sexualidade, como também sobre a homogeneização cultural e social de uma sociedade de consumo.

Palavras-chave: realismo; formalismo; plano-sequência; montagem; documentário

Introdução

Entre destroços e recuperações de uma Itália pós Segunda-Guerra, viu-se o surgimento do neorrealismo, tendo como um dos seus marcos inaugurais o filme *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, Itália, 1945), de Roberto Rossellini. A preocupação dos diretores com os problemas cotidianos era aquela dos intelectuais esquerdistas que “sentiam a necessidade de deixar as torres de marfim nas quais haviam se refugiado durante o chamado vicênio fascista (outubro de 1922-julho de 1943) e de intensificar suas relações com a realidade” (FABRIS, 2006, p. 191). Para tanto, no sistema formal fílmico neorrealista, prevaleceram elementos tomados do documentário, como a utilização de atores não profissionais e filmagens em ambientes reais, a assunção de “defeitos” na imagem e no som como estilo em contraponto à assepsia fotográfica e aos artifícios da naturalização da linguagem (característicos do cinema de matriz clássica hollywoodiano). Esse efeito de real buscado pelos neorrealistas justifica-se também na constatação de que alguns nomes do neorrealismo, como o próprio Rossellini, foram documentaristas anteriormente.

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Cinema e Audiovisual, da Intercom Júnior – XII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Bolsista BIC/UFJF no projeto de pesquisa "Cinema e a língua escrita da realidade: diálogos contemporâneos com Pier Paolo Pasolini" (CNPq). Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Email: amanda.cargomes@gmail.com.

³ Orientadora. Profa. Dra. da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Doutorado em Artes Visuais – Cinema pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, 2011), Brasil. Email: erika.savernini@ufjf.edu.br.

No começo da década 1960, a linguagem do documentário se enveredou através do avanço técnico, principalmente no que concerne aos equipamentos. A câmera de 35 mm diminuiu para 16 mm, enquanto o tempo de gravação de um rolo aumentou, e o gravador Nagra possibilitou o som sincronizado na própria película. Com equipamentos mais leves e acessíveis para captação de imagem e som, surgiram tendências como o *direct cinema* (cinema direto) nos Estados Unidos e o *cinéma vérité* (cinema verdade) na França.

O cinema direto procura apenas observar, como uma “[...] ‘mosca na parede’, mostrando sem ser mostrado, construindo assim uma ética da não intervenção” (RAMOS, 2004, p. 82). Já o cinema verdade fala de si mesmo, não escondendo a forma como feito, dentro de uma lógica da reflexividade, e intervém no mundo em que se encontra. Tal tendência repercutiu na Itália, que já em idos dos anos 1950, por intermédio de Cesare Zavattini, indicava um desdobramento do neorealismo para outro tipo de realismo, como afirma no texto “Algumas ideias sobre o cinema”: “Nós não alcançamos o centro do neo-realismo [...] Nós temos que reconhecer que todos nós estamos apenas começando, alguns mais adiante e outros mais atrás” (ZAVATTINI⁴, 1966, *apud* WELLER, 2014, p. 10).

Vários documentários italianos, no decorrer dos anos 1960, dispuseram-se a tratar de temas relacionados ao amor e ao sexo, em uma vontade de ouvir o outro, de maneira a descobrir como as pessoas enxergavam (e viviam) a sexualidade. De um lado, é possível notar documentários eróticos que utilizam dessa linguagem apenas como pretexto para atingir sucesso comercial, como por exemplo, *Europa di notte* (Itália, 1959) de Alessandro Blasetti e *Sexy al neon* (Itália, 1962) de Ettore Fecchi, ambos sobre clubes noturnos. Sob outra perspectiva, documentários investigativos, de autor, tangenciavam tais produções eróticas, porém sem alcançar a mesma popularidade; esses documentários refletiam as teorias neorealistas de Zavattini e recebiam influência do cinema verdade e da televisão, que exibia documentários. Nessa vertente, encontram-se filmes como *I ragazzi che si amano* (Itália, 1962), de Alberto Caldana, *In Italia si chiama amore* (Itália, 1963) de Virgilio Sabel e *Comizi d’amore* (Itália, 1964) de Pier Paolo Pasolini.

