

IL DECAMERON DE PIER PAOLO PASOLINI: DA PROSA MEDIEVAL AO ROTEIRO CINEMATOGRAFICO

IL DECAMERON BY PIER PAOLO PASOLINI:
FROM THE MEDIEVAL PROSE TO THE SCREENPLAY

Paula Regina Siega

UFES
Vitória, ES, Brasil

Resumo

Este artigo situa-se no campo das teorias da recepção e trabalha com o conceito de “leitura como ato criativo”, desenvolvido por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Interpretando o roteiro como estrutura textual produtora de imagens literárias, elegemos como objeto de estudo o texto *Il Decameron*, escrito por Pier Paolo Pasolini com base na obra de Giovanni Boccaccio. Na análise, investigamos os efeitos poéticos produzidos pela releitura do texto medieval, indicando as transformações que o realismo boccacciano assume na linguagem de Pasolini. Para tanto, evidenciamos a importância que as realidades do sexo e da morte adquirem no roteiro, observando como o autor conjuga estes temas às reflexões que faz sobre a própria contemporaneidade.

Palavras-chave: leitura, imagem, roteiro, realismo.

Abstract

This article is situated in the field of the reception theories and works with the concept of “reading as creative act”, developed by Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser. Seeing in the screenplay a textual structure that produces literary images, we choose as our object the text *Il Decameron*, written by Pier Paolo Pasolini based on Boccaccio’s work. In the analysis, we investigate the poetic effects produced by the rereading of the medieval text, indicating the transformations that Boccaccio’s realism takes in Pasolini’s language. Therefore,

Riassunto

Questo articolo è situato nel campo delle teorie della ricezione e lavora con il concetto di “lettura come atto creativo”, sviluppato da Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Nell’interpretare la sceneggiatura come struttura testuale produttrice di immagini letterarie, scegliamo come oggetto di studio il testo *Il Decameron*, scritto da Pier Paolo Pasolini basato sull’opera di Giovanni Boccaccio. Nell’analisi, investighiamo gli effetti poetici prodotti dalla rilettura del testo medioevale indicando le trasformazioni che il realismo boccacciano assume nel

Keywords: reading, images, screenplay, realism.

Parole chiave: lettura, immagine, sceneggiatura, realismo.

we remark the importance that the realities of sex and death acquire in the screenplay, observing how the author conjugates these themes to the reflections he does on his contemporaneity.

linguaggio di Pasolini. Pertanto, evidenziamo l'importanza che le realtà del sesso e della morte acquisiscono nella sceneggiatura, osservando come l'autore concilia questi temi con le riflessioni che fa sulla propria contemporaneità.

Leitura como campo de aplicação teórica

A partir da segunda metade do século XX, com os estudos da recepção efetuados por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, o campo da leitura passa a ocupar uma posição de relevância nos estudos literários.¹ Lançando luzes sobre a figura do receptor, entendido também como sujeito produtor, as teorias da recepção veem no momento da interação entre leitor e texto o evento deflagrador da comunicação literária: é somente através da leitura que o potencial semântico do texto é acionado. Sob este prisma, o ato de ler é interpretado como atividade produtora guiada pelo texto e completada pela faculdade imaginativa do leitor, uma vez que “o significado da obra literária permanece referido ao que o texto impresso diz, mas exige que a imaginação criativa do leitor o reconstitua”.* Entre o polo artístico (obra) e o polo da fruição estética (receptor), instala-se assim um evento dinâmico, em cujas prerrogativas está a de manter vivo o ligame entre passado e presente: “Nas artes”, escreve Jauss, “o antigo deixa-se conservar somente através de sempre novas atualizações, seleções, esquecimentos e reapropriações.* Pelo mesmo viés segue o pensamento de Iser: “é no leitor que o texto toma vida, e isto é verdade mesmo quando o ‘significado’ tornou-se tão histórico que não é mais relevante para nós”.*

Se a estética da recepção de Jauss acresce ao campo das teorias literárias o conceito de “horizonte de expectativas”, útil à compreensão dos mecanismos de atribuição de valor a uma determinada obra, os estudos operados por Iser têm na ideia de “resposta estética” um instrumento para a compreensão do fenômeno da leitura. Fruto de uma relação dialética entre texto e leitor (a obra age sobre o receptor, mas é também objeto da sua reação), a resposta

1 Para os antecedentes da estética da recepção: Jauss, H. R. “La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici”. Em: Holub, R. C. *Teoria della ricezione*. Turim: Einaudi, 1989: 3-26.

