

Pier Paolo Pasolini

Por Andréa Santos.

*À fantasia aqui valor fenece;
Mas a vontade minha a idéias belas,
Qual roda, que ao motor pronta obedece,
Volvia o Amor, que move sol e estrelas¹.*

A Interseção entre Cinema e Música

A Francesco Luti pela literatura e luta.

Do asceticismo de *Accattone* para a fisicidade esplendorosa e decadente de *Salò*, o cinema de Pasolini parece completar uma via inversa àquela que *Vittore Branca* particulariza em "Decameron", onde, na distância que há entre as proezas libertinas de *Ser Ciappelletto* à trágica santidade de *Griselda*, o pesquisador reconhece, em contra-tendência com parte da crítica, uma visão do mundo e uma poética de Boccaccio ainda que aos poucos unidas ao asceticismo medieval.

A primeira fase do cinema pasoliniano (o ciclo nacional-popular) apresenta-se como um estudo à época dos humildes e emergentes, centralizando-se sobre uma representação dos bairros subproletariados que Pasolini - com espírito laico hagiográfico e gramsciano - tende a sacralizar, beneficiando-se ainda da contribuição musical excelsa de Johann Sebastian Bach. Este ciclo abre-se com a paixão de *Accattone* e se fecha com aquela do *O Evangelho Segundo São Mateus*. Muitos são os temas e os motivos que unem as duas obras e seus protagonistas: cada isomorfismo vem com efeito claríssimo da comum utilização de algumas bachianas, e particularíssimamente o Coro final da *Matthäus Passion*.

¹ Dante Alighieri, A Divina Comédia – Paraíso, canto XXXII.

A opção de se servir de Johann S. Bach como pilar sonoro dos seus primeiros filmes responde a um preciso gosto estético do autor: Bach era o musicista predileto de Pier Paolo Pasolini - tomou conhecimento da obra bachiana pela amiga Pina Kalz, quando ela refugiava-se em Casarsa della Delizia, nos anos da Segunda Guerra Mundial. Nos seus encontros habituais com Pina, tinham como trilha sonora as *Sonatas e Partitas* para violino. Pasolini permanece resplandecente, e a essas bachianas dedica alguns artigos: passagens autobiográficas em forma de diário, passagens dos seus primeiros romances e um ensaio da juventude.

Se no *Evangelho Segundo São Mateus* o uso de *Matthäus Passion* parece-nos lógico, e também quase prevista a chamada para um precedente baseado no mesmo assunto; em *Accattone* assume, porém, as cortinas de uma contaminação (corrupção) estilística pelo impacto fortemente alheio. Entretanto, é a própria música que promove *Accattone*, pobre cristo, glutão bairrista, da pobreza na qual ele e o seu povo encontravam-se confinados; é a música que o mostra ao mundo, com sua coragem e a sua covardia, elevando-o aos céus com a morte, ao pó que sempre viveu. Os títulos principais - onde já encontramos o Coro final de *Matthäus Passion*, o próprio e verdadeiro leitmotiv (motivo condutor) do filme fecham-se com alguns hendecassílabos do Purgatório dantesco:

De Deus anjo tomando-me, o do inferno
— "Servo do Céu, mo tomas?" lhe bramia.
Dele me usurpas o princípio eterno
Por uma tènue lágrima fingida².

*Buonconte de Montefeltro*³, arrependeu-se morrendo, é salvo pela eterna desgraça. É, então, o próprio Paolo Pasolini que antecipa, com esta citação, o fechamento do filme, concedendo um remate do epílogo: um tipo de apoteose do miserável, realizada ainda com a ajuda da sublime música de Bach. Como *Buonconte*, *Accattone* se salva: não que ele tenha conquistado a salvação eterna, mas reconquista uma justa dignidade humana que até aquele momento a vida tinha-o negado. A música sublinha tudo disto, isto é, dando-lhe densidade e cor às imagens e às emoções.

² A Divina Comédia – Purgatório, V-104-107.

³ Buonconte de Montefeltro é um dos personagens do Purgatório dantesco, que perdeu a vida na batalha de Campaldino.

Na seqüência da luta entre o protagonista e o cunhado - uma das cenas mais célebres do filme - a contaminação dos estilos, citada anteriormente, assume as linhas mais clarividentes ao paradoxismo: uma reles briga na poeira de um "lugar miserável", enobrecida por uma música sublime, transformando-se numa luta épica, sacra: *que eleva ao sagrado, ao religioso*. Assim, a música alterna-se à fala popular, aos gritos hiper-expressivos dos personagens, num gosto pelo pasticho que também envolve o plano visual, onde os humildes cenários e os miseráveis protagonistas são reavidos no carro frontalmente: majestosos, composições pitorescas de impressões *masaccesca*. O filme reproduzia uma coerência expressiva dificilmente imaginável, uma natureza de extremo rigor estilístico e estrutural, apesar das freqüentes incursões pelos vários registros lingüísticos e estilísticos. A contaminação dos estilos é síntese expressiva da poética pasoliniana. Semelhantemente, *O Evangelho Segundo São Mateus* não foge a esta regra, embora as estratégias narrativas sejam decididamente diferentes em comparação ao primeiro filme. Em narrar a vida e a Paixão de Cristo, assunto sublime por essência e definição, Pasolini renuncia a um fácil e banal estilo descritivo, onde implicitamente já condenara em "La ricotta".