Ao se ter como base as concepções teóricas de Pasolini, principalmente suas noções de plano-sequência e realidade, procura-se por meio desse artigo analisar *Comizi d’amore*. Segundo Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye (1994, p. 55), “adaptado ou não a um projeto deliberado, o filme preenche uma função na sociedade que o produz: testemunha o real, tenta agir nas representações e mentalidades, regula as tensões ou faz com que sejam

⁴ ZAVATTINI, C. Some ideas on the cinema. In: DYER, Richard. *Film: A Montage of Theories*. Nova Iorque: Ed. MacCann, 1966. p. 221.

esquecidas”. Primeiramente, portanto, faz-se necessário contextualizar aspectos sociais contemporâneos ao filme, inerentes à Itália da década de 1960, de maneira a aproximar o leitor a essa sociedade.

Circunstâncias externas aos diálogos de amor

Comizi d'amore é um documentário filmado entre março e novembro de 1963 e produzido por Alfredo Bini, também produtor de outro filme do cinema verdade italiano, *I nuovi angeli* (Itália, 1961), dirigido por Ugo Gregoretti. Pasolini sugeriu a seu produtor que, entre as viagens pelo país em busca de locações para seu terceiro filme *O Evangelho Segundo São Mateus* (*Il Vangelo secondo Mateo*, Itália, França, 1964), reunissem entrevistas de diversos cidadãos a fim de investigá-los no campo da sexualidade.

Vivia-se, naquele momento, uma época de “tolerância”. O Papa João XXIII, que morrera alguns meses antes da produção do filme, convocou, no ano de 1962, o Concílio Vaticano II com o propósito de adequar a Igreja Católica à modernidade, introduzindo temas delicados, especialmente os que concerniam aos fiéis, aos modos e aos costumes da época (CHAVES, 2014). Mesmo após a morte do Papa, as conferências continuaram até 1965 e geraram mudanças profundas dentro do sistema da Igreja. Todavia, os assuntos sexuais continuaram tabus; nos anos 1960, continuava em vigor a Lei de Merlin, de 1958, que criminalizou a prostituição, fechando os bordéis, ou as “casas de tolerância”. Essas contradições da sociedade italiana dos anos 1960, entre a modernização da Igreja Católica e os costumes arraigados (consolidados inclusive legalmente), são fundamentais para se entender o propósito e a proposta estética de Pasolini em *Comizi d'amore*.

Tratando-se de questões socioeconômicas, “1963 era a época em que a Itália acabava de entrar ruidosamente no movimento de expansão-consumo-tolerância” (FOUCAULT, 2009, p. 373), caracterizando o que ficou conhecido como *il miracolo economico* (o milagre econômico). Repentinamente o país, que em sua maioria era voltado à agricultura, com uma grande área rural, firmou-se na produção industrial de tal modo que fez a economia italiana crescer em poucos anos. Entretanto se tratou de um crescimento desigual, pois as indústrias se concentravam na região Norte, o que implicou que a população e agricultores dos campos do Sul migrassem para alimentar a indústria, recebendo salários baixos e estabelecendo desigualdades territoriais e de classes.

Chegou-se a um ponto desse crescimento no qual mesmo operários e camponeses foram incorporados ao recente bem-estar, transformando-se em *piccoli borghesi*, ou seja, pequenos burgueses, que expressam os princípios da classe dominante. Desde o começo do boom econômico, Pasolini critica a generalização dos gostos e valores da burguesia, como demonstra nesse trecho da poesia de 1961 *À minha nação*: “[...] milhões de pequenos burgueses como milhões de porcos, a pastar empurrando-se sob intactos palacetes, entre casas coloniais já descascadas feito igrejas [...]” (PASOLINI, 2015, p. 147). Sua insatisfação reside no entendimento de que com tal normalização de valores, os instintos “brutos”, ou os instintos naturais do ser humano são substituídos pelas morais de repressão, sobretudo sexual, de um Estado burguês-cristão.