* (ISER, W. *L'atto della lettura: Una teoria della risposta estetica*. Tradução do alemão para o italiano de Rodolfo Granafei. Bolonha: Il Mulino, 1987: 216)

* (JAUSS, H. R. *Estetica della ricezione*. Nápoles: Guida, 1988: 25)

* (ISER, W. *L'atto della lettura: Una teoria della risposta estetica*. Bolonha: Il Mulino, 1987: 54)

estética é causada pela composição textual, mas “coloca em jogo as capacidades imaginativas e perceptivas do leitor”.* Para exemplificar o processo de visualização acionado pelo jogo imaginativo que se instaura entre fruidor e texto, Iser realiza um confronto entre as imagens cinematográficas inspiradas em obras da literatura e as geradas na fantasia do receptor através do estímulo literário. O fato de que geralmente o espectador-leitor prove desilusão diante de um filme baseado em um livro que conheça é, para o estudioso, um reflexo da diferença entre a natureza objetiva da imagem fotográfica e a natureza livre da imagem criada a partir da leitura. E isso porque, diversamente das registradas pela câmera de filmar: “As nossas imagens mentais não servem a deixar o personagem fisicamente visível; a sua escassez ótica é uma indicação do fato que estas iluminam o personagem, não como um objeto, mas como um portador de significados”.*

* (Ibidem: 26)

* (Ibidem: 211)

Válido auxílio para o entendimento da especificidade da imagem literária em relação à fílmica, as observações de Iser ajudam a compreender também porque a leitura de um roteiro cinematográfico origina um tipo de comunicação muito diverso do instaurado durante a visualização de um filme. De fato, mesmo sendo voltado à forma cinematográfica, é como estrutura textual que o roteiro – categoria já incorporada pelo mercado editorial – é acessado pelos seus receptores. Estes, através do ato criativo da leitura, podem construir na própria mente as imagens suscitadas por cenas descritas por meio da palavra, e que não necessariamente coincidem com as objetivadas pelas técnicas de filmagem e de pós-produção. No caso da transposição cinematográfica de uma obra literária, o roteiro apresenta ainda a particularidade de colocar-se como ponto de intersecção entre duas leituras: ao mesmo tempo em que preserva traços do universo imaginário suscitado na mente do roteirista pelo texto original, permanece aberto ao processo de significação engendrado pelo leitor no momento em que este o acessa.

A riqueza semântica dessa dupla atividade receptiva emerge claramente em um roteiro como *Il Decameron*, escrito por Pier Paolo Pasolini com base na obra de Giovanni Boccaccio. De fato, ao transpor para a escrita a realidade imaginária estimulada pela leitura das novelas boccaccianas, o autor não se limita a reproduzir o “conteúdo” das mesmas, mas substitui as estratégias comunicativas do escritor medieval pelas próprias, dando origem a novos e

surpreendentes efeitos poéticos. É este admirável processo de leitura e releitura que o presente trabalho pretende examinar.

Linguagem como leitura de mundo: a poética realista de Pasolini

Nos mais de seis séculos que se seguem à primeira circulação do *Decameron*, as novelas de Boccaccio obtêm uma recepção tão fulgurante quanto variada: partindo das traduções contemporâneas ao autor, estas passam a ser objeto das releituras que narrativa, pintura, música e teatro elaboram desde o Renascimento, para chegar enfim à sua absorção pelas linguagens do cinema e televisão.²

No rol das adaptações cinematográficas do texto inclui-se *Il Decameron*, escrito e dirigido por Pier Paolo Pasolini entre os anos 1970 e 1971. Abrindo a estação em que o intelectual passa a dedicar-se ao ato lúdico da narração,^{*} a obra constitui a primeira parte da chamada “trilogia da vida”, completada por *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle mille e una notte* (1974). De modo semelhante ao da recepção do texto medieval, o filme obtém um clamoroso sucesso entre o público não literato, comprovado pela ótima afluência nas salas de cinema e pelo proliferar dos produtos de imitação que passam a circular após o seu lançamento.³

Contrariamente às obras que aderem à sua sexualidade risonha e foliona, *Il Decameron* não busca estimular uma resposta positiva no receptor através da exploração do horizonte das suas expectativas sexuais. Por trás da sua realização está um projeto artístico ancorado em uma formação cultural interessada em temas populares e nutrida em fontes eruditas, que olha para o passado como tempo de uma inocência perdida, e que vê no sexo a vastidão e profundidade de um tema tão essencial à experiência humana quanto marcado pelo problema da representação. Entre os motivos de maior relevância para a realização desta filmografia do Eros e da vida, está o imperativo, afirma Pasolini,

* (PASOLINI, P. P. “Ideologia e poética”. Em: Siti, W. & Zabagli, F. (org.). Pasolini per il cinema. Milão: Mondadori, 2001.)

² Recepção e fortuna crítica do *Decameron* são tratadas por Vittore Branca na edição do romance por ele organizada (BRANCA, V. “Introduzione”. Em: Boccaccio, G. *Decameron*. Milão: Mondadori, 1985: XI-LXXVII).

³ Alguns títulos: *Decameron proibitissimo* (Franco Martinelli, 1972), *Decameron n. 2* (Mino Guerrini, 1972); *Decameron '300* (Mario Stefani, 1972), *Le calde notti del Decameron* (Gian Paolo Callegari, 1972); *Decameroticus* (Pier Giorgio Ferretti, 1974).

[...] de assumir na área do representável aquilo que por hipocrisia, medo, angústia, nunca tinha sido representado, e que todavia é uma parte essencial da existência: isto é, o sexo no seu momento existencial, corporal, carnal.

