

Vaga-lumes: uma análise do filme “Mamma Roma” de Pasolini

Fireflies: an analysis of Pasolini’s film “Mamma Roma”

Pedro de Camargo

Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

RESUMO

Utilizando-se dos conceitos de imagem vaga-lume propostos por Didi-Huberman na obra “A Sobrevivência dos Vaga-lumes” (2011), esse artigo realiza uma análise estética do filme “Mamma Roma” (1962) de Pasolini. Objetiva-se demonstrar como as imagens criadas pelo diretor italiano podem ser interpretadas como imagens vaga-lume, numa tentativa de empreender uma crítica à sociedade neofascista instaurada na Itália depois da Segunda Guerra Mundial.

PALAVRAS-CHAVE: análise fílmica, cinema, imagem vaga-lume, Pasolini, “Mamma Roma”.

ABSTRACT

Upon the concepts of the firefly image proposed by Didi-Huberman in “Survival of Fireflies” (2011), this article performs an aesthetic analysis of Pasolini’s “Mamma Roma” (1962). The aim is to demonstrate how the images created by the Italian director can be interpreted as firefly images in an attempt to undertake a critique of the neo-fascist society established in postwar Italy.

KEYWORDS: film analysis, cinema, firefly image, Pasolini, “Mamma Roma”.

INTRODUÇÃO

“Mamma Roma” (1962) foi o segundo longa-metragem de Pier Paolo Pasolini, escritor, teórico e cineasta italiano. O filme, carregado de forte caráter político, faz uma crítica à sociedade capitalista burguesa, ao mesmo tempo em que valoriza a força do povo romano. Contextualizado no neo-fascismo italiano, “Mamma Roma” é pautado pela polêmica, pelos excessos e pelas urgências. Tratam-se de imagens escandalosas e absolutas, as quais constituem um genuíno exemplo de uma imagem vaga-lume, conforme proposto nos escritos de Didi-Huberman.

Refletindo sobre tempos escuros e as sobrevivências possíveis dentro dele, Didi-Huberman nos agraciou com seu sensível e potente “Sobrevivência dos Vaga-lumes” (2011), texto no qual é empreendida uma sólida e delicada analogia entre os vaga-lumes e a possibilidade de emitir luzes — luzes essas compreendidas na forma de imagens. De acordo com o filósofo francês, vaga-lumes são seres feitos de matéria sobrevivente, luminescente, pálida e vagam fracamente pelas trevas, onde tentam, a sua maneira, escapar da ameaça, da condenação, daquilo que atinge suas existências. Os vaga-lumes, então, emitem suas luzes e desnudam-se. A luz emanada não é viva, mas estranha; é uma luz zebrada de obscuridade que, em movimento, coloca-se ora muito perto ora muito longe para tornar o objeto claramente visível. Além do mais, não se trata de uma luz perene, e sim, de luz errática, luz que fraqueja, que vacila, randômica na maioria das vezes. Luz intermitente, sempre na iminência de ser ofuscada pelos “grandes holofotes”, luzes que tentam abalar sua existência enquanto seres de pura luz. Assim, a esmo, os vaga-lumes bailam na noite, no breu, na incerteza, intocáveis, resistentes enquanto tais, fugindo da violência do polêmico, do vazio do poder, do poder vazio.

A noção de vaga-lumes é cunhada a partir da evocação de ninguém mais ninguém menos que Pasolini. Mais especificamente, o autor francês dialoga com o cineasta

italiano em dois momentos de sua vida: em uma primeira ocasião, na qual Pasolini, vivenciando a Segunda Guerra Mundial, comenta em cartas destinadas a um colega sobre a aparição de vaga-lumes em meio ao inferno fascista na Itália de Mussolini. Trata-se de um período em que, mergulhado na noite dos espólios da guerra, Pasolini mostra-se eufórico, tenaz, esperançoso e irradia seus desejos, seus gritos de alegria como verdadeiros lampejos de inocência. Num segundo momento, pouco antes de sua selvagem e trágica morte, Pasolini publica o texto “O Vazio do Poder na Itália”, em que determina explicitamente a morte dos vagalumes, o desaparecimento das sobrevivências. Desiludido e horrorizado, Pasolini não consegue mais ver em seu país condições antropológicas mínimas de resistência ao poder centralizado do neo-fascismo italiano — descreva essa que é abordada de maneira polêmica e implacável no último de seus filmes, “Saló” ou os “120 Dias de Sadoma” (1975). O autor francês, então, em dialética com Pasolini, revela que considera vão da parte do cineasta italiano ter decretado o desaparecimento dos vaga-lumes. A seu ver, não foram os vaga-lumes que foram destruídos, mas sim o desejo e a capacidade de vê-los. Pasolini perdeu, segundo Didi-Huberman, o jogo dialético do olhar e da imaginação, não conseguindo mais vislumbrar aquilo que aparece apesar de tudo. Pensando no potencial dos vaga-lumes e na sua força de sobrevivência, Didi-Huberman reflete, então, sobre o que seriam as imagens vaga-lumes. Trata-se, de acordo com ele, de um saber clandestino, uma ameaça, na medida em que há a representação da experiência. Assim, entendendo que a experiência interior e pessoal tem o potencial de afetar uma vez que é narrada, construída e transmitida, ele reflete sobre como a imagem pode passar a servir como um diagnóstico antropológico do terror e do sofrimento vivenciado por uma minoria de pessoas. Nessa continuidade, “as imagens vaga-lumes podem ser vistas não somente como testemunhos, mas também como profecias, perversões quanto à história política em devir” (2011, p.