De acordo com Maurizio Viano (1993), “sexualidade se tornou objeto a ser investigado, a realidade a ser desvendada. É como se as classes baixas, antes objeto privilegiado de um olhar realista, fossem lentamente substituídas pela sexualidade” (VIANO, 1993, p.121, tradução nossa)⁵. Preceitos de uma nova burguesia eram não apenas divulgados, mas consolidados como o modo de vida italiano através da imprensa e do cinema. Tais meios se esforçavam para demonstrar o estilo de vida burguês, a trazer à tona *la vera Italia*, “verdadeira Itália”, dentro do qual, partindo do desenvolvimento capitalista, os valores são homogêneos, a sociedade padronizada. Aos poucos, as ideias assimiladas de consumo, hedonismo e liberdade tomaram frente, de tal modo que os produtores da indústria cultural descobriram que sexo vende. Até mesmo as relações humanas teriam seu preço.

O gosto pelo real e a montagem, ou como a morte atribui sentido à vida

No artigo “Ontologia da imagem fotográfica”, escrito a partir de *Problèmes de la peinture* em 1945, André Bazin (2014) remonta às origens das artes plásticas para explicar a preocupação humana de lutar contra o tempo, contra o esquecimento ou a morte. Diante disso, a pintura e a escultura se colocam como esse embate pela capacidade de criar uma imagem realista do mundo. Não obstante, ao fazer uso dos aparatos técnicos propícios a criar uma imagem mais próxima da realidade visível, como a câmera escura, o artista distanciara-se da expressão artística e de seu poder de significação.

⁵ Traduzido diretamente do original em inglês “Sexuality became the object to be investigated, the reality to be unveiled. It is as if the lower classes, once privileged object of a realist gaze, were slowly being replaced by sexuality.” (VIANO, 1993, p. 121).

Enquanto o modelo renascentista se abatia, a fotografia e, sequentemente, o cinema, aparecem como forma de fortalecer a representação do verídico que se encontrava em crise e com isso a pintura pôde se dedicar à sua própria expressividade. O aparato das lentes e a descoberta da sensibilidade à luz de alguns compostos de prata teriam corrigido os problemas de antes e reduzido a interferência do homem, caráter esse de objetividade com o qual Bazin argumenta:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. [...]. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. [...]. Essa gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. [...]. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho, o mais fiel, pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatou a credulidade. (BAZIN, 2014, p. 31-32)

A fotografia, sendo estática, “embalsama o tempo” e o cinema, por sua vez, acrescenta movimento e duração às propriedades realísticas da fotografia. Bazin descreve a representação da imagem na tela entre duas propriedades: a plástica, que se atem aos recursos estéticos como a *mise-en-scène*, e a montagem, quer dizer, o processo que possibilita dispor as imagens no tempo, mecanismo este que designa o cinema como linguagem (BAZIN, 2014, p. 96). Posto isso, observa-se que a arte cinematográfica possui uma expressão própria no qual os realizadores devem saber lidar com tais questões que pairam no nível linguístico.

Pier Paolo Pasolini contribuiu para a teoria do cinema escrevendo vários ensaios, e a presente pesquisa leva em consideração os que foram publicados no livro “Empirismo Hereje”, lançado em janeiro de 1982. Em uma de suas formulações, o autor afirma que o cinema é a língua escrita da realidade dentro de um paralelo em que a codificação do signo real é análoga ao do signo cinematográfico. Até aqui se poderia dizer que seu argumento se aproxima do de Bazin, mas ele se distingue, pois Pasolini instaura uma noção divergente entre cinema e filme.