Não existe limite para a liberdade de expressão e de representação: não pode existir este limite. Também o sexo, na sua extrema e indefesa nudez – que é parte imensa da vida real – tem o direito de ser expressado e representado.*

* (PASOLINI, P. P. “Libertà e sesso secondo Pasolini”, op. cit.: 1570-71)

Na poética pasoliniana, a eleição da sexualidade como objeto de investigação estética adquire maior clareza ao considerar-se a conexão estabelecida entre o fazer artístico do autor e a sua contínua pesquisa sobre os modos de figuração do real, entendido por ele como elemento ontologicamente ligado à linguagem cinematográfica. Orientado por uma filosófica busca do que de “verdadeiro” existe no mundo, e pela representação autêntica dessa verdade, Pasolini vê no cinema um sistema de comunicação que lhe permite projetar na tela fragmentos de uma realidade à qual o espectador não está habituado. Para tanto, seleciona elementos da existência normalmente desconsiderados pelo olhar comum, revelando, através daquela que chama de “sacralidade técnica” da representação, a aura mítica emanada pelas coisas e figuras do quotidiano. Se na sua filmografia anterior as periferias romanas, o Evangelho revisitado ou o mito grego são os objetos privilegiados por este sistema de figuração realista e sacralizante, na “trilogia da vida” o olhar do autor se concentra nas possibilidades de expressão artística da realidade sexual. Esta, ambientada na primordialidade de um momento histórico findo, adquire os contornos de uma plenitude carnal e espiritual que, inexistente no presente, possui a função implícita de negação dos valores contemporâneos.

Il Decameron assinala o desvincular-se de uma preocupação estilística imediatamente atrelada a um discurso ideológico, marcando a distância entre o filme e as cinematografias tradicionalmente “engajadas”. Novamente, é a realidade o fulcro de uma preocupação poética que se faz prática política: “A minha ambição em fazer filmes”, escreve o intelectual, “é fazer filmes que sejam políticos enquanto profundamente ‘reais’ nas suas intenções, na escolha dos personagens, naquilo que dizem e naquilo que fazem”.* A focalização do tema do sexo se dá assim enquanto experimentação formal que se apresenta como meio de expressão ideológica – lá onde a ideologia está aparentemente ausente –, manifestando a leitura

* (PASOLINI, P. P. “Ideologia e poetica”, op. cit: 2994.)

crítica de Pier Paolo Pasolini em relação ao próprio tempo. Deplo-
rando o pragmatismo que se afirma entre os setores politizados da
época, para os quais o filme político deveria abandonar as preocu-
pações estéticas e privilegiar um conteúdo desencadeador de ação
– a luta extraparlamentar –, o autor passa a experimentar formas de
narração capazes de comunicar uma vivência plena do real, conce-
bido a partir de uma postura profundamente antiburguesa.

No roteiro, esta tomada de posição é detectável já na seleção
que Pasolini faz das histórias do *Decameron*. Das cem novelas do
texto originário, o autor escolhe catorze como tema narrativo dos
doze episódios que compõe uma estrutura assim organizada:

Primeiro tempo

- 1a - Apresentação do personagem “Ciappelletto” (Jornada I,
novela 1)
- 2 - Episódio “Andreuccio”, (II, 5)
- 3 - Episódio “Masetto” (III, 1)
(citação da novela 2, jornada IX)
- 1b - Episódio “Ciappelletto”

Segundo tempo

- 1a - Apresentação do personagem “Chichibio” (VI, 4)
- 2 - Episódio “Girolamo e Salvestra” (IV, 8)
- 3 - Episódio “Alibech” (III, 10)
- 4 - Episódio “Lisabetta” (IV, 5)
- 4 - Episódio “Caterina” (V, 4)
- 1b - Episódio “Chichibio”
(citação da novela 9, Jornada VI)

Terceiro tempo

- 1a - Episódio “Giotto” (VI, 5)
- 2 - Episódio “Peronella” (VII, 2)
- 3 - Episódio “Tingoccio e Meuccio” (VII, 10)
- 4 - Episódio “Gemmata” (IX, 10)
- 1b - Epílogo “Giotto”⁴

Como Boccaccio, que dilui a figura do narrador nas que
compõe a “alegre companhia” de noveladores, Pasolini multiplica
os pontos de vista de seu roteiro através de personagens cuja pre-

⁴ Outras estruturas com as novelas que Pasolini transpõe do *Decameron* para o argu-
mento (formado por três tempos e quinze episódios), deste para o roteiro (três
tempos e doze episódios), e do roteiro para o filme (dois tempos e nove episó-
dios) são fornecidas por Walter Siti e Franco Zabagli (*Pasolini per il cinema*. Mi-
lão: Mondadori, 2001: 3141-3144). Assinalamos que embora Siti e Zabagli in-
diquem o episódio “Masetto” como correspondente à sétima novela da terceira
jornada, este corresponde à primeira de tal jornada.

sença, pulverizada nos vários episódios, serve a guiar o leitor do início ao final de cada tempo.⁵ Mas, se entre as novelas do *Decameron* a unidade é garantida pelas vozes narradoras, no caso do roteiro é a cidade de Nápoles a funcionar como tecido conectivo no qual se entrelaçam os vários episódios. A região meridional ganha relevância também na composição dos diálogos com a escolha do dialeto napolitano – ou “italiano napolitanizado”, como adverte o autor em uma nota* – em detrimento da língua de matriz florentina, identificada com o norte progredido e industrializado. Esta presença dialetal é motivada pelo desejo de representar uma mentalidade arcaica que vinha sendo aniquilada pelo pujante desenvolvimento econômico. Nápoles e a cultura napolitana são interpretadas então como o último território de uma “civilização originária”, fundada sobre uma identidade social e linguística em vias de extinção:

Nápoles tornou-se a única verdadeira grande cidade dialetal. A adequação aos modelos do centro, a normas impostas do alto na língua e no comportamento, é somente superficial. Há séculos os napolitanos se adaptam mimeticamente a quem está acima deles, mas depois, no concreto, continuam iguais, conservam o seu modelo cultural. [...] Pelo menos em Nápoles o dialeto e o seu mundo ainda sobrevivem.*

Exemplo contundente de um olhar que se debruça sobre o passado portando consigo as questões do presente, a seleção que o leitor Pasolini opera no texto de Boccaccio dá-se em dois níveis: no geográfico, optando por histórias ambientadas na região meridional, e no social, escolhendo entre essas sobretudo as de ambientação popular. Como já sucedera em grande parte da sua produção, são os personagens de “baixa extração” a serem colocados no centro da cena. Na sua primeira filmografia, focalizada em uma Itália contemporânea, tais personagens são a figuração de uma ideia de “povo” marcada pela diferença em relação à classe burguesa e à cultura dominante, mas a partir do final dos anos 1960 esta distinção vai sendo cada vez menos legível para o autor, que reconhece na afirmação da sociedade de consumo a uniformização da população italiana aos valores e ideais da burguesia. Entra em crise assim toda uma concepção cultural e histórica que, construída a partir da recepção do pensamento de Antonio Gramsci, tem como funda-

* (PASOLINI, P. P. “Il Decameron”, op. cit.: 1290.)

* (PASOLINI, P. P. “Terra già sommersa”, op. cit.: 3002.)

⁵ Os personagens “guias” são: Ciappelletto (I Tempo); Chichibio (II Tempo); Giotto (III Tempo).

mento a oposição entre as classes populares e burguesas.⁶ Se a entidade “povo” não é mais localizável no presente, voltar o olhar para o passado é a forma encontrada para dar continuidade a um tipo de interpretação de mundo que atribui à cultura popular o valor de autenticidade. Como profere Pasolini:

Agora prefiro me mover no passado exatamente porque penso que a única força contestadora do presente seja próprio o passado; é uma forma aberrante mas todos os valores que foram os valores nos quais nos formamos, com todas as suas atrocidades, os seus lados negativos, são aqueles que podem colocar em crise o presente. E então amo esta reconstrução do passado, de psicologias que, no presente, não são mais reais, porque os personagens do *Decameron* existem ainda, mas são raros, sobreviventes.*

* (PASOLINI, P. P. “Ideologia e poetica”, op. cit.: 2995.)

Na tentativa de dar visibilidade a estes personagens, Pasolini subtrai do horizonte do leitor a “moldura” narrativa do texto medieval, dada pela figuração de um grupo de jovens noveladores pertencentes a “um mundo culto e civil, o mundo da cortesia”.* No lugar deste olhar cortês, o escritor se serve de falas, figuras e lugares populares para criar um efeito unificador. Caso exemplar desta mudança de prisma é o episódio *Masetto* (inspirado à primeira novela da terceira jornada), onde a figura do narrador é encarnada em um personagem menor da novela boccacciana. Descrito no texto originário como “um bom homenzinho” que trabalha como jardineiro em um convento,* no roteiro o personagem transforma-se em um velho “com a incrível cara de tartaruga doida”, narrador apaixonado das histórias vistas e vividas entre as monjas.* Falando “em puro napolitano, que é um canto”, ele entretém um público de rua contando uma anedota tomada à nona jornada (novela II), originariamente narrada pela nobre e bela Elissa:

* (DE SANCTIS. F. *Storia della letteratura italiana*. Turim: Einaudi, 1996: 315.)

* (BOCCACCIO, G. *Decameron*. Milão: Mondadori, 1985: 228.)

* (PASOLINI, P. P. “Il Decameron”. op. cit.: 1308.)

18 Viela napolitana

Externo. Dia.

⁶ A propósito da influência de Gramsci na sua produção artística, e da transformação desta produção a partir das mudanças ocorridas na sociedade italiana, Pasolini declara em uma entrevista de 1969: “[...] a minha fantasia colocou-se em movimento rumo a outros conteúdos, rumo a outros tipos de fábulas, rumo à experiência da cor, isto é, afastei-me da fase gramsciana porque objetivamente não tinha mais diante de mim o mundo que Gramsci tinha diante de si. Contar histórias-nacionais para quem, se não existe mais o povo, porque enfim povo e burguesia fundem-se em uma única noção de massa?” (PASOLINI, P. P. “Entrevista rilasciata a G. P. Brunetta”, op. cit.: 2951).

Um velhinho salta e dança, salta e dança, com um pandeiro. Uma menina um pouco tonta (sua filha, talvez) canta, acompanhada pelo velho que canta e dança, a estrofe de uma cantiga sobre as monjas.

