

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PPGCOM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

A TRILOGIA DO RISO:
riso, transgressão e política na Trilogia della vita de Pier Paolo Pasolini

MARIANA ANDRADE GOMES

**RECIFE,
2013**

MARIANA ANDRADE GOMES

A TRILOGIA DO RISO:

riso, transgressão e política na Trilogia della vita de Pier Paolo Pasolini

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco para obtenção do grau de Mestre em Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva.

**RECIFE,
2013**

Catálogo na fonte
Andréa Marinho, CRB4-1667

G633t Gomes, Mariana Andrade
A trilogia do riso: riso, transgressão e política na trilogia della vita de
Pier Paolo Pasolini / Mariana Andrade Gomes. – Recife: O Autor, 2013.
167p.: il.: fig.; 30 cm.

Orientador: Eduardo Duarte Gomes da Silva.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
CAC.Comunicação, 2013.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Riso. 2. Política e Cultura. 3. Cinema. 4. Pasolini, Pier Paolo,
1922-1975. I. Silva, Eduardo Duarte Gomes da (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC2013-67)

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autora do Trabalho: Mariana Andrade Gomes

Título: A Trilogia do Riso: riso, transgressão e política na *Trilogia della vita* de Pier Paolo Pasolini.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco para obtenção do grau de Mestre em Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho

Profa. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino

Profa. Dra. Ermelinda Maria Araújo Ferreira

____/____/____

Data da defesa da dissertação

*Dedico este texto à intensa e perene presença
de Pasolini em todos os momentos de beleza e
de inquietação, ao olhar repleto de pureza e
cumplicidade de Renato e à lambida leal e
compreensiva de Berta.*

AGRADECIMENTOS

Raramente, a ciência ri. O trabalho científico busca a imparcialidade e a objetividade em suas análises. Porém, se há algum espaço em que a ciência (e o cientista) se faz mais humana é justamente aqui, nos agradecimentos.

Há muita emoção nestas linhas, que se destinam não somente a prestar homenagens àqueles que contribuíram de certa forma para a pesquisa, mas também serve como um meio para que o indivíduo se destaque, e não o seu objeto.

Bem, no meu caso, isso não aconteceu. O objeto sou eu; o riso que analiso me encanta e está no meu cotidiano. Eu encontro a felicidade celebrada pelos filmes nos encontros com os meus amigos, nos jantares com a minha família. O amor e a pureza são vivenciados, todos os dias, com meu noivo Renato e minha cachorra Berta. Pasolini me inspirou a sonhar, a ter coragem de ser quem eu sou e a lutar pelas minhas causas, a não desistir perante os obstáculos.

Não há imparcialidade neste trabalho. Acredito no poder transformador do riso e da alegria. Acredito na carga ideológica que nele está contida. Agradeço a Pasolini por me fazer ver isso de uma forma tão bela e às pessoas que reforçam isso todos os dias.

Agradeço à CAPES pelo financiamento desta pesquisa e deste sonho. Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM/UFPE), que contribuíram de alguma forma para minha formação, principalmente a professora Nina Velasco, por sua disponibilidade, compreensão e atenção; à professora Angela Prysthon pelas sugestões de textos, pelas entrevistas acerca de Pasolini e pela preocupação com o bom andamento de minha pesquisa, e ao professor Heitor Rocha pelo carinho e alegria destes anos de mestrado.

Também quero expressar meu apreço e gratidão aos professores da graduação em Letras (UFPE), com especial carinho para os mestres Aldo de Lima (meu pai acadêmico; um dos pilares afetivos e intelectuais, fundamental para minha formação literária), Alexandre Ferreira, Lucila Nogueira, aquela que demonstrou várias vezes sua confiança e carinho por mim, e Ermelinda Ferreira, professora, conselheira e amiga que sempre me apoiou e confiou nas minhas “ousadias” acadêmicas.

Agradeço à Maria do Carmo Nino pela doçura, por toda atenção e carinho dedicados à minha pesquisa, além das essenciais sugestões dadas no exame de qualificação. Ao professor Paulo Cunha, entusiasta fervoroso de Pasolini, que compartilhou comigo seu amor por suas obras e suas leituras sobre o cineasta.

Ao meu queridíssimo orientador Eduardo Duarte, que demonstrou, nos momentos mais importantes, sua confiança em mim e em minha pesquisa. Ao professor José Bento Rosa, do NEAB/UFPE, por ter me ajudado significativamente durante os períodos iniciais desta escritura.

À amizade e prestatividade de Luci Diniz e Cláudia Badaró, amigas que me acompanham desde a graduação, sempre torcendo e me ajudando nas angústias acadêmicas.

Ao meu estimado amigo Antonio Guido por sempre compartilhar comigo seu amor e encantamento com o Cinema; pela amizade, amor e dedicação reforçados todos os dias; por ser sempre um exemplo de retidão, disciplina e fé; por me mostrar minha verdadeira natureza, uma presença irreversível em minha vida.