No *Evangelho* - à melodia de "Matthäus Passion" - flanqueia, sem medos ou preconceitos, a *Glória* da congoleza "Missa Luba" com a sua percussiva carnalidade: demonstração de uma religiosidade sublime, seleta, dolorosa, celestial ladeando tudo de uma religiosidade completamente terrena, expansiva e coreuta - fortemente popular. Assim, escapa à tentação de representar as cenas da paixão com um gosto estético de "quadro vivo", e em relação ao seu primeiro filme, no qual predominava um senso visivo impresso para a fixidade, alternando o uso de grandes-ângulos e zooms pelo mesmo detalhe, planos fixos e câmera manual. Tudo isto ganha forma na versão marcadamente pasoliniana de mescla de estilos sublimes e estilos piscatórios, segundo análises de Erich Auerbach.

Apesar das significativas diferenças estilísticas entre os dois filmes, a observação musical (no caso o uso do coral bachiano) é certamente subtendida a uma função similar, traço de ligação intertextual que une as duas obras. Em *Accattone*, ele confronta então os "títulos" e acompanha diversas seqüências, até aquele final, com a morte de *Accattone*: destino já escrito que conclui o drama. Cada uma destas seqüências exprime de algum modo à idéia do inflamar

deste fado trágico, deixando um sinal de sua passagem. O coro bachiano é portanto um real motivo condutor da morte, de um destino trágico já escrito - como específica Pasolini.

Com a mesma função, Paolo Pasolini o aplica mais vezes no *Evangelho*, para marcar alguns momentos dramáticos na vida de Cristo. Não só no texto como ainda na instalação musical, o trecho evidência uma certa referencialidade. "*Wir setzen uns mit Tränen nieder*" - a música, as palavras nos levam ao fim da Paixão de Cristo, ao lamento harmônico, ao lamento aos pés da cruz. Nada, então, mais apropriado à premonição da morte de Cristo. Porém, elemento de ulterior interesse é o valor que o trecho assume em relação ao seu uso em *Accattone*, em uma perspectiva intertextual e auto-referencial. A música que, tétrica, anuncia o destino de Accattone é a mesma que narra as horas da vida de Cristo. Pronuncia Erich Auerbach que o Cristo "era um homem [...] saído da ínfima grade social", que "se deslocava entre as circunstâncias habituais da vida do povo palestino, falava com publicanos e com prostitutas, com pobres, com doentes, com jovens". Nenhuma afirmação poderia adequar-se melhor ao Cristo pasoliniano, visto com toda a sua humanidade, com o peso forte da sua pregação marcadamente social, e agora de modo indireto, particularmente através da música, aproximando-se de um marginalizado subproletariado.

Accattone demonstra-nos um filme hagiográfico, *sui generis*, despido das simples retóricas e revestido pelo véu sublime da grande tradição musical. Uma símile contaminação não é, portanto, apenas uma escolha estética, nem tão pouco um hábito intelectualístico. É ainda uma ação moral e política, de resgate social e humano.

Tradicionalmente representante de uma classe culta burguesa, a música sacra de Bach aplicada ao mundo popular, cria um ponto de ruptura com o convencionalismo descritivo imperante no cinema, que prognosticava músicas populares para basear cenas de pessoas comuns: músicas sacras para cenas religiosas, etc. Expediente subversivo o qual Paolo Pasolini crera ser um dos principais artifícios lingüísticos e de destruição dos clichês que investe o cinema de autores nos anos sessenta.

Se a *Paixão Segundo São Mateus* constitui, sem dúvida, o elemento musical de maior interesse nos dois filmes, a presença de outros trechos bachianos oferece porém muitos

instantes para estudos. Em *Accattone* os movimentos lentos dos dois primeiros *Brandemburqueses* contraponteam a relação do protagonista com os personagens femininos do filme; os dois primeiros trechos comentam, de fato, todas as cenas na qual *Accattone* se encontra em companhia de Maddalena ou de Stela: a música, plácida mas de função pathos, dor e cor, com os instrumentos solistas (flauta, violino, oboé) que dialogam amavelmente, torna-se projeção sonora dos sentimentos dos protagonistas, sustentando à perfeição o ritmo das imagens. É exemplo, a seqüência do primeiro encontro com Stela, no espaço vazio das botelhas: o "andante" do *Segundo Brandemburguês* com o seu caráter triste e extremamente meditativo simboliza o amor de Accattone por Stella, contudo projeta ao mesmo tempo uma sombra trágica sobre esta relação.