MENINA TONTA (*cantiga sobre as monjas*)

Terminada a cantiga, o velhinho começa a contar para o auditório, que enquanto isso reuniu-se ao seu redor, uma história cômica e até mesmo um pouco obscena: pelo que, grandes risadas por parte do público: velhas, crianças, homens gordos, homens magros, moleques, malandros.^{7*}

* (*Ibidem*: 1307.)

A substituição do personagem de elevadas origens pela do homem do povo tem como efeito o abaixamento – no sentido bakhtiniano do termo* – não somente da figura do narrador, mas também da do seu auditório, subitamente transposto do patamar de uma classe culta e abastada aos ínfimos contextos do teatro de rua, da feira, da multidão onde se mesclam ladrões, prostitutas, artesãos, camponeses e servos. Esta representação da realidade popular acaba assim por dar forma plausível a uma das características do processo de recepção do texto de Boccaccio: tendo sido acolhido com grande favor nos ambientes burgueses e com relativa frieza nos literários, o *Decameron* divulga-se largamente entre as camadas do povo, que escuta com avidez as novelas proferidas pelos malabaristas de praça e contadores de histórias.*

* (BAKHTIN, M. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Turim: Einaudi, 1979.)

A escolha pela transfiguração do público refinado no das classes baixas serve também a dar ressaltado à potencialidade erótica das novelas, cuja sensualidade ultrapassa o universo puramente imaginário – imposto pela “boa educação” do auditório idealizado por Boccaccio – para manifestar-se enquanto realidade física em seus receptores. Note-se, neste sentido, a descrição da reação carnal que a anedota contada pelo narrador de rua provoca em um jovem do povo, numa sequência que ressalta também a libidinagem do personagem Ciappelletto:

* (BRANCA, V. “Introduzione”. Em: BOCCACCIO, G. *Decameron*. Milão: Mondadori, 1985: xi-lxxvii.)

Roubada a bolsa, ambigualmente Ciappelletto aproxima-se daquele que evidentemente ele considerou o mais bonito dos garotos ali em torno: que está com a boca aberta escutando o velho, porque é daqueles com pouco senso de humor, ingênuos, que se deixam capturar pelas histórias como os meninos.

⁷ Pasolini utiliza palavras em dialeto para designar algumas figuras do universo napolitano: *guagliona*; *guaglioni*, *guappetti* (traduzidos como: menina, moleques, malandros).

De modo que nem se dá conta que, com mão morta, Ciappelletto começa a apalpá-lo.

Ele está com uma ereção, precisamente por causa da história que está escutando com a boca aberta, quando se dá conta que Ciappelletto está manuseando o seu corpo; olha para ele, observa-o inexpressivo. Depois muda de posição para que Ciappelletto possa continuar com mais comodidade o seu trabalho.*

* (PASOLINI, P. P. "Il Decameron". op. cit.: 1307.)

A veracidade descritiva da cena é representativa da releitura que Pasolini faz da linguagem boccacciana. Como afirma em carta enviada ao produtor do filme, *Il Decameron* deveria ser um afresco do mundo entre a Idade Média e o Renascimento, cujo estilo representasse "um inteiro universo realístico".* De modo semelhante ao que move a obra de Boccaccio, tal realismo dá-se pela adesão do escritor e de seus personagens a uma dimensão carnal, terrena e humana. Mas, se a realidade descrita pelo autor medieval coloca no mesmo patamar o mundo solene da nobreza e o universo industrioso da burguesia, mantendo entre os limites do cômico e do picaresco a sociedade dos pobres, Pasolini prefere lançar luzes sobre estes últimos, revelando a profundidade do seu universo cultural. Por isso, desveste-os das caracterizações puramente cômicas para mostrar, no realismo das formas, a sua sacral beleza. Assim é para o inescrupuloso Ciappelletto, cuja face de morto é expressão de pura e solene santidade; para o ingênuo Andreuccio, que no contato com um cadáver faz a aterrorizante descoberta da morte; para o generoso Chichibio, cujo estado de espírito funde-se com o do mar.

* (SITI, W. & ZABAGLI, F. *Pasolini per il cinema*. Milão: Mondadori, 2001: 3140.)

A maestria compositiva com a qual Pasolini relê a matéria originariamente cômica para transformá-la em realidade poética é perceptível na sequencia em que narra o episódio ambientado em um convento, onde a Madre Superiora cai em tentação diante de um jovem jardineiro (Jornada III, novela 1). Segue um confronto entre o texto de Boccaccio:

[a abadessa] andando um dia toda só pelo jardim, sendo grande o calor, encontrou Masetto, o qual a pouca fadiga durante o dia pelo demasiado cavalgar da noite era-lhe tanta, todo estendido à sombra de uma amendoeira a dormir; e tendo o vento os seus panos da frente alçado para trás, tudo estava descoberto. Ao que assistindo a mulher, e vendo-se só, naquele mesmo apetite caiu em que caídas eram as suas monjinhas;*

* (BOCCACCIO, G. *Decameron*. Milão: Mondadori, 1985: 232.)

e a releitura de Pasolini:

Cantam as cigarras e os passarinhos, não há folha que se mova.