Aos amigos que são a minha felicidade: Diomedes Oliveira, Hugo Gonçalves, Danilo Oliveira, Jefferson Gonçalo, Frederico Neto, Elissa Figueiredo, Emanuele Alves (pela fofura e pela dedicação e delicadeza nas correções desta dissertação), André Eduardo Santos (quem me deu o box da *Trilogia*, o culpado de tudo) e Caetano Bezerra, por sempre me acompanharem e me apoiarem em tudo. A Mauro Mendes pelos momentos alegres, pelo carinho e paciência; pela ausência e presença; por ser um irmão em todos os sentidos.

Às beletristas da minha vida: Gabriela Braga, Rafaela Cruz, Aroma Bandeira, Cris Campelo e Wanessa Loyo Pela alegria, pela brodagem.

À Márcia Laranjeira, madrinha desta dissertação, que me fez acreditar quando o medo era maior do que eu; pelas preciosas correções e pelos necessários puxões de orelha; pela amizade, mesmo na minha mais injustificável ausência.

À Georgia Cruz, Marcos Santos e Raquel do Monte pelo carinho e compreensão na loucura da academia.

Aos amigos Carlos André Carvalho, Daniel Monteiro, Carlos Eduardo Dias, Isabel Marinho, Lylian Rodrigues, Camila Leite e Rafael Dias, pelos risos de cumplicidade, pela amizade, pelos gestos de atenção e cuidado tanto comigo quanto com a minha pesquisa.

Aos meus alunos/companheiros da disciplina Riso e Política no Cinema, por terem me mostrado que a ciência ri.

Aos meus pais Zé Carlos e Ducarmo por terem me deixado seguir a carreira que sempre sonhei, por terem me ensinado o valor da humildade, perseverança e bondade. Sou extremamente grata ao meu pai pelo imenso zelo por mim e pela minha vida acadêmica, por sempre me apoiar em minhas decisões e ser um exemplo de dedicação exclusiva à família. Sua devoção por minha mãe é um dos modelos mais lindos de amor incondicional que já presenciei. Minha mãe, uma mulher forte, obstinada e dedicada às causas sociais, que sempre

me mostrou a importância da doação como ato de amor, e nunca da caridade como gesto de superioridade; a mulher que sempre ficará em minha lembrança como um modelo de liberdade e superação, que lutou bastante e, hoje, colhe os frutos.

À minha irmã Júlia, pelo amor, compreensão e cumplicidade, por embarcar e me apoiar em todas as minhas loucuras sempre com muita paciência (ou não); às minhas primas Danila e Medheia; ao quase cunhado Jair Rocha; aos primos Tiago, Didico e Jorgito, pelo companheirismo e alegria. Às minhas tias Creuza, Helena e Mazé, pela minha educação. Ao Tio Sidney pelo exemplo de compromisso, honestidade, determinação e amizade.

À minha nova e amada família: Pery Lemos, meu sogro, pelo entusiasmo, carinho e cuidado comigo; Fátima Lemos, minha sogra e mãe, por ser um grande exemplo de mãe, de mulher e de guerreira, por estar sempre comigo e sempre desejar o melhor para mim; ao meu Tio Beto Lyra, pelo carinho e atenção sinceras.

Agradeço à minha cadela Berta, pela inspiração, pela compreensão, pelo amor verdadeiro, pelo companheirismo, pela lealdade, por tudo.

Agradeço, sobretudo, ao meu pai Logun por me fazer ser quem eu sou, pela alegria, pelo amor, pela beleza da minha vida. Ao meu babà Osalà, pela determinação, pela disciplina, pela fé que nunca me deixa desanimar. Aos meus Ibejis, que me deram o amor da minha vida, que nunca me deixarão sozinha, porque colocaram Renato Lemos em meu caminho. A natureza me ensinou o que é o amor, o que é saber que tudo dará certo, o que é viver com alegria, pois tudo o que preciso encontro no olhar cúmplice deste homem.

*Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle Chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
dimenticati sugli Appennini o le Prealpi
dove sono vissuti i fratelli. (Pier Paolo Pasolini)*

A primeira qualidade do humor é precisamente escapar a todas as definições, ser inapreensível, como um espírito que passa. O conteúdo pode ser variável: há uma multiplicidade de humor, em todos os tempos e em todos os lugares, desde o momento em que, na mais remota pré-história, o homem tomou consciência dele mesmo, de ser aquele e ao mesmo tempo de não o ser e achou isso muito estranho e divertido. O humor surge quando o homem se dá conta de que é estranho perante si mesmo; ou seja, o humor nasceu com o primeiro homem, o primeiro animal que se destacou da animalidade, que tomou distância em relação a si próprio e achou que era derrisório e incompreensível. (George Minois)

*Fazer rir não significa deixar de olhar em volta, deixar de refletir sobre a sociedade; aliás, às vezes, é exatamente o contrário disso.
(Mario Monicelli)*