A realidade se configura, na teoria pasoliniana, como sendo o cinema em seu estado natural dentro do qual a ação humana opera. Segundo o autor italiano, “a vida é como um cinema ao natural, o infinito plano-sequência, aberto, que o registro cinematográfico permite ‘fixar’.” (XAVIER, 1993, p. 105). Tal realidade cinematográfica, aberta, subjetiva e intransferível como a vida, só alcança um sentido através do filme e de seu recurso de montagem. Por conseguinte, partindo do nível linguístico para o estético, o cinema

comunica, enquanto o filme expressa, ou melhor dizendo, o cinema é poesia, logo abstração, e filme é poema, logo concretização.

No filme, em vista disso, a realidade é concisa, não mais abrangente como no cinema, pois o tempo natural seria recolocado dentro de uma lógica definida. Para que isso aconteça, que se feche um mundo ou uma vida, é preciso deixar de lado o naturalismo cinematográfico e levar em conta a estilística. Ou seja, deixar o plano-sequência para se fazer uso da montagem. Conforme o argumento do cineasta italiano, só assim se processa a passagem do cinema para o filme.

Observa-se uma diferença primordial entre os modos de trabalhar a realidade na produção fílmica propostos por Pasolini e Bazin, ainda que ambos defendam o compromisso do cinema com o real. Este último acredita que a “plenitude do real” é alcançada com planos-sequência e poucos cortes e chega a descartar o uso da montagem em certas ocasiões. Já Pasolini prima pela montagem e pelo não uso de planos-sequência em seus filmes, de modo, como já dito, a fixar uma realidade contínua que se encontrava presente e lhe atribuir significado.

Assim, ele [Pasolini] pôde desenvolver um terceiro caminho. Este, de um lado, se mostrou distinto da proclamação realista de um Bazin. [...]. De outro lado, se mostrou distinto da opção pela vanguarda no estilo *underground* feita por Noël Burch. [...]. O cinema traz o mundo para dentro de si mas este não se põe como substância transparente que o olhar atravessa em busca de sentido; constitui, ao contrário, um tecido de linguagens (da ação, do corpo – aquela rede de sinais que cabe à “semiologia da realidade” decodificar). O mundo, desde o início, se dá como uma linguagem a decifrar, e ser moderno não implica num gesto de recusa da montagem em nome do real em duração na tela. (XAVIER, 1993, p. 102)

O cinema por ser indecifrável, como a realidade vivida, necessita da interferência de um narrador para comunicar e essa seria, segundo Pasolini, a função do artista. A relação entre os vários pontos de vistas e personagens é colocada pela coordenação dos planos-sequência que cada um carrega. “A sua coordenação não se limita efetivamente [...] a destruir e a esvaziar o conceito de presente [...], mas a tornar o presente passado” (PASOLINI, 1982, p. 195), isto é, a montagem finda o presente, mas o torna narrável novamente personificando-o no passado presentificado.

É assim absolutamente necessário morrer, porque enquanto estamos vivos, falta-nos sentido, e a linguagem da nossa vida [...] é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida: ou seja, escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos. [...]. Só graças à morte, a nossa vida nos serve para nos expressarmos. A montagem trabalha deste modo sobre os materiais do filme

(que é constituído de fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais, de um grande número, como vimos, de planos-sequência e de planos subjetivos infinitos) tal como a morte opera sobre a vida. (PASOLINI, 1982, p. 196)

Tal pensamento faz-se supor a ontologia da imagem fotográfica baziniana, uma vez que “para ambos os teóricos, unicamente a morte permite que a vida tenha um sentido, seja definida e desviada do fluxo tempo” (SILVA, 2007, p. 77). Reafirma-se, entretanto, que para Pasolini é a operação da montagem que se equivale ao processo da morte sobre a vida: é o momento no qual se cria um significado para todos os registros feitos entre o subjetivo plano-sequência vivido e doravante se fecha um discurso.