Masetto está fazendo o seu trabalho, conscienciosamente, quase com uma espécie de velho amor pela terra: e mesmo se ele não está lá por isso, todavia trabalho é sempre trabalho.

Trabalhando ele assobia (em suma, é uma breve cena plena de realismo poético sincero, fora da comicidade da história).

Todavia ele está cansado, por causa do *outro* trabalho... Assopra um pouco, enxuga o suor... Depois depõe a ferramenta, enxada, ou pá, e se estende à sombra de uma arvorezinha. E aqui adormece.

Como por um sinal mágico, começa a soprar o vento; os arbustos, as arvorezinhas, o capim começam misteriosamente a mover-se, por aquela brisa, que talvez, estando a tarde no começo, sopra do mar. Também tremem os cabelos do rapaz adormecido, e do mesmo modo a leve veste que o cobre...

Como levada também ela magicamente por aquele vento, vem a perambular no horto a Madre Superiora: essa inicia, quase absorta, a observar as posses do convento.

O vento faz-se mais forte, os véus da freira esvoaçam, e do mesmo modo as copas das árvores...

Quando a freira chega diante de Masetto que dorme beatamente, eis que um golpe de vento alça-lhe a túnica e descobre-lhe o ventre; o seu membro de garoto insaciável, embalado agora pelo sono, está ereto.

A freira observa: e de repente é tomada pela mesma tentação de todas as outras: uma tentação à qual não sabe opor-se, etc.*

* (PASOLINI, P. P. "Il Decameron", op. cit.: 1315-16.)

Perceba-se que a ação da cena descrita no *Decameron* permanece inalterada na sequência do roteiro. Quanto à forma de narrá-la, Pasolini, como Boccaccio, faz uma descrição metafórica da atividade sexual de Masetto ("cavalgar da noite" transforma-se em "*outro* trabalho"), optando por ser explícito somente na descrição do corpo do personagem ("tudo estava descoberto" transforma-se em "descobre-lhe o ventre; o seu membro [...] está ereto"). Diversamente da linguagem cinematográfica – construída através da fotografia –, o realismo da escrita pasoliniana está menos no naturalismo da descrição que na comunhão estabelecida entre a carnalidade dos personagens e a do mundo que os rodeia. Assim como o corpo da mulher e o corpo da terra se fundem através da figuração da dupla atividade de Masetto, que nelas "trabalha" com diligência e amor ancestral, os elementos cósmicos interagem com os personagens, formando uma única realidade corporal. Metáfora simples e eficaz do poder das forças naturais é a ação do vento sobre todos os elementos da cena: a brisa que chega do mar age suavemente sobre a vegetação como sobre os cabelos de Masetto, traz consigo a freira para soprar sobre seus véus como sobre as copas das árvores,

e enfim, com um golpe resolutivo, alça a túnica do rapaz para expor aos olhos da mulher a sua vigorosa nudez.

É possível reconhecer no estilo desta sequência algumas das características que Bakhtin individua na “literatura carnalizada”. Entendida por ele como aquela parte da produção literária que mantém ligames com os gêneros sério-cômicos da antiguidade clássica, esta é permeada por um “sentimento carnavalesco do mundo” que encontra em Boccaccio – assim como em Rabelais, Shakespeare ou Cervantes – uma de suas principais fontes.* Entre as propriedades da linguagem carnavalesca – ligada às tradições da comicidade popular – está uma concepção estética que se exprime através de um princípio material e carnal, pelo qual nada é representado de forma idealizada, perfeitamente concluída ou destacada do mundo. Ao contrário, neste realismo corpóreo, tudo é dado em perene comunicação com o que o que existe ao redor, em um contínuo ultrapassar de limites entre corpo e universo, alto e baixo, velho e novo, vida e morte. Deste tipo de figuração do real, que funde poeticamente os mais diversos aspectos da existência, outro exemplo é dado pelo segundo tempo do roteiro, na transição entre os episódios “Girolamo e Salvestra” e “Alibech”. No primeiro, a presença coadjuvante do personagem Chichibio – tomado à quarta novela da sexta jornada – encerra com uma nota de lirismo a triste aventura de Girolamo, ao mesmo tempo em que serve de passagem para a alegre história de Alibech:

51 ALGUMA PARTE DE NÁPOLES AO LONGO DO MAR

Externo-Dia

Chichibio caminha todo só em alguma parte de Nápoles rumo ao mar. Talvez se escutem risonhas canções ao longe e risadas e impro-périos e rixas e apóstrofes alegres...

Mas Chichibio está triste. Depois da desgraça que se abatera sobre o seu jovem patrão [Girolamo] encontra-se novamente só, pelo mundo.

Caminha ao longo do mar; tenta brincar um pouco, sozinho. Depois, abatido, deita-se e logo adormece saborosamente. Diante dele resta, só, o mar.

52 AMBIENTES VÁRIOS

Externo-Dia

O mar, sonolento, no mundo existem somente ele e o sol.
Dissolvência:

* (BAKHTIN, M. *Dostoevskij: Poética e stilística*. Turim, Einaudi: 2002.)

Primeiro plano de Alibeck.

Dissolvência:

O mar c. s.⁸

Dissolvência:

O total de uma grande cidade árabe medieval (San'a).