RESUMO

Desde suas mais remotas produções estéticas e filosóficas, o homem demonstrou a necessidade e o interesse pelo riso. Ambivalente desde o início, o riso possui o poder de afirmar ou subverter, o que lhe concede um eficaz teor político e ideológico, refletindo metaforicamente a conjuntura na qual se insere. O valor que as sociedades atribuíram ao riso foi se modificando no decorrer do tempo, e suas características seguiram o compasso destas transformações ideológicas, históricas, culturais, sociais e estéticas. É no contexto histórico, cultural e social do riso contemporâneo e em suas ligações com o riso coletivo e ritualizado medieval e oriental, evocado pelas obras homônimas que servem de base para o conjunto dos três filmes, que esta dissertação pretende analisar a *Trilogia della vita*, do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. Portanto, o presente estudo propõe o seguinte problema: como as obras *Decameron* (1971), *The Canterbury Tales* (1972) e *Arabian Nights* (1974) dialogam com a tradição cômica popular, especialmente em suas raízes medievais, servindo como projeto político que problematiza a corrupção dos corpos e das mentes nas circunstâncias do capitalismo tardio moderno.

Palavras-chave: Riso, Política, Cinema, Pasolini.

ABSTRACT

Since its most remote aesthetic and philosophical productions, the man has demonstrated the need and his interest for the laughter. Ambivalent from the beginning, the laughter has the power to affirm or overturn, which gives it an effective political and ideological content, metaphorically reflecting the environment in which it operates. The value attributed to laughter by societies has been changing over time, and characteristics of these changes followed the compass ideological, historical, cultural, social and aesthetic. Is in the historical, cultural and contemporary's social context laughter and its links with the laughter collective and ritualized of the Middle Ages and East evoked by homonymous works that are the basis for all the three films, that this dissertation aims to examine the *Trilogy della vita*, of the Italian filmmaker Pier Paolo Pasolini. Therefore, this study proposes the following problem: how the works like *Decameron* (1971), *The Canterbury Tales* (1972) and *Arabian Nights* (1974) dialogue with the popular comic tradition, especially in its medieval roots, serving as a political project that problematizes corruption of bodies and minds in modern conditions of late capitalism.

Keywords: Laughter, Politics, Cinema, Pasolini.

RIASSUNTO

Dal momento che le sue produzioni estetiche e filosofiche più remote, l'uomo ha dimostrato la necessità e l'interesse per le risate. Ambivalente fin dall'inizio, le risate possiede il potere di affermare o confutare, che vi dà un contenuto efficace politica e ideologica, che riflette metaforicamente l'ambiente in cui opera. Il valore che la società attribuisce da ridere è cambiata nel corso del tempo, e le caratteristiche di queste trasformazioni seguono la bussola ideologica, storico, culturale, sociale ed estetico. E il contesto storico, culturale e sociale ridere contemporanea e dei suoi legami con risate collettive e ritualizzato medieval e oriental, evocato da opere omonime che sono alla base di tutti e tre i film, questa dissertazione è quello di esaminare la *Trilogia della vita*, il regista italiano Pier Paolo Pasolini. Pertanto, questo studio propone il seguente problema: come le opere *Decameron* (1971), *The Canterbury Tales* (1972) e *Arabian Nights* (1974) dialogano con la tradizione comico popolare, soprattutto nelle sue radici medievali, funzionando come un progetto politico che problematizza la corruzione dei corpi e delle menti, nelle circostanze del tardo capitalismo moderno.

Parole chiave: Risate, Politica, Cinema, Pasolini.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1	Detalhe superior esquerdo da Catedral de Autun, século XII	46
FIGURA 2	Detalhe do tímpano do portal ocidental da Catedral de Notre Dame em Paris (1163)	47
FIGURA 3	Tímpano da Catedral de Bamberg (1229)	48
FIGURA 4	<i>Juízo Final</i> , Giotto, 1303-1305. Capela de Scrovegni, Pádua.....	50
FIGURA 5	Quadro e detalhe <i>Ognissanti Madonna</i> (Florença, 1310)	50
FIGURA 6	Detalhes do afresco de Giotto	51
FIGURA 7	O <i>Juízo Final</i> sob a ótica pasoliniana no filme <i>The Decameron</i>	54
FIGURA 8	<i>O inferno</i> de Giovanni da Modena (c. 1440). Basílica de São Petrônio, Bolonha.....	55
FIGURA 9	O Inferno grotesco de <i>The Canterbury Tales</i>	56
FIGURA 10	Pintura que retrata a masturbação de um casal encontrada em Sibi, no Paquistão.....	74
FIGURA 11	<i>Frame</i> de <i>Arabian Nights</i> inspirada na tradição oriental.....	75
FIGURA 12	<i>Girls Bathing</i> , escola Kangra, Índia	75
FIGURA 13	<i>Frame</i> de <i>Arabian Nights</i> . Nured Din e as jovens núbias	76
FIGURA 14	O farrista Perkins em <i>The Canterbury Tales</i>	80
FIGURA 15	A berlinda era o castigo para aqueles que ameaçavam a moral na Idade Média	80
FIGURA 16	As autoridades ridicularizadas	83
FIGURA 17	O contraste entre a ovelha negra e as ovelhas brancas no rebanho	83
FIGURA 18	Cena de <i>Modern Times</i> (1936)	85
FIGURA 19	Ninetto Davoli em <i>The Canterbury Tales</i>	86
FIGURA 20	Pieter Bruegel, o Velho, <i>Der Kampf zwischen Karneval und Fasten</i> (1559).....	112
FIGURA 21	Partes da pintura de Bruegel que representam elementos do Carnaval e da Quaresma	117
FIGURA 22	Detalhes do quadro de Bruegel	119
FIGURA 23	Detalhes da obra de Bruegel	120
FIGURA 24	<i>Tableau vivant</i> do filme <i>The Decameron</i>	121
FIGURA 25	A possível morte do Carnaval, na visão de Pier P. Pasolini	124
FIGURA 26	Predominância de caveiras e as brincadeiras provenientes das festividades carnavalescas..	126