Sobre os comícios e além: uma análise

Comizi d'amore é um documentário ao estilo do cinema verdade, no qual se compreendem entrevistas relacionadas às atitudes dos italianos em vista do que Pier Paolo Pasolini chama de “problemas do sexo”, acolhendo temas como casamento, prostituição, adultério, divórcio e homossexualidade. Microfone em punho, do Norte industrial ao Sul rural, das praias às fábricas, em vilarejos ou universidades, Pasolini aborda homens e mulheres, jovens e idosos, celebridades e soldados e o filme se destaca, por estar dentro da linguagem documental, como um retrato aberto sobre a relação humana com a sexualidade, advertida historicamente e socialmente.

Antes de filmar os comícios, Pasolini assistiu ao expoente do cinema verdade francês *Crônica de um Verão* (*Chronique d'un été*, França, 1960) realizado pelo antropólogo Jean Rouch e o sociólogo Edgar Morin em Paris. Pasolini aderiu à ideia de que para um documentário ser verídico era necessária a presença do diretor nas entrevistas e levou além os diálogos de aspectos particulares que tornavam a aparecer. Destaca-se a articulação dos diálogos que o cineasta italiano faz, demonstrando uma escolha não aleatória, ao contrário, muito bem pensada, que leva a uma construção discursiva para além da sexualidade, um posicionamento do próprio autor e suas convicções. O filme teve sua primeira exibição em 26 de julho de 1964 no Festival de Locarno, na Suíça, sendo lançado na Itália no ano seguinte.

O documentário é dividido em quatro pesquisas (*ricerche*), mais um prólogo e um epílogo. A primeira parte possui a primeira pesquisa, intitulada Grande prato de frutos do mar (*Grande fritto misto all'Italiana*), que trata de questões mais gerais por toda a Itália e, por conseguinte, suscita respostas superficiais; e a segunda, Desgosto ou pena? (*Schifo o*

pietà?), em que se volta precisamente ao tema da homossexualidade. Na segunda parte estão as pesquisas nas praias nas quais se busca A Itália verdadeira (*La vera Italia?*), em noções certas sobre a vida matrimonial, divórcio (que naquela altura era ilegal) e direitos femininos, procedido pela última pesquisa, O mais baixo e o mais profundo (*Dal basso e dal profondo*), feita em torno do contexto da prostituição, determinadamente em sua proibição pela Lei de Merlin (*Legge Merlin*).

Crianças de Nápoles e Palermo abrem o prólogo tentando responder à pergunta: “de onde vêm os bebês?”. Michel Foucault em “As manhãs cinzentas da tolerância” alega que aqueles garotos, com respostas comuns e generalizadas, “nada fazem para dar a impressão de que acreditam no que dizem” e “as repostas [...] afirmam o direito de guardar para si o que se gosta de cochichar” (FOUCAULT, 2009, p. 371). As crianças ironizam a proteção dada a suas inocências, ao passo que a câmera se aproxima em um primeiro plano conjunto de seus rostos unidos. A montagem já nega o pressuposto ideal do documentário dos anos 1960 de quanto menos corte, melhor, enquanto a música, primeiramente um cântico italiano, é subvertida por Elvis Presley, em conotação à oposição tradicional *versus* moderno e no mais perceptível do filme que é o conflito entre gerações, dentro do tipo de poder capitalista-burguês que estabelecia novas normas.

É interessante notar as relações que se concebem entre as sequências das entrevistas. Pasolini abre a quinta e última parte da primeira pesquisa com trabalhadoras de uma usina em Milão, cidade localizada na região Norte, e o tópico da conversa é a liberdade feminina, centrada na problemática de um “trabalho honesto” em contraste com a prostituição. O diretor, em seguida, está na praia durante um festival acompanhado das jornalistas e escritoras Oriana Fallaci, Camilla Cederna e Adele Cambria (figura 01) e nesse contraste entre proletário e burguês, o discurso contra o “trabalho desonesto” é o mesmo. Ao final da fala de Oriana Fallaci, Pasolini questiona se seu pensamento seria igual ao das operárias não só das cidades do Norte, mas também no Sul, na Calábria, por exemplo. Ela, por fim, responde que essa região “é um outro planeta”.