138). Não é à toa que Didi-Huberman atesta que pode haver “a sobrevivência dos signos ou das imagens quando a sobrevivência dos próprios protagonistas encontra-se comprometida” (2011, p. 150). As imagens vaga-lume estão sempre no limiar do desaparecimento, sempre movidas pela urgência da fuga, enviadas por intermitências — imagens de medo, imagens lampejo. Mesmo assim, em sua essencial liberdade de movimento, elas têm a potente capacidade de fazer aparecer o desejo como o indestrutível por excelência.

Sendo assim, objetiva-se, neste artigo, discutir o filme “Mamma Roma”, de Pier Paolo Pasolini e, por meio da análise da película, mostrar-se-á como as imagens criadas pelo cineasta italiano constituem imagens vaga-lumes, conforme nos foi proposto por Didi-Huberman.

APRESENTAÇÃO DO FILME E CONTEXTUALIZAÇÃO

O filme “Mamma Roma” conta a história de uma personagem homônima interpretada por Anna Magnani. Mamma Roma é uma mãe solteira que ama incondicionalmente seu filho adolescente Ettore — interpretado por Ettore Garolfo. O grande sonho de sua vida é oferecer a Ettore um futuro menos sórdido em que houvesse alguma perspectiva de mudança de classe social, para que ele não padecesse da mesma miséria na qual ela se encontrava. São nessas condições que mãe e filho mudam-se para Roma, onde, sob a fantasia de uma vida melhor, Mamma Roma tentará realizar suas aspirações.

Desse modo, o filme aborda, basicamente, as dificuldades enfrentadas por Mamma Roma e seu filho enquanto habitantes de uma borgate, isto é, bairro popular romano de extrema periferia. Essa temática é bastante cara à Pasolini, tendo em vista que ele mesmo morou durante alguns anos no borgate de Ponte Mammolo, em Roma. De acordo com Moravia:

“É nesse período [da vida de Pasolini] que se estabelece a descoberta do subproletariado como sociedade alternativa e revolucionária, análoga às sociedades protocristãs, ou seja, portadoras de uma mensagem inconsciente de humildade e pobreza para se contrapor àquela hedonística e niilista da burguesia. Pasolini faz esta descoberta através de suas experiências amorosas com os subproletários das borgate. É como dizer que, nas borgate, ele encontra a si mesmo, ou melhor, o seu eu mesmo definitivo, como o reconheceremos logo depois, por muitos anos, até sua morte.” (2011, p. 132),

Assim, é em meio à sua descoberta sociológica e erótica das borgate, que Pasolini tece seu comunismo populista, romântico e cristão. Ele acreditava no subproletariado porque achava que se tratava de um povo que havia permanecido fiel por conta da sua profunda e inconsciente humildade — herança da antiga cultura camponesa, a qual Pasolini nutria grande sentimento de mundo. Tendo isso em vista, seus primeiros trabalhos como cineasta, tais como “Accatone – Desajuste Social” (1961), “Mamma Roma” (1962) e “A Ricota” (1962), tratam-se de discursos nos quais Pasolini observa e retrata o mundo do proletariado romano, expondo de maneira nua e crua a miséria física e moral as quais esse ambiente estava duramente submetido.