FIGURA 27	Procissões, penitências e restrições marcam o período da Quaresma	128
FIGURA 28	<i>The triumph of the Death</i> (1562), de Bruegel, e os detalhes que influenciaram a obra de Pasolini	130
FIGURA 29	A alegria espontânea do casamento campesino em <i>The Decameron</i>	135
FIGURA 30	Danças de casamento em <i>The Decameron</i> (1971) e em <i>The Wedding Dance</i> (1566), de Pieter Bruegel.....	136
FIGURA 31	As relações “mecânicas” no casamento burguês e o farrista Perkins como elemento catalisador em <i>The Canterbury Tales</i>	138
FIGURA 32	As classes sociais foram separadas espacialmente e apresentaram comportamentos distintos no casamento nobre do <i>Conto do Mercador</i> em <i>The Canterbury Tales</i>	141
FIGURA 33	Frames do filme <i>The Canterbury Tales</i>	154

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	14
1. A RESSIGNIFICAÇÃO DO RISO NA CONTEMPORANEIDADE	16
1.1. O sorriso de pasta de dente: o riso da Indústria Cultural à Sociedade Humorística	19
1.2. “O riso do povão”: a comédia e a sua relação com a cultura popular	25
1.2.1. <i>A commedia all’Italiana: o cômico como resistência</i>	28
1.3. Banalização e crise: a abjuração da <i>Trilogia della vita</i>	31
2. TRANSGRESSÃO E LEGITIMAÇÃO: AS INTERDIÇÕES DA “IDEOLOGIA DA SERIEDADE”	38
2.1. Os agelastas religiosos: “chorando e gemendo neste vale de lágrimas”	40
2.1.1. <i>As pinturas sacras e suas releituras pasolinianas</i>	49
2.1.2. <i>Chaucer, Boccaccio e a crise: “rir para não chorar”</i>	58
2.1.3. <i>Mil e uma noites, Canterbury Tales e Decameron: a tradição oral e a luta pela vida</i>	62
2.2. O poder não tolera a derrisão	63
2.2.1. <i>Semelhanças e diferenças em prol das causas sociais: Pasolini, Chaucer e Boccaccio</i>	69
2.2.2. <i>A cultura árabe e a liberdade do corpo em Arabian Nights</i>	71
2.2.3. <i>A flânerie chapliana no Conto do cozinheiro: a resistência do humano perante as imposições consumistas</i>	77
2.2.4. <i>Arabian Nights e as vozes femininas</i>	87
2.3. A tragédia do riso	89
3. “UMA EXISTÊNCIA DE CARNAVAL”: O MUNDO INVERTIDO E A CELEBRAÇÃO DO RISO COLETIVO E RITUALIZADO DAS FESTAS POPULARES	96
3.1. A Festa: inversão, transgressão e afirmação	103
3.1.1. <i>Pieter Brueghel e Pasolini: a batalha medieval entre a Quaresma e o Carnaval</i>	111
3.2. As festas como representações simbólicas das tensões sociais	131
3.2.1. <i>O casamento nas classes sociais em The Decameron e em The Canterbury Tales</i>	133
4. “ENTRE UM GRACEJO E OUTRO, MUITA VERDADE É DITA”: O RISO COMO PROJETO POLÍTICO NA TRILOGIA DELLA VITA	143
4.1. Pasolini e a tradição oral popular	146
4.2. A <i>Trilogia</i> e seu engajamento	148
4.3. Para concluir (ou não): o riso pode ser político?	151
REFERÊNCIAS	156
ANEXOS	161

APRESENTAÇÃO

Na hora ninguém escapa
de baixo da cama ninguém se esconde
e a felicidade vai
desabar sobre os homens, vai
desabar sobre os homens vai
desabar sobre os homens. (Tom Zé)

A música *Menina, amanhã de manhã (o sonho voltou)*, composta pelo músico brasileiro Tom Zé, em 1972 – mesmo ano de lançamento do último filme da *Trilogia, Arabian Nights* –, traz o mesmo tom das obras que compõem a *Trilogia della vita*, de Pier Paolo Pasolini: um clamor de alegre esperança perante a incoerência do totalitarismo e do capitalismo que corrompe os corpos. A canção foi escrita durante os anos mais intensos da ditadura no Brasil, os “anos de chumbo” do governo de Emílio Médici, e representava o desejo do artista de que a felicidade superasse o medo proporcionado por tamanha repressão.