De forma astuciosa, logo após essa fala há um corte para a um agricultor do Sul que evidencia, mesmo com todas as diferenças de pensamento presentes no filme, uma região arraigada a suas ideias, “velho, mas intacto”. Na realidade, Pasolini os vê como autênticos e espontâneos, ou melhor, sem preocupação de fingirem ser o que não são. De toda a forma, pela ordem com que essa sequência se segue, percebe-se uma pronúncia discursiva do autor.

Figura 01 - Fotografia de cena de *Comizi d'amore*



Da esquerda para direita: Pasolini, Camilla Cederna e Oriana Fallaci. Fonte: *Centro Studi Pier Paolo Pasolini Casarsa della Delizia*⁶

Durante os 92 minutos, pontuam-se comentários do escritor Alberto Moravia e do psicanalista Cesare Musatti (figura 02), a quem o cineasta recorre por vezes para refletir e discutir os métodos e resultados obtidos no filme. Parte-se, com isso, da premissa do cinema verdade e claramente de *Crônica de um Verão*, cujo final é a discussão dos autores quanto à reação das pessoas entrevistadas ao verem o material fílmico editado. Em *Comizi d'amore*, a figura dos dois intelectuais são as que possuem maior clareza sobre as percepções sociais de amor, juntamente com outra heroína a quem Pasolini distingue: uma garotinha numa praia sulina que, de maneira segura, percebe o ciúme conformista que insiste em inferiorizar as mulheres naquela região.

Figura 02 – Fotografia de cena de *Comizi d'amore*



Da direita para esquerda: Pasolini, Alberto Moravia e Cesare Musatti. Fonte: *Rai Cultura Letteratura*⁷

⁶ Disponível em: <<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/sullo-scaffale-comizi-damore-in-forma-di-libro/>>. Acesso em: 6 fev. 2016.

⁷ Disponível em: <<http://www.letteratura.rai.it/gallery-refresh/ppp-comizi-damore/1252/1/default.aspx#header>>. Acesso em: 6 fev. 2016.

“Desgosto ou piedade” é a segunda pesquisa do documentário, no qual o autor-entrevistador questiona pessoas sobre o entendimento delas acerca da homossexualidade. De modo geral, pode-se dizer que a maioria se sentia enojada frente a esta temática. Novamente, aplica-se uma montagem irônica em relação aos senhores que, dentro de um trem, se declaram escandalizados e indignados com a homossexualidade e na sequência se dá uma conversa com Musatti e Moravia. A explicação para tal escândalo é, segundo os intelectuais, um medo primitivo dos instintos sexuais, cercado de incertezas que levam a um estado de conformismo como forma de defesa. Foucault (2009, p. 372) contra-argumenta que não é porque se tem medo, a verdade é que nunca se questionou e de repente, diante de uma “tolerância”, as pessoas se sentem hesitantes em dizer sobre isso. “No fundo, as manhãs cinzentas da tolerância não encantam ninguém, e ninguém ali presente a celebração do sexo”.(FOUCAULT, 2009, p. 373).

Pasolini encerra as pesquisas de *Comizi d'amore* com uma fala que demonstra a incoerência entre o que estava sendo inserido dentro de um contexto de “expansão-consumo-tolerância” com a verdadeira sociedade ainda enraizada em suas tradições. Naquele momento, os italianos ainda não tinham sido arrebatados por uma mudança do comportamento sexual, não encontrado um caminho que não fosse o proposto pela lei ou pela religião e assim, “o filme de Pasolini também denuncia a distância entre uma imagem edulcorada de revolução sexual que os meios de comunicação de massa teimavam em disseminar e essa voz das ruas, para quem o sexo continua, em grande parte, um mistério” (CHAVES, 2014). Também, como se demonstra na sequência das jornalistas e operárias falando sobre prostituição, a liberdade sexual se inseria em um patamar que seria exclusivo a alguns estratos sociais, o que revela uma dissimulação comportamental. Em um exame do “baixo e do profundo”, isto é, das classes mais baixas até o misterioso inconsciente, o diretor espera que o país seja apreendido por um milagre espiritual e cultural que esclareça a consciência da sexualidade e considera que o valor do filme é o da desmistificação.