No *Evangelho*, a música de Bach não é uma constante quase exclusiva como em *Accattone*, mas flui perto a outras músicas de grande importância temática, com as quais coabita em perfeita harmonia. A importância das suas músicas consiste ainda em alternarem-se as outras presentes no grupo sonoro, nas intervenções trazidas pelo coro da *Matthäus Passion* e da *Glória* africana ou da *Donna nobis pacem* que segue imediatamente ao blues deslocado de Blind Willie Johnson. Maravilhosa é, por exemplo, a seqüência das tentações no deserto, e requintado é a maneira com a qual Pasolini utiliza o *Ricercare a sei* da *Oferta Musical*, na transcrição para orquestra de Webern. O pontilhismo que é à base da busca tímbrico-melódica de Webern responde a um critério de decomposição, de desagregação sonora, estabelecendo uma conexão simbólica com a paisagem vulcânica, lunar na qual Pasolini identifica o deserto evangélico, onde a câmera enquadra em campos longos e longínquos. Da mesma forma do trecho, aquela da fuga, onde os núcleos temáticos seguem sem mais se encontrar, reproduz além disso o diálogo conflitante entre o Cristo e o Diabo.

Ainda mais interessante é a utilização de "Donna nobis pacem" para a *Messa in si minore* bachiana. A seqüência é aquela da cura do aleijado, e a nota musical é primeiramente entregue ao blues do significativo título *Dark Was the Night* de Blind Willie Johnson. No instante em que o homem, enquadrado pelas costas, lança as muletas, solenemente inicia a música de Bach, para dar anúncio do milagre. Para um estilo visual limítrofe, construído por subtração, faz de contraponto uma música a qual narra mais, que difunde a mensagem, que produz um "êxtase" nas imagens: usando um termo querido por Pasolini, construindo um nexos emotivo e narrativo.

No cinema pasoliniano, em alguns casos (como na seqüência assim descrita), a música (em particular a de Bach) é um dos traços para a singularização de um estilo transcendental, assim como teorizou Paul Schrader. Por tentar representar o Transcendental, e as suas manifestações, o cinema clássico (principalmente o hollywoodiano) sempre se serviu de estratégias imanentes, efeitos especiais e espetaculares. Autores como Yasujiro Ozu, Robert Bresson, Carl Dreyer puseram porém em ação uma de-espetaculosidade, persuasivos que o não dizer, o não mostrar são mais válidos. Para Pier Paolo Pasolini sempre em uma ótica de contaminação dos estilos, a vida cotidiana pobre e miserável é composta de pequenos acontecimentos ao modo sacro às suas formas sacras, de hierofanias. Eis que a "Matthäus Passion" em Accattone assume ainda este significado: o sacro e sublime entrando em contato direto com o simples, o profano e o vulgar. O coro è observação de uma hierofania, uma manifestação do destino feral de Accattone, mas ainda, o prelúdio do seu resgate; e intervém para comentar seqüências que assumem então significado diverso - pretende-se numa ótica finalística. Portanto, a música antecipa isso que ainda não vem mostrado ou dito nas imagens.

Pasolini concebeu o filme como um espetáculo multimídia completo, que representa a realidade através de uma síntese de meios e formas expressivas mutuadas das outras artes. Como está escrito, ele é "um homem de orquestra, um Rei Midas que dominava os materiais expressivos mais heterogêneos, transformando-os ao mínimo contato".

O confronto com a mais alta tradição, a utilização da música de Bach neste caso, assume então um significado muito particular: entra de fato em jogo a questão do uso de materiais musicais preexistente. O clássico e o inoxidável Bach entra em contato com o contemporâneo, em um mecanismo de permuta recíproca, de osmose. A sua música, por um lado, dá realce ao filme, torna-o seguramente mais interessante, rico de significado, mais maravilhoso. Por outro lado, adaptado a uma situação diversa dos contextos tradicionais, traz nova linfa vital, demonstrando perfeito ainda que em ambientes dificilmente imagináveis.

Por um pressuposto conceitual, com maior profundidade elucidativa de análise, principiado por Hans Werner Henze que escreve:

"Esta música nos perdoa, nós pobres diabos, e promete-nos uma nova felicidade, chora para nós com toda a alma: *Wir setzen uns mit Tränen nieder*, com ela, por ela. Aquele que compreendeu beníssimo esse nexa, foi Pier Paolo Pasolini que em meados dos anos 60, no seu filme *Accattone* [o qual tratava da vida e do sofrimento do subproletariado romano, desocupados e criminosos] recorre à ajuda da música das Paixões bachianas. Movimentando do seu ponto estético e político, teve o propósito de promover mais uma vez a mensagem protocristão comunista do amor ao próximo e da solidariedade, de demonstrar quanto à música de Johann Sebastian Bach estava apta a levar a palavra em um contexto real de segregação, e quanto é irrelevante o perigo de equívocos sobre esta música ou do seu mau uso. Esta música está, como seu autor, da parte do povo, dos humildes e dos ofendidos, e ainda fala a sua língua. Todos os mártires do mundo reconhecem-se e reencontram-se neste pedido de socorro e lamentações".