Conforme veremos com mais detalhes a seguir, o cinema de Pasolini é bastante pautado em coordenar as matérias disponíveis do mundo em matérias fílmicas. Isso porque, de acordo com o teórico italiano (1981), os códigos que regem a nossa leitura do mundo “a olho nu” são os mesmos códigos que regem a nossa leitura dos filmes. A diferença entre o modo como tais leituras são empreendidas deve-se à montagem. A montagem é a responsável por produzir sentidos e criar perspectivas. Desse modo, em cada um de seus filmes, podemos ver uma luta árdua em servir de canal de expressão à matéria fílmica. No entanto, mais do que servir de intermédio, Pasolini trabalha as matérias do mundo como um artesão, coordenando-as a fim de

criar sentido, poética e, principalmente, crítica.

Assim, o filme “Mamma Roma” representa, em última instância, uma demanda de Pasolini, enquanto cidadão romano, de trabalhar como um ourives sobre afetos que lhe foram tão próximos a fim de criar uma obra que expusesse e rejeitasse o fascismo que estava sendo experienciado pela Itália após a segunda guerra mundial. Nessa continuidade, ele transforma a sua vivência nesse ambiente, o seu posicionamento político e o seu ponto de vista em matéria fílmica. Portanto, em seu embate com a matéria — mais especificamente uma matéria que faz parte do seu passado —, Pasolini concebeu uma obra que escancara carências e redundâncias; uma obra que, para ser inventada, exigiu do cineasta italiano movimentar-se para onde as matérias do mundo reclamavam serem trabalhadas em suas formas.

ANALISANDO AS FORMAS

E que formas seriam essas? A seguir, então, passaremos para a análise da estética e do discurso de um trecho do filme. Analisarei, mais especificamente, a sequência final do filme, cuja minutagem é de 01:40:02 a 01:46:16. Nessa sequência, há o fechamento trágico da história de Mamma Roma, momento em que seu filho morre depois de ter sido preso e torturado. A análise do trecho será feita de acordo com algumas linhas de discussão. Vejamos:

Tempo, travelling, morte

A sequência como um todo é carregada de forte caráter dramático: depois de ter roubado um rádio à pilha, Ettore é colocado na cadeia e, devido a sua histérica conduta, é assentado em uma cela solitária onde permanece amarrado junto a uma cama. A sequência analisada inicia-se com esta imagem (Figura 1). Filma-se seu rosto em plongée para depois passar para uma câmera subjetiva que mostra uma

pequena claraboia no alto do recinto. Posteriormente, volta-se com o close e realiza-se um travelling descrevendo o corpo do garoto em escala descendente, conforme observamos nas Figuras 1, 2 e 3.



Figura 1: frame que mostra o início do movimento da câmera.

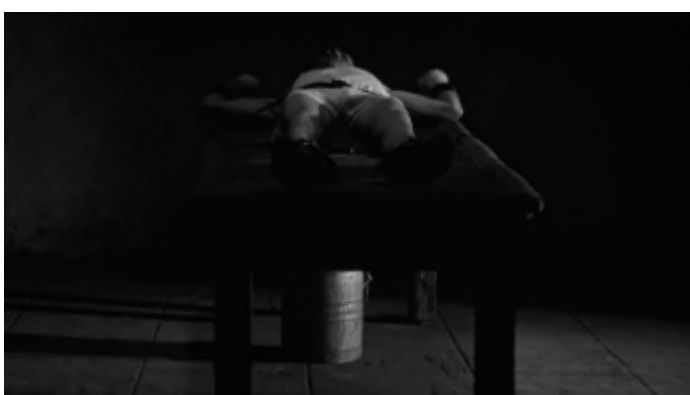


Figura 2: frame que mostra a metade do movimento da câmera.



Figura 3: frame que mostra o final do movimento da câmera.

A cena é bastante escura e Ettore está iluminado lateralmente pela luz da clarabóia. A iluminação, assim como a centralização na imagem e a filmagem realizada em câmera

alta conferem ao personagem uma posição de sofredor, vítima, sacrificado. Mais precisamente, Pasolini evoca a imagem de Jesus Cristo, na medida em que vemos Ettore crucificado, verticalizado e visto de baixo para cima. Podemos dizer, inclusive, que é nesse momento da narrativa que temos a sacralização do personagem.

Esse mesmo movimento de câmera é reivindicado, com intensidades crescentes, em três outros momentos nesta sequência. É por meio deles, que marca-se a passagem do tempo, possibilitando, por meio da repetição — no limite, pela montagem—, que acompanhamos momentos distintos do sofrimento de Ettore. Dessa forma, é este movimento de câmera que concentra o suplício vivenciado pelo personagem em um período reduzido de tempo; momentos em que acompanhamos como Ettore foi levado a morte a golpes de travelling (XAVIER, 1993).