Dissolvência:

O mar c. s.

53 CIDADE DE CAPSA

Externo. Dia.

Uma breve sequência, em vários ambientes, representa esta cidade de sonho no Oriente.*

De modo semelhante ao da composição do episódio de Masetto, a unidade entre a série de quadros estanques é dada através da comunicação entre os estados físicos/emotivos dos elementos da composição. No primeiro quadro (sequência 51), as figuras dominantes (Chichibio e o mar) aparecem conectadas uma à outra pela idêntica adjetivação, que faz com vivenciem o mesmo estado de solidão. No segundo (sequência 52), a contaminação entre natureza e personagem é continuada através da imagem de um mar “sonolento” que, através da indicação da dissolvência, se confunde com as novas imagens introduzidas no quadro. Enfim, o terceiro (sequência 53) adentra o mundo mágico do Oriente, numa “cidade de sonho”, indicando que a chave da passagem para aquele universo misterioso e distante está, talvez, na condição onírica alcançada pelo mar/Chichibio adormecidos.

A imagem do sono é retomada continuamente pelo roteiro, assumindo nele uma função metafórica: sempre ligado à ideia de inocência e de abandono, aparece como elemento de conjunção entre os extremos da vida e da morte, dos quais termina por dar máxima manifestação, como na ereção de Masetto dormente ou no sono mortal de Girolamo. Na representação deste último, Pasolini se detém de forma mais detalhada na construção de uma identidade poética entre morte e sono, contida nuclearmente na novela de Boccaccio⁹ e explorada pelo roteiro. Assim, se no *Decameron* a

* (PASOLINI, P. P. “Il Decameron”, op. cit.: 1339-1340.)

⁸ Abreviação de coluna sonora.

⁹ “Mas não ouvindo resposta, *pensou ele estar adormentado*: pelo que, estendida a mão, para que acordasse começou a tateá-lo, e tocando-o encontrou-o frio como gelo, do que ela muito se maravilhou; e tendo tocado-o com mais força e sentindo que ele não se movia, depois de tocá-lo ainda *entendeu que ele estava morto*.” (BOCCACCIO, G. *Decameron*. Milão: Mondadori, 1985: 396. Grifo nosso.)

morte é a única presença reconhecível no cadáver de Girolamo, na escrita pasoliniana esta é valorizada através da imagem do adormecimento, como emerge do confronto entre o texto de Boccaccio:

[...] como ela o *rosto morto* viu, que sob o manto abrigada, entre mulher e mulher colocando-se, não descansou até que o corpo alcançou; e então, posto pra fora um altíssimo grito, sobre o *morto jovem* lançou-se com o seu rosto, o qual não banhou com muitas lágrimas, porque apenas o tocou que, como ao jovem a dor a vida tinha tolhido, assim a ela tolheu*

* (BOCCACCIO, G. *Decameron*. Milão: Mondadori, 1985: 397. Grifo nosso.)

E o de Pasolini:

Demora um pouco antes que Salvestra chegue aos pés do cadafalso onde o garoto que é *morto de amor por ela dorme o seu sono* com todo intacto o seu frescor e a sua força.

Salvestra, chegando pela primeira vez perto dele, o vê: aquele seu doce perfil entre as flores...

Esta, como se fosse tomada de repente pela consciência de um amor, e de uma desgraça que até então tinha desejado ignorar, lança um grito terrível.

Cai no chão, sem vida.*

* (PASOLINI, P. P. "Il Decameron", op. cit.: 1338. Grifo nosso.)

Como a obra que o inspira, *Il Decameron* é voltado à celebração da vida em seus aspectos primordiais, dos quais a morte é um fenômeno inelutável. No texto originário, esta é o motivo dominante da introdução em que Boccaccio descreve os funestos efeitos da peste que se abate sobre Florença em 1348, fornecendo ao leitor os limites temporais e espaciais dentro dos quais são narradas as novelas:

Digo portanto que já tinham os anos da frutífera encarnação do Filho de Deus o número alcançado de mil trezentos e quarenta e oito, quando à egrégia cidade de Florença, mais que qualquer outra itálica belíssima, alcançou a mortífera pestilência; [...].

O que mais se pode dizer, deixando estar o condado e à sua cidade retornando, senão que tanta e tal foi a crueldade do céu, e talvez em parte também dos homens, que entre março e julho seguinte, seja pela força da pestilenta enfermidade e por serem muitos enfermos mal servidos ou abandonados nas suas necessidades pelo medo que tinham os sãos, mais de cem mil criaturas humanas acredita-se por certo dentro das muralhas de Florença terem sido à vida tolhidas [...].*

* (BOCCACCIO, G. *Decameron*. Milão: Mondadori, 1985: 12-20.)

* (*Ibidem*: 11.)

Embora Pasolini não faça referências à introdução boccacciana, o seu "horrído começo" persiste na representação do evento da morte como elemento de iniciação ao percurso nar-

rativo, onde a presença da peste é substituída pela ação sanguinária de Ciappelletto. Mortífero e brutal, o personagem que abre as novelas do *Decameron* é o primeiro a ser mostrado ao leitor também no roteiro, cuja sequência inicial o descreve no momento em que executa um assassinato:

1 QUARTINHO ESCURO

Interno. Dia.