No epílogo, tem-se a sequência do casamento de Graziella e Tonino (figura 03), como a máxima do tradicionalismo burguês-cristão, um “direito cruel de confirmação do que foi estabelecido”, como a própria voz de Pasolini diz, culpando o silêncio pelo conformismo e pelo constante conhecimento mudo que se tem dos relacionamentos amorosos, ao mesmo tempo em que se é possível ouvir a música de Elvis Presley em segundo plano, inculcando as novas mudanças sociais carregadas pelos mais jovens. É possível perceber com mais clareza um novo tipo de personagem que surgia no

documentário, “cuja principal característica é certa habilidade, sobretudo oral, para encenar a própria vida” (OLIVEIRA, 2014, p. 172). O casal se exhibe na câmera como atores e ao mesmo tempo como “signos icônicos de si mesmos”, capaz, nesse novo modelo, de construir uma verdade que cabe apenas a eles. Tal espontaneidade dúbia já se encontrava no documentário parisiense de Rouch, no qual vários personagens foram interpelados por ir um pouco mais além e mostrar um lado mais autêntico, visto por alguns como exibicionismo.

Figura 03 – Fotografia de cena de *Comizi d'amore*



Casamento de Tonino e Graziella. Fonte: *Rai Cultura Letteratura*⁸

Para Silva, “a relação fetichista de Pasolini com as coisas do mundo o impedia de vê-las como naturais, por isso passa a consagrá-las e agrupá-las, não as unindo em sua fluidez exata, preferindo por isolá-las” (2007, p. 73). No caso do filme analisado, faz-se uso de duas câmeras que filmam simultaneamente, de modo a ter dois olhares, ou dois planos-sequência, que se ordenam de acordo com a escolha do autor. Enfim, com as construções das pesquisas e dos blocos que se aninham subsequentes, Pasolini substitui o que seriam vários planos-sequência descritos de uma realidade infinita e os tornam sintéticos com o auxílio da montagem.

⁸ Disponível em: <<http://www.letteratura.raai.it/gallery-refresh/ppp-comizi-damore/1252/0/default.aspx#header>>. Acesso em 6 fev. 2016.

Considerações finais

A Itália viveu, após as consequências da 1ª Guerra Mundial e ao longo do fascismo de Benito Mussolini, um momento de homogeneização social, no qual quem estivesse fora dos preceitos era de certa forma descartado, excluído. Ao longo dos anos, com o milagre econômico, houve uma indubitável ascensão proletária que transformou essa classe, juntamente aos camponeses, em pequenos burgueses. Assim, *Comizi d'amore* é o retrato desse processo de descaracterização cultural em um estágio que ainda se apresentavam diferenciações sociais.

O filme transparece os anseios e formulações afetivas que Pasolini capta frente à construção de uma sociedade de consumo, quase como uma previsão das mudanças que efetivamente se instaurariam. O artista observou a constituição de um novo “fascismo”, que alcança e modifica a alma das pessoas segundo apenas duas ordens: produzir e consumir, refletindo isso em suas obras até a contundente “fase corsária”. Um exemplo é a “trilogia da vida”: O decameron (*Il decameron*, 1970-1), Os Contos de Canterbury (*I racconti di Canterbury*, 1971-2) e As mil e uma noites (*Il fiore dele mille e una notte*, 1973-4), em que Pasolini recorre a mitos e a fábulas como pretexto de conjecturar sobre os novos valores que transformam tudo em produto, até mesmo as relações humanas com o corpo e o sexo.