Além disso, as cenas que compreendem a morte do garoto são muito velozes. É fornecido apenas os momentos mais significativos da tortura de Ettore. Os planos são efêmeros e, todavia, carregados de muito sentimento; temos, então, a construção do personagem por um ápice dramático: é nesse momento da narrativa que se dá a cristalização de Ettore como um mártir, como uma pessoa que sofreu perseguição e foi morta por se recusar a defender uma causa exigida por uma força extrema, padecendo, então, sob ofensiva de seu próprio povo.

Montagem alternada e manipulação

As cenas acima mencionadas são realizadas paralelamente a imagens da agonização de Mamma Roma — que se encontra desolada por ver seu filho preso. A escolha da montagem alternada entre mãe e filho cria uma sensação de simultaneidade de ações, de sofrimento mútuo, de união entre ambos mesmo estando fisicamente separados. Além do mais, a focalização alternada entre os personagens também contribui para alçar uma manipulação emocional (XAVIER, 2005) do espectador, na

medida em que acompanhamos de um lado o padecimento de Ettore na prisão e, do outro, a aflição de Mamma Roma por não saber sobre seu filho. A tensão, por seu turno, culmina quando Mamma Roma recebe a notícia da morte de Ettore, instante em que há a convergência das ações que vinham ocorrendo em paralelo.

Orquestrando um discurso

A união entre mãe e filho é atestada também pelo discurso sonoro, tendo em vista que é utilizada uma mesma música extradiegética que permeia toda a sequência. De acordo com Michel Chion (2011), a música, diferentemente de outros elementos visuais e sonoros, não está submetida a barreiras de tempo e de espaço e, assim, não tem de estar necessariamente situada com relação à realidade diegética e nem a uma noção de tempo linear e cronológica. Como consequência disso, a música é elemento capaz de comunicar-se com todos os tempos e com todos os espaços de um filme. No caso de “Mamma Roma”, podemos falar de uma música empática, isto é, uma música que reivindica de maneira direta sua participação na emoção da cena, conferindo tom e o ritmo adaptados aos códigos culturais de tristeza, dor e sofrimento. Estamos falando de uma música que costura todas as cenas da sequência final do filme, que permeia as ações de Mamma Roma e Ettore, ligando-os.

Indo mais além, podemos dizer que a música selecionada interfere diretamente na percepção de tempo da sequência, na medida em que vetoriza os acontecimentos, dramatiza os planos e orienta-os para um futuro — além, é claro, de criar um sentimento de iminência e expectativa que permanecem até o plano final da película.

Sugestões, raccords e simbologias

Hugo Münsterberg (1983), teórico formalista, escreveu, dentre outras coisas, sobre o poder da montagem no sentido de sugerir sentidos aos espectadores. De acordo

com ele, a sugestão é imposta a quem assiste às imagens, constituindo não apenas ponto de partida, mas também influência controladora. Dessa maneira, a associação de ideias não é sentida como criação de quem assiste, mas sim, como algo a que temos de nos submeter. Assim, a sugestão empregada por quem realiza o discurso seria um elemento de forte potencial de unir os planos de um filme.

Em pensamento semelhante, Burch (1973) desenvolve a noção de *raccord* definindo como “qualquer elemento de continuidade entre dois ou vários planos” (1973, p. 17). Ademais, o autor norte-americano também reflete sobre as aplicações plásticas que os *raccords* podem exercer sobre a construção de um filme — por intermédio, é claro, da montagem. Nesse sentido, Burch exalta a possibilidade de produção de discurso não só pela composição dentro de um mesmo plano, mas também entre os planos.

Sendo assim, podemos observar na sequência analisada, a exploração dos *raccords* para a criação de sentido, ou melhor, para a sugestão de sentidos. Mais especificamente, há três planos cuja produção de sentido se dá, exclusivamente, pela justaposição das imagens. Vejamos: Ettore, preso, está agonizando na cadeia, diz que está doente, que passa frio e clama por sua mãe, chamando-a diversas vezes (Figura 4). Depois disso, há um corte seco (corte A) para a vista da cidade de Roma a partir da janela do apartamento de Mamma Roma (Figura 5) para, por fim, cortar bruscamente (corte B) para um close em Mamma Roma (Figura 6), que observa a cidade, ao mesmo tempo que se lamenta pelo filho.



Figura 4: frame que mostra Ettore clamando por sua mãe.



Figura 5: frame mostrando a vista da cidade de Roma a partir do apartamento de Mamma Roma.