Embora, no contexto italiano, neste período compreendido pelas décadas de 60 e 70, o regime totalitário conhecido como fascismo tenha sido derrubado, a tão esperada “democracia” desejada pelo povo não ocorreu, e o país assistiu aos “anos de chumbo” – assim como ficou conhecida a mesma época no Brasil e, possivelmente em outros lugares do mundo –, ficando estes anos marcados sob os signos da pobreza, do medo e da corrupção.

Durante estas décadas, a Itália viveu uma profunda crise econômica (intensificada em 73, devido à crise do petróleo), além dos recorrentes confrontos sociais e massacres terroristas organizados por grupos extremistas contrários, tanto da Esquerda, quanto da Direita.

No panorama social, a Itália passou por significativas mudanças no pós-guerra: com o florescimento da indústria, muitos agricultores abandonaram suas lavouras (e suas famílias) para trabalhar nas fábricas, o que também motivou a migração do Sul para o Norte – onde se localizavam as grandes empresas industriais. Isto propiciou não somente o crescimento desordenado destas regiões como também representou um aumento das tensões entre os italianos, ávidos por cargos no setor fabril, enquanto a pequena oferta e a intensa procura desestabilizavam as finanças das famílias, gerando grande marginalização e pobreza.

Os anos de 1960 representaram o momento em que o poder político se acomodou e a “democracia avançada”, desejada no imediato pós-guerra, foi corrompida pelo jogo partidário que priorizava mais o poder do que o bem-estar dos cidadãos. Mesmo com o ingresso do socialismo no país, através da atuação do estadista Aldo Moro – iniciada em 1963 e finalizada com seu sequestro e assassinato pelas Brigadas Vermelhas, em 1978 – a situação não

melhorou para os italianos. Esta década presenciou o enriquecimento ilícito de uma minoria às custas do povo, além de propiciar o crescimento do “poder alternativo” na figura da máfia. O desenvolvimento e a modernização tão esperadas no pós-guerra não aconteceram; o país se corrompeu, as pessoas e seus corpos sucumbiram aos valores capitalistas.

Este período foi profundamente – e talvez irreversivelmente – marcado pela supremacia consumista. O *ser* foi superado pelo *ter* e os anseios do consumo suplantaram as necessidades físicas e psíquicas das pessoas; a felicidade não residia mais no contato com as outras pessoas, mas, sim, nas compras, nos produtos adquiridos. A alegria e os corpos foram mercantilizados e as relações sociais ficaram prejudicadas com o fatigante regime de trabalho, que anulava as singularidades dos sujeitos e os reificava, tornando-os essencialmente mão-de-obra, nada mais além disso.

Para se opor a este panorama tão obscuro da Itália nestes anos de repressão, o cineasta, roteirista, ator, pintor, escritor e jornalista, dentre tantas outras facetas, Pier Paolo Pasolini elaborou sua *Trilogia da Vida (Trilogia della vita)*, composta por *Il Decameron* (1971)¹, *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle mille e una notte* (1974), com a intenção de celebrar a vida, a liberdade e os corpos, renunciando, assim como Tom Zé, uma redenção por meio do riso.

¹Os títulos dos filmes em português são respectivamente *Decamerão*, *Os contos de Canterbury* e *As mil e uma noites*, porém, no Brasil, sua distribuição predominantemente ocorreu com os títulos em inglês: *The Decameron*, *The Canterbury Tales* e *Arabian Nights*, pela *MGM Home Entertainment*. Esta dissertação adotará a denominação *Trilogia della vita* em italiano, sua língua original, e o título dos filmes conforme sua distribuição em inglês. Já as obras literárias seguirão os títulos indicados nas referências bibliográficas.

1. A RESSIGNIFICAÇÃO DO RISO NA CONTEMPORANEIDADE

A fronteira entre a seriedade e a derrisão foi estabelecida, de acordo com José Rivair Macedo (2000), fora dos quadros medievais, pois, para o autor, este distanciamento foi ditado pelo atual comportamento “moderno” (2000, p. 254). Para realizar tal separação, Macedo se pautou no pensamento renascentista e pós-renascentista, fundamentados na razão e em “princípios morais perpassados pelo individualismo” (Ibidem). O autor também diferencia o riso medieval do riso moderno, afirmando que o primeiro, por ser coletivo e ritualizado, dá conta de suas realidades sociais e culturais, regidas por condutas próprias e específicas, já o segundo – assumindo um caráter mais negativo sob a ótica do autor –, devido ao seu caráter hermético e distante do perfil grosseiro e obsceno constante na Idade Média, preconiza as atitudes individuais e estimula condutas “não condizentes com a lógica e com o bom senso” (Ibidem).