A partir de seus ensaios teóricos, o cineasta italiano demonstra, em seus filmes, uma estilística formativa que apenas mantém algo do real, como enquadramentos que não se direcionam totalmente a ambientes belos e projetados, mas sim a locações reais mesmo que impensáveis, como o subúrbio de Roma. Não utiliza do plano-sequência uma vez que é necessário se expressar a partir da realidade, sendo a montagem assim a única capaz de transformar o estado natural latente lhe gerando um sentido. Ao mesmo tempo, ao se lançar mão da montagem e, logo, passar do cinema para o filme, Pasolini adiciona sua marca autoral, regrada de problematizações e ironias: instaura-se a instância narradora em que é o diretor quem constrói o discurso, recortado, direcionado, coordenado, e por fim construído.

Apesar de passados 53 anos, em uma outra cultura e contexto social, a atualidade do documentário se faz presente e bastante próxima. A revisão da “Lei de Merlin” sendo proposta até pelo menos os anos 2000 na Itália, os movimentos LGBTI e feminista que lutam por um reconhecimento que passe por cima do desgosto e do ciúme, os tabus sexuais e religiosos, dentre outros aspectos, apenas elucidam uma sociedade hipócrita e desumana. O documentário serve ainda a muitas cruzadas contra a ignorância e o medo, afinal.

Referências

- BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Prefácio e apêndice de Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 416 p.
- CHAVES, Ernani. Foucault e Pasolini ou a coragem da verdade. **Revista Cult**, São Paulo, Editora Bregantini, edição 196, nov. 2014. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2015/03/foucault-e-pasolini-ou-a-coragem-da-verdade/>> Acesso em: 18 nov. 2015.
- COMIZI d'amore. Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Alfredo Bini. Itália: Arco Film, 1964. Son., p & b.
- FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. cap. 8, p. 191-219. (Coleção Campo Imagético)
- FOUCAULT, Michel. As manhãs cinzentas da tolerância. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 371-373. (Coleção Ditos e Escritos III). Disponível em: <<http://abdet.com.br/site/wp-content/uploads/2015/02/Ditos-e-escritos-III-Est%C3%A9tica.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2015.
- OLIVEIRA, Ana Paula Silva. Jean Rouch: signo, verdade e pensamento. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 10, n. 17, p. 163-176, jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/17431/15724>> . Acesso em: 25 jan. 2016.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, Edição 152, 1982.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**: Pier Paolo Pasolini. Tradução e notas de Maurício Santana Dias. Organização e introdução de Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias. Posfácio de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. 2.ed. São Paulo: Summus, 2004. p. 81-96.
- SAVERNINI, Erika. **Índices de um cinema de poesia**: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieswloski. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SILVA, Adão Fernandes da. **Pier Paolo Pasolini: o cinema como língua escrita da ação**. 2007. 163 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-7WNG5Y/dissertacao_de_adao_fernandes.pdf?sequence=1>. Acesso em: 25 jan. 2016.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appanzeller. 4.ed. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VIANO, Maurizio. Comizi d'amore. In: _____. **A certain realism**: making use of Pasolini's film theory and practice. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993. cap. 8, p. 119-127. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=a2Shvgir8NwC&pg=PR14&lpg=PR14&dq=A+certain+realism:+making+use+of+Pasolini%27s+film+theory+and+practice&source=bl&ots=-T52_K3lx4&sig=9X8_qHyJe4axMjsa7EdK-UgV4LM&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiHkY2Y2LnMAhUBf5AKHQQBARsQ6AEISTAG#v=onepage&q=A%20certain%20realism%3A%20making%20use%20of%20Pasolini's%20film%20theory%20and%20practice&f=false>. Acesso em: 25 jan. 2016.

WELLER, Fernando. “Eis o filme”... **E-compós**: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, v. 17, n. 2, p. 1-16, mai./ago. 2014. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/1028/774.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

XAVIER, Ismail. O cinema moderno segundo Pasolini. **R. Italianística**, São Paulo, ano I, n. 1, p. 101-109, 1993.