Figura 6: frame mostrando Mamma Roma observando a cidade.

Olhando para o corte A, podemos dizer que ele reforça uma relação de Ettore para com a cidade de Roma, o que é ressaltado pelo fato de que, como dito, tal corte ter sido realizado logo após o personagem clamar por sua mãe. Por meio das imagens (para além do trocadilho com o nome do filme e o nome da personagem de Anna Magnani), nos é dito pelo narrador que a cidade é a mãe de Ettore e ele é seu filho. De acordo com essa interpretação, Ettore pode ser visto como um filho sendo punido por sua própria mãe, que deveria o amar e respeitar ao invés de lhe tolher e retirar suas perspectivas. Ou seja, a construção desse *raccord* trata-se, no limite, de uma forma de o próprio Pasolini manifestar-se, enquanto narrador, sobre o seu ponto de vista acerca de como a cidade de Roma está tratando seus habitantes com negligência e abandono.

Voltando-nos para o corte B, estabelecemos uma outra relação para com a imagem

da cidade. Aqui, vemos a paisagem romana como uma subjetiva do olhar da própria Mamma Roma. Ela observa a cidade e a cidade a observa. Essa mesma observação pela janela de seu apartamento será reivindicada na cena final do filme, conforme veremos mais adiante.

A morte e/ou a montagem

Quando se trata de montagem, Bazin foi bastante enfático em seus escritos em sentenciar a montagem como sendo “o procedimento literário e anti-cinematográfico por excelência” (1991, p. 59). Ele inclusive fala sobre uma montagem proibida decretando que a montagem deveria ser impedida de acontecer “quando o essencial de um evento depende de uma presença simultânea de dois ou vários fatores da ação” (1991, p. 62). Nesse sentido, vemos que, para Bazin, a montagem chega a ser a negação da essência do cinema, na medida em que negligencia o respeito fotográfico à unidade do espaço — que, em sua visão, constituiria a especificidade cinematográfica. Assim, a ausência de cortes é tida como um dos principais fatores que garantem o realismo do evento representado, ao passo que é somente desse modo que temos certeza de que o plano teria se desenrolado em sua realidade física e espacial diante da câmera.

Além do mais, segundo Bazin (1958), é somente por meio da ausência do corte que o evento mostrado passa a existir por si só, podendo ser visto e interpretado de distintas maneiras. De acordo com ele, a técnica da decupagem subjetiviza o evento ao extremo na medida em que tudo é realizado sob o ponto de vista do diretor. Isso tem como principal consequência a exclusão da ambiguidade que é inerente ao real. No limite, a decupagem sinaliza para uma tomada de posição do diretor sobre a realidade, que priva o seu espectador da liberdade visual de modificar a cada instante o seu próprio sistema de decupagem.

Por outro lado, se para Bazin a montagem representa a negação da realidade e a privação do espectador, Pasolini não a verá dessa maneira. Muito pelo contrário. Quando nos voltamos a alguns de seus escritos — tais como “Observações Sobre o Plano-Sequência” (1981) — o teórico italiano faz uma poética comparação entre a montagem e a morte. Em sua visão, é somente no momento da morte que uma vida pode adquirir significado. Isso porque, enquanto ainda estamos vivos, permitimos ambiguidades, suspensões e inconclusões; enquanto estamos vivos, permitimos futuros, incógnitas, permanecemos por nos expressar. O momento da morte, por sua vez, é o único em que se pode atribuir sentido a determinada ação, sendo possível decifrá-la enquanto momento linguístico. Assim, para o teórico italiano:

“A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida: ou seja escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos (e doravante já não modificáveis por outros possíveis momentos contrários ou incoerentes) e coloca-os em sucessão, fazendo do nosso presente, infinito, instável e incerto, e por isso não descritível linguisticamente, um passado claro, estável e certo, e por isso bem descritível linguisticamente [...] Só graças à morte, a nossa vida nos serve para nos expressarmos.” (PASOLINI, 1981, p. 196).

Tendo isso em vista, Pasolini vê a montagem como a grande criadora de sentido dentro de um filme. O cinema não representaria a compreensão baziniana de arte do real, e sim da arte de lapidação do real. Isso porque o real seria absolutamente material, concreto, físico e precisaria ser trabalhado — cortado, montado, construído, profanado — para, assim, desestabilizar as matérias do mundo e produzir crítica. Nessa continuidade, o mundo é colocado como linguagem a se decifrar (XAVIER, 1993), ao passo que “é o que não tem linguagem que ganha matéria no cinema de Pasolini” (FURTADO, 2017, p. 6).