José Macedo também assinala que os verdadeiros inimigos do riso foram o pensamento cartesiano erudito e o excesso de disciplina, apregoados pelo protestantismo e pelo catolicismo pós-tridentino. É em decorrência dessas interdições, majoritariamente urbanas, que o autor aponta como motivo a resistência da tradição cômica (como o carnaval e os contos populares) em comunidades rurais, tornando-se, posteriormente, objetos de “curiosidades” e costumes “nacionais” nos estudos realizados por antiquários ou folcloristas europeus, a partir do século XIX (Ibidem).

Embora admita a disparidade entre o riso medieval e o nosso, Macedo ainda considera a presença de seus resquícios em nosso tempo (Ibidem). É recorrente, nas pesquisas e obras contemporâneas, a comparação entre o riso medieval e o riso atual, sendo que a risibilidade de nosso tempo, de acordo com as obras que posteriormente serão apresentadas e discutidas e assim como pontua Macedo (2000), não confere aspectos positivos ao nosso riso, caracterizando-o como uma ferramenta de alienação da realidade aliada ao consumismo que preconiza a acriticidade e o individualismo.

A postura dos teóricos contemporâneos, como Macedo (2000), Minois (2003) e Lipovetsky (2005), mostra-se um tanto quanto saudosista e apocalíptica em relação ao riso. O riso medieval é exaltado, destacando-se a espontaneidade, a ritualidade e a coletividade de suas manifestações, sobretudo no tocante às questões populares, enquanto o riso contemporâneo é descrito através de seu comprometimento com a mercantilização e o esvaziamento de suas propostas políticas de questionamento e subversão. Nos atuais estudos,

é marcante a constatação de que o riso, assim como o corpo e o sexo, se tornou uma mercadoria, aliado às convenções sociais e ideológicas impostas pelo consumismo. Minois (2003) e Lipovetsky (2005) chegaram a questionar se, no século XX-XXI, o verdadeiro riso (ao que parece ser o riso medieval transgressivo) estaria morto.

Este sentimento de valorização do passado² pode ser, inclusive, observado ao analisar a utilização da comicidade medieval por Pier Paolo Pasolini, em sua *Trilogia della vita*, como uma tentativa de resgatar esta licenciosidade mais “ingênua”, ainda não corrompida pelos valores capitalistas. Este enaltecimento está contido, principalmente, na temática popular assumida pelos três filmes, embora *Arabian Nights* não seja exatamente um filme medieval e ocidental como as outras duas primeiras obras, ele também aborda os costumes populares por meio das narrativas orais risíveis copiladas pela obra original e presentes na adaptação pasoliniana. A festa popular, germen da tradição cômica e bastante significativa para a manifestação do riso nas obras literárias, também foi abordada enfaticamente nos dois primeiros filmes que compõem a *Trilogia*, sendo descrita e seus valores exaltados na cena que faz uma releitura da obra bruegeliana sobre o combate entre a Quaresma e o Carnaval em *The Decameron*, nas representações do casamento em diversos estratos sociais, neste último, e em *The Canterbury Tales*, como veremos mais profundamente no terceiro capítulo, destinado especificamente à influência da festa popular e da carnavalização para as supracitadas obras.

O pessimismo em relação ao futuro e o saudosismo nostálgico (de uma época que nem ao menos foi vivenciada por esses estudiosos contemporâneos) não se restringem apenas aos teóricos do riso. Umberto Eco, ao se referir aos escritores (denominados por ele como apocalípticos) “refratários” à indústria cultural e à cultura das massas, observou esse mesmo tipo de comportamento assumido pelos autores “suspensos entre a nostalgia de um verde paraíso das civilizações infantis e a esperança desesperada dos amanhãs do Apocalipse” (ECO, 1987, p.15). Para esses autores, a sociedade já está corrompida, e os valores humanos são cada vez mais esvaziados por aparelhos ideológicos como a mídia. Dentro desse panorama extremamente caótico e tão distante do passado mítico idealizado, o futuro dificilmente trará alguma redenção ou salvação.

Tal tendência de negativização do presente foi adotada por Gilles Lipovetsky em sua obra de 1983, intitulada *A era do vazio*. Nesse livro, o filósofo francês traça um panorama da sociedade nos dias de hoje e constata a existência de um humorismo intrínseco às nossas

² Embora esta “nostalgia” possa ser compreendida como uma “nostalgia pelo presente”, como propõe Patrick Rumble (1996, p.140): “If there is a nostalgia, a desire for the *nostos*, in the *Trilogia della vita*, it is in reaction to the perception of the nearly complete derealization and reification of the present – that is, it is a nostalgia for the present.”.

relações sociais, de maneira impositiva. O autor ressalva que, mesmo estando presente em uma intensidade até maior em outras sociedades, o diferencial da contemporaneidade é que a dualidade entre o riso e o sério se dissolveu, sendo o cômico, agora, um imperativo social generalizado, percebido em uma atmosfera contínua estendida ao nosso cotidiano (LIPOVETSKY, 2005, p. 112). Daí a alcunha de “sociedade humorística”: a ritualização do riso desaparece e, agora, este passa a figurar intensamente em nossos hábitos, de maneira, inclusive, imperativa. Gilles Lipovetsky (2005), ao definir a sociedade pós-moderna como humorística, defende que:

Nosso tempo não detém o monopólio do cômico e está muito longe disso. [...]. Mas se cada cultura desenvolve de maneira preponderante um esquema cômico, apenas a sociedade pós-moderna pode ser classificada de humorística, apenas ela se instituiu globalmente sob a égide de um processo que tende a dissolver a oposição, até agora estrita, entre o sério e o não-sério; a exemplo de outras grandes divisões, a divisão entre o cômico e o cerimonioso se dilui, beneficiando um clima largamente humorístico. (LIPOVETSKY, 2005, p. 112)

O autor estabelece três fases na história do cômico: a primeira, referente à Idade Média e ao Renascimento, está relacionada profundamente com o grotesco e com o carnavalesco presentes nas festas populares e nas obras literárias, através do princípio de rebaixamento do sublime, do poder e do sagrado, que produzem imagens hipertrofiadas da vida material e corporal (Ibidem, p. 113), seguindo uma perspectiva bastante bakhtiniana; a segunda fase, a partir da Idade Clássica, é caracterizada pela dessocialização do riso privatizado, civilizado e aleatório por meio da perda de sua característica coletiva e ritualizada. O riso, nesta fase, tornou-se um prazer subjetivo, portanto individualizado, que não distingue atores de espectadores no contexto festivo, neste período onde a festa passa a ser organizada pelas instituições de poder, o que acarreta em sua disciplinação. Lipovetsky (2005, p. 114) destaca que as formas modernas do riso – como o humor, a ironia e o sarcasmo – são maneiras de controlar minuciosamente as manifestações do corpo, assim como o adestramento disciplinar proposto por Foucault, em seu livro *Vigiar e Punir* (2005). Estas são tentativas de dissolver os coletivos maciços e confusos, isolando-os por meio da individualidade, desfazendo as familiaridades e comunicações não-hierárquicas através do estabelecimento de barreiras e divisões, domesticação de funções e produção de “corpos dóceis”, facilmente previsíveis e controláveis em suas reações (Ibidem). O autor também fala da desvalorização do riso excessivo e exuberante por meio da mecanização do corpo disciplinado referente a esta segunda fase:

Nas sociedades disciplinares, o riso, com seus excessos e exuberâncias, encontra-se inexoravelmente desvalorizado; ele, que não exige exatamente nenhum aprendizado: no século XVIII, o riso alegre se torna um comportamento desprezado e vil que, até o século XIX, foi considerado vulgar, inconveniente e até mesmo perigoso e tolo,

por encorajar a superficialidade e, pior, a obscenidade. À mecanização do corpo disciplinado responde a espiritualização do cômico: a mesma economia funcional visando impedir os gastos desordenados, o mesmo processo celular produzindo o indivíduo moderno. (LIPOVETSKY, 2005, p. 114-115)

A terceira e última fase está além da era satírica de críticas mordazes. Estamos situados neste momento da mudança do tom sarcástico para um caráter predominantemente lúdico do riso. Este humor, de acordo com Lipovetsky (2005, p. 115), permeado pela moda, publicidade, aparelhos eletrônicos, *quadrinhos* e desenhos animados, esvaziou a negatividade típica da zombaria, adotando uma postura eufórica bem-humorada e feliz, sem ridicularizar vítimas ou estabelecer oposições. O humor publicitário se apossou do riso das massas, que não possui mais um fundo de tristeza ou amargura; sua função de encobrir o desespero não mais existe. O riso atual é superficial, sem pretensões e extremamente positivo. A melancolia narcísica não possui mais espaço: não rimos mais dos outros, rimos de nós e para nós. Consumiremos a alegria vendida nas propagandas para nos satisfazer. O riso midiático, reflexo e influência de nosso cotidiano, como afirma Lipovetsky, promete um mundo divertido, sem preocupações e sem sofrimento: viveremos sorridentes como em um comercial de margarina, buscando a perfeição de uma propaganda de *shampoo* e nos divertindo como em um anúncio de cerveja.

Nesse sentido, o riso de massas se distancia do riso cômico popular da Idade Média, mas isso permite diminuir o teor crítico de algumas obras contemporâneas? Ao longo da dissertação, iremos observar que nem todas as manifestações festivas do riso estiveram contra o poder dominante. Determinadas festas possuíam o único intuito de legitimá-lo. Esta demonização do riso contemporâneo como um “aliado” do consumismo, de certa forma, corroborou para a “condenação” sofrida pela *Trilogia della vita*.

1.1. O sorriso de pasta de dente: o riso da Indústria Cultural à Sociedade Humorística

Em suas análises sobre a indústria cultural, Theodor Adorno (2002; 2010) e Max Horkheimer (2002) pontuaram que o desenvolvimento da cultura de massas influenciou substancialmente a natureza da cultura e da ideologia, nas sociedades modernas. Os autores defendem que a análise da ideologia não pode se limitar apenas às pesquisas das doutrinas políticas, e sim ser estendidas às diferentes formas simbólicas do mundo social, e isso implica no desenvolvimento de pesquisas que compreendam a estruturação das relações na sociedade,

observando a forma com a qual se produz e se intensifica a massificação do indivíduo. Neste sentido, a cultura representa o instrumento com o qual as concepções sociais e ideológicas são legitimadas e desenvolvidas, seguindo a lógica da sociedade capitalista (COSTA ET AL, 2003, p. 1).