A câmara enquadra um saco, dentro do qual está uma pessoa que se agita desesperadamente, gemendo como um animal.

Ciappelletto está em cima do saco e olha-o feroz e divertido. Depois pega em um bastão que está do seu lado, e começa a golpear com doída violência o homem dentro do saco. Este, aos poucos, sob os golpes mortais, cessa de agitar-se e de lançar gritos sufocados: até que fica imóvel.

Ciappelletto continua ainda a golpeá-lo, tomado pelo “prazer de matar”.

Depois carrega o saco com dentro o cadáver e sai.*

* (PASOLINI, P. P. “Il Decameron”, op. cit.: 1291.)

Morto e santificado ao fim do segundo tempo, Ciappelletto é um personagem significativo do senso de morte que permeia a escrita de Pasolini. Constituindo um dos aspectos centrais da sua obra, este é recuperado ao longo do roteiro, que lhe confere peso e gravidade mesmo nos episódios plasmados a partir da matéria cômica. E isso porque a morte, enquanto evento trágico inerente à existência humana, é percebida pelo autor como única verdadeira grandeza do homem.¹⁰ A sua imagem é portanto o recurso escolhido para revelar a solenidade que o intelectual lê nos personagens que vivem às margens da sociedade burguesa, e que são os portadores do último resquício de autenticidade de um universo fadado ao esvaziamento. De forma semelhante aos personagens de *Accatone* ou *Mamma Roma*, o cadáver de Ciappelletto termina assim por integrar a galeria de figuras épicas da obra pasoliniana, empenhada em revelar a “pureza” de um mundo situado antes da “história”, expressão esta do racionalismo próprio da civilização moderna. Na máscara mortuária do personagem inscrevem-se portanto os sinais de morte de uma cultura milenar, destinada a desaparecer sob a irresistível ascensão neocapitalista. É esta inteira civilização que Paso-

¹⁰ “[...] existe dentro de mim a ideia trágica que contradiz sempre tudo, a ideia de morte. A única coisa que dá verdadeira grandeza ao homem é o fato que morra. [...] Isto é, a única grandeza do homem é a sua tragédia” (PASOLINI, P. P. “Mamma Roma”, op. cit.: 2833).

lini parece chorar no rito fúnebre com o qual celebra o fim de Ciappelletto, cuja “cara de morto” aparece como face sagrada de um universo-povo à beira do fim. Dele, o autor se despede com a austeridade de um luto condizente com a representação de um evento tão epocal quanto o da peste descrita por Boccaccio:

A face de Ciappelletto é selada no solene silêncio da morte. Estranho, aquela face de assassino e de delinquente parecia na realidade feita sempre para ser a face de um morto. Não só, mas de um morto com os traços emaciados e severos de um santo: as pálpebras túrgidas, as maçãs do rosto salientes, a boca esticada.*

* (PASOLINI, P. P. “Il Decameron”, op. cit.: 1330.)

E, talvez, na descrição do “santo padre” que em cima de um altar gótico oficializa a partida de Ciappelletto do mundo dos vivos, sele-se a figura burlona e sinceramente comovida do autor, a declamar “com toda a sua ingenuidade, e a sua paixão” o sermão que enaltece a pureza de espírito do defunto.* E assim, no seu discurso, não só a Ciappelletto dá adeus Pasolini, mas a toda humanidade que o acompanhara em vida e que, transfigurada pela realidade da morte, aparece como derradeira e fantasmagórica visão:

* (*Ibidem*: 1330.)

Assim que o padre terminou, a multidão lentamente se aproxima do corpo do santo, para venerá-lo; depois o empurra-empurra faz-se indescritível. E eis as fileiras dos coxos, dos aleijados, dos raquíticos, dos epiléticos, dos paralíticos, que avançam, com os seus parentes. Todos querem ver de perto o corpo do santo, tocá-lo, rasgar-lhe um pedaço da veste.

E tudo isso acontece: mas em uma espécie de silêncio sagrado que não turba a santidade dos atos com o rumor do fanatismo e da superstição.

A imensa multidão, na atmosfera aturdida pelo tocar dos sinos, parece uma multidão de espíritos.*

* (*Ibidem*: 1330.)

Paula Regina Siega é bolsista DCR-FAPES/CNPq e atua no Depto. de Línguas e Letras da UFES coordenando pesquisa financiada pela FAPES. Doutora em Línguas pela Universidade de Veneza e autora do romance *Quello che è male ai tuoi occhi* (Roma: CDL, 2011), destaca os artigos acadêmicos: “Immagini del corpo grottesco in *Uccellacci e Uccellini*”. Em: GHAOUI, L. (org). *Les corps en scène*. Roma: F. Serra, 2011; “Reflexos do Brasil no espelho europeu: O olhar de Alberto Moravia sobre *Barra-vento*”, *O Eixo e a Roda*, n. 18, 2009; “Violência, Fome e Sonho: As estéticas do subdesenvolvimento no discurso de Glauber Rocha”, *A Cor das Letras*, n. 11, 2010. E-mail: <paula.siega@gmail.com>

Recebido em
15/08/2012

Aprovado em
15/09/2012