O que a montagem estaria mortificando exatamente? A montagem “mortifica os

registros, as tomadas de cena [...], para que a sucessão possa adquirir significado” (XAVIER, 1993, p. 105). Ou seja, a montagem corta o fluxo contínuo das imagens e combina fragmentos de imagens para construir um discurso. Desse modo, o trabalho de Pasolini não deixa de estar vinculado com uma certa violência. Violência porque ele visa a trabalhar com o verdadeiramente significativo, com o mais relevante. Ele visa a apresentar ao espectador os momentos máximos, os ápices, aquilo que foi mais notável. Sendo assim, seu trabalho como narrador reside, em última instância, em transformar a subjetividade em objetividade.

Vejamos, então, como essa visão mortificada da montagem se aplica no cinema de Pasolini analisando a última cena da sequência que, inclusive, é a cena final do filme. Esta inicia-se justamente com Mamma Roma recebendo a notícia da morte de seu filho. Desolada, ela sai correndo em direção ao seu apartamento, mais precisamente ao quarto de Ettore, onde encontra algumas roupas do menino. Ela percebe, então, que seus colegas de trabalho a seguiram até ali e tenta, debilmente, suicidar-se. É nesse momento que, em estado de êxtase, olha para a cidade de Roma e tem uma grande epifania.

Tudo acontece de maneira muito efêmera: os enquadramentos são muito breves, de modo que o tempo não dura. As ações são fracionadas em numerosos planos — plano americano, plano conjunto, plano geral, primeiro plano — de modo a “recolher cada expressão e cada gesto, se pode dizer, em um só plano” (PASOLINI, 2000, p. 75). Ou seja, a atividade do cineasta condensa-se em colocar em sucessão os momentos mais significativos de um evento que, no caso, é a maneira com a qual Mamma Roma recebeu a notícia da morte de Ettore, bem como as consequências imediatas disso em sua vida. Para tal, Pasolini aborda apenas o que considera mais relevante, os ápices: o recebimento da notícia propriamente dita, o desolamento da protagonista, a corrida precipitada até o apartamento, a tentativa do suicídio, a epifania — nada,

para além disso, nos é fornecido.

Desse modo, podemos dizer que Pasolini recolhe os picos dos sentimentos e condensa-os em uma sequência. O espectador é privado dos processos, dos percursos pelos quais tais cumes são atingidos. Assim, desde quando fica sabendo que seu filho morreu, vemos *Mamma Roma* em seus momentos culminantes, absolutos e silenciosos. Inclusive, em uma de suas entrevistas, Pasolini comenta sobre como seu modo de fazer cinema gerou entraves com a protagonista do filme, Anna Magnani:

“Em definitivo, Magnani estava acostumada a interpretar uma cena inteira a uma só vez. Eu, ao contrário, a faço interpretar uma parte a cada vez. Isto implica, por sua vez, todo um mundo diferente de conceber a interpretação, que desejo absolutamente real, realista até o final, até a exasperação, e sem dúvida, não naturalista. Porque não me interessa a espontaneidade, o que se estende por naturalidade. Me interessa captar, e depois unir, as fases dos sentimentos e das personagens em seus momentos culminantes, sem transições intermediárias e naturais. Sem espontaneidade, quiçá. Ou seja, explico a Magnani — acostumada a esculpir personagem como um escultor de estátuas esquetres, de monumentos — que trabalho como um ourives. Aquele que cinde as partes, uma a uma, como se fossem peças de ouro. Que as cinde com rápidos golpes para dar-lhe uma sequência monumental” (PASOLINI, 2011, p. 21).

Tendo isso em vista, segundo Furtado (2017), é possível identificar uma estética das urgências à qual Pasolini recorre: ao revogar o tempo revoga-se também a esperança: a esperança no tempo e no que ele é capaz de fazer. Nesse sentido, atordoado pelas formas do mundo e almejando interferir sobre elas em seu momento máximo, Pasolini lança mão de uma maneira impetuosa de passar de um plano a outro: é como uma intervenção brusca, ligeira, que acontece como um gesto febril. Para viabilizar tal estética, Pasolini faz uso de recorrentes elipses entre as continuidades temporais de modo a permitir a justaposição apenas das imagens de pico. Com isso,

além de subverter a transparência clássica, ele também faz com que o espectador sinta a câmera com muito mais intensidade.

Cindindo discursos: o meganarrador-ourives

Gaudreault e Jost (2009), indo ao encontro dos estudos de Albert Laffay, propuseram uma abordagem narratológica na qual toda narrativa pressupõe um meganarrador, que seria a instância a qual se atribui todos os sinais emitidos pelo viés da câmera. Ou seja, o meganarrador seria o responsável por articular os cinco materiais de expressão fílmica de modo a criar significações, de criar o discurso fílmico — que, por sua vez, estaria inevitavelmente impregnado de marcas de enunciação.

Seguindo essa linha de raciocínio, Pasolini emergiria como o meganarrador de “*Mamma Roma*”. Mais precisamente, um meganarrador-ourives. Isso porque, com muita delicadeza, o cineasta italiano articula as matérias do mundo de forma a criar sequências monumentais. Pasolini deixa-se afetar pelas matérias do mundo, por aquilo que pede expressão, por aquilo que deseja emergir. Então, articulando-as, cindindo-as, ele cria a matéria fílmica. Como um artesão da luz, dos movimentos e dos sentimentos, faz dessas matérias práticas poéticas, formas de sentir o mundo, de trabalhar com as matérias do mundo.

De acordo com Xavier (1993), o cinema proposto por Pasolini traz o mundo para dentro de si; no entanto, as imagens cinematográficas não se colocam no mundo como substância transparente que o olhar atravessa em busca do sentido, ao contrário, as imagens vêm a constituir um tecido de linguagens. Nesse sentido, para o cineasta italiano, sua função de artista, enquanto narrador, não se resume a deixar o mundo se confessar na tela. Longe disso. A função do artista é justamente dizer algo, colocar um ponto de vista, intervir, articular plano a plano, fotograma a fotograma — tal como um ourives.

Close-ups, raccords e epifania

De acordo com Béla Balázs (1983), quando olhamos para um todo, apenas o principal é retido e muita coisa acaba por escapar. Sendo assim, os close-ups revelam as partes mais recônditas da vida e nos possibilita ater aos detalhes, àquilo que passa despercebido — ensinando-nos, pois, a ver os intrincados detalhes visuais. Eles são carregados de muito lirismo na medida em que nos possibilita contemplar o escondido e o delicado, curvar-nos sobre as intimidades e reter o calor da sensibilidade. Indo mais além, o teórico húngaro ainda escreveu que a expressão facial é a manifestação mais subjetiva do homem e o cinema, ao evocá-la, pode expressar as gradações mais sutis de significado sem parecer artificial e nem tampouco irritar os espectadores.

Ora, voltando-nos novamente à cena final de “Mamma Roma”, mais especificamente para os últimos quatro planos, podemos observar a cristalização dos escritos de Balázs. Lançando mão do close-up, busca-se focar a atenção do espectador nas expressões altamente significativas de Anna Magnani. Vejamos as Figuras 7, 8, 9 e 10:



Figura 7: frame mostrando Mamma Roma antes do momento de epifania.



Figura 8: frame mostrando a vista de Mamma Roma, aquilo que provoca sua epifania.



Figura 9: frame mostrando Mamma Roma depois do momento de epifania.



Figura 10: frame mostrando a visão de Mamma Roma depois do momento de epifania.

Esse é um momento de grande revelação dramática, em que penetramos no mais profundo da alma da personagem através de suas expressões faciais. Esse é o instante de epifania de Mamma Roma, mediado pelo close-up, em que ela olha para a cidade e tem uma súbita sensação de compreensão da essência de algo. O que é esse algo exatamente? Nós não sabemos, até porque o filme termina precisamente com tais imagens. Assim, como um ourives do real, que seleciona os cumes para tecer sua narrativa, nada mais justo do que encerrar a película com um ápice: o momento em que ela finalmente parece ter a resposta do que procurava.

Outro ponto a ser levantado é, mais uma vez, o jogo de raccords pelo qual Passolini lança mão para tecer uma analogia entre Mamma Roma e a cidade. Mamma Roma olha para Roma, ao passo que a cidade devolve o olhar para ela. A opção pelo enquadramento frontal da personagem reforça e escancara essa troca de olhares. O olhar da cidade é de tamanha intensidade a ponto de provocar uma epifania na personagem, como constatamos pela sua mudança de expressão. Há uma identificação entre Roma e Mamma Roma. Identificação essa que não é compartilhada pelos colegas da protagonista, que não compreendem o porquê de sua estupefação.

Enfim, imagem vaga-lume

Para Ismail Xavier (1993), o cinema de Pasolini é caracterizado por um empirismo herético. Empirismo no sentido de que a composição estética, produto da imaginação, é tida como derivada do real, da experiência, referindo-se e engajando-se ao mundo. No entanto, esse empirismo distancia-se do senso comum de naturalismo, sendo hereje no sentido de prescindir de uma postura de arte-documento e não se ater aos cânones do realismo. E é justamente por meio da subversão profana do empirismo que Pasolini cria imagens vaga-lume maneira com a qual o cineasta emite luz em meio à escuridão do neo-fascismo na Itália.

Seu saber clandestino — luzes zebradas, distantes — constitui ameaça, pois traz à tona a forma como Roma estava injustamente tratando seu povo. Tratam-se de imagens que constituem testemunhos, profecias, perversões. Tratam-se de imagens urgentes. Imagens que constroem personagens por ápices dramáticos, imagens impetuosas que lapidam o real de modo a deixar somente o mais importante, o ápice, o culminante — interferindo sobre as formas do mundo em seu momento máximo. Tratam-se, pois, de imagens enviadas por intermitências, movidas pela fuga e que estão sempre no limiar do desaparecimento; ao mesmo tempo, todavia, são de uma intensidade muito grande, atingindo o espectador de forma implacável.

Pasolini, como um ourives do real, trabalha as formas fílmicas de modo a criar signos que sobrevivem quando a sobrevivência de seus próprios protagonistas encontra-se comprometida. Ele cria signos que perduram, que anunciam, que fazem um verdadeiro diagnóstico antropológico da sociedade italiana após o fascismo de Mussolini. Será mesmo que o fascismo teria acabado? Será que suas raízes ainda não permaneciam incrustadas na sociedade democrata-cristã que havia sido instaurada? Pasolini amava o povo italiano e, tal amor constituiu a base de toda sua energia poética, cinematográfica e política. Nesse sentido, com “Mamma Roma”, ele criou

imagens que, no limite, atestam o poder e a beleza das culturas populares italianas, reconhecendo nelas uma autêntica capacidade de resistência histórica e política, uma vocação antropológica para a sobrevivência.

Não se tratam de imagens de esperança. São imagens escaldantes, violentas, que revelam hipocrisia e falsas tolerâncias. Todavia, são imagens capazes de trazer esperança: constatamos, com felicidade, que os vaga-lumes sobrevivem. Os vaga-lumes formam telepáticas comunidades luminosas. Em sua inquietação lancinante, formam bosques de fogo, constelações incandescentes. Quando adentramos esses bosques, averiguamos que, quanto mais escura é a noite, mais vigorosa é a luz dos vaga-lumes. Luz teimosa, resoluta, insistente. Nas trevas, observamos os vaga-lumes dançarem, resistirem, sobreviverem.

REFERÊNCIAS

A RICOTA. Direção de Pasolini. Itália: 1962. P&B.

ACCATONE, Desajuste Social. Direção de Pasolini. Itália: 1961. P&B.

AUMONT, Jacques et al. **A Estética do Filme**. 7. ed. Campinas: Papirus Editora, 2009.

BALÁZS, Béla. Béla Balázs. In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 75-96.

BAZIN, André. **William Wyler, ou le janiseenista da mise en scène**. Qu'est-ce Qu'est Le Cinéma 1, Paris, 1958.

BAZIN, André. **Montagem Proibida**. In:_____. O Cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 54-65.

BURCH, Noel. **Praxis do Cinema**. Lisboa: Estampa, 1973.

CHION, Michel. **Audiovisão: som e imagem no cinema**. 8. ed. Edições Texto & Grafia, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: Ufmg,

2011.

FURTADO, Sylvia B. Bezerra. **Pasolini: Das modulações das formas fílmicas**. Famecos: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 24, n. 2, 2017.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Unb, 2009.

MAMMA ROMA. Direção de Pasolini. Itália: 1962. P&B.

MORAVIA, Alberto. **A ideologia de Pasolini**. Revista In-traduições, Florianópolis, v. 3, n. 4, p. 132-141, 2011.

MUNSTERBERG, Hugo. Hugo Münsterberg. In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 25-46

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. São Paulo: Assirio e Alvim, 1981.

_____. **Écrites sur le Cinéma**. Petits Dialogues avec les Films. Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma: Paris, 2000.

_____. **La Voz de Pasolini**. Primeros Apuntes de um Ensayista Cinematográfico. Maia Edições: Madrid, 2011.

SALÒ, ou os 120 dias de Sodoma. Direção de Pasolini. Itália: 1975.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **O cinema Moderno Segundo Pasolini**. Revista Italianística, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 101-109, 1993.