Alda Costa et al (2003) observa que a obra de arte, com a perda da aura devido à reprodutibilidade técnica proposta por Walter Benjamin, deixa de pertencer apenas a pequenos grupos, como a aristocracia e o clero, e atinge uma dimensão social mais ampliada (Ibidem). Esta democratização, advinda da técnica, acarretou uma transformação na própria percepção estética, vista como positiva em Benjamin, mas desacreditada em Adorno. O cinema, como potencialmente revolucionário, de acordo com Benjamin, é criticado por Adorno e Horkheimer por suas relações com o capitalismo. O cinema – enquanto pertencente à categoria da indústria cultural – é compreendido, juntamente com outros meios de comunicação, como o rádio, a televisão e os jornais, enquanto sistema que visa o lucro e, devido à sua popularidade, poderoso aparelho manipulador das massas que exerce o controle social e não apenas edifica a mercantilização, como também legitima a demanda destes produtos (Ibidem).

O estímulo ao consumo tornou-se o objetivo principal da indústria cultural, de acordo com Adorno (2010). O consumidor não é o protagonista, como esta faz crer, ele é um elemento secundário, ele é um objeto, deixa de ser sujeito e se torna massa; um objeto sem identidade, perdido na multidão de potenciais compradores de determinado produto.

O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto. O termo *mass media*, que se introduziu para designar a indústria cultural, desvia, desde logo, a ênfase para aquilo que é inofensivo. Não se trata nem das massas em primeiro lugar, nem das técnicas de comunicação como tais, mas do espírito que lhes é insuflado, a saber, a voz de seu senhor. A indústria cultural abusa da consideração com relação às massas para reiterar, firmar e reforçar a mentalidade destas, que ela toma como dada a priori, e imutável. É excluído tudo pelo que essa atitude poderia ser transformada. As massas não são a medida mas a ideologia da indústria cultural, ainda que esta última não possa existir sem a elas se adaptar. (ADORNO, 2010, p. 287)

Adorno (2010) aponta para a motivação mercantilista das criações estéticas, seja de forma consciente ou não pelos seus realizadores, uma vez que, se estas obras artísticas apresentam algum lucro ou são a forma de sustento de seus produtores, elas já estão contaminadas pela lógica capitalista:

As mercadorias culturais da indústria se orientam, como disseram Brecht e Suhrkamp há já trinta anos, segundo o princípio de sua comercialização e não segundo seu próprio conteúdo e sua figuração adequada. Toda a práxis da indústria cultural transfere, sem mais, a motivação do lucro às criações espirituais. A partir do momento em que essas mercadorias asseguram a vida de seus produtores no mercado, elas já estão contaminadas por essa motivação. [...] O que é novo na

indústria cultural é o primado imediato e confesso do efeito, que por sua vez é precisamente calculado em seus produtos mais típicos. A autonomia das obras de arte, que, é verdade, quase nunca existiu de forma pura e que sempre foi marcada por conexões de efeito, vê-se no limite abolida pela indústria cultural. Com ou sem a vontade consciente de seus promotores. Estes são tanto órgãos de execução como também os detentores do poder. (ADORNO, 2010, p. 287)

Costa et al (2003) ressalta que a mercantilização se estende às demais esferas do social, o que acarreta o sufocamento do social pelo fator econômico. Isso pode ser observado, segundo a autora, na comunidade rural que observou suas relações sociais serem transformadas pelo processo da mercantilização e industrialização de suas produções. Para Alda Costa et al (2003, p. 7), no contexto da sociedade industrial, a técnica não mais pertence ao domínio exclusivo do humano, mas ela exerce sobre este um poder estruturante e reorganizador. A mercadoria, então, contamina tudo – inclusive, o que não é, essencialmente, mercadoria, tornando-se “coisa trocada”, como pontua Costa (2003).

Na sociedade industrial, os meios de comunicação atuam como propagadores de ideologias pré-concebidas pela mercantilização, que visa o estímulo da compra e da venda:

As narrativas são expostas segundo situações exemplares que produzem uma subjetivação na audiência com que elas se identifica [sic]. [...]. A publicidade quer mais do que estimular a compra: oferece-se ao mercado, como sedução de compra e venda, as marcas que irão, pela posse, diferenciar os atores sociais, definindo seu status, sem a indistinção inicial produzida pela igualdade do mercado. (COSTA ET AL, 2003, p. 7).

Além da venda de produtos, a publicidade, como fruto desta variedade de mercadorias produzidas em largas escalas, em sua necessidade de diferenciar estes artigos de acordo com suas marcas, nos confere a “liberdade de escolha”, uma vez que esta tenta nos convencer da qualidade de determinada mercadoria em detrimento de outra. Este “convencimento” é parte integrante de um conjunto de estratégias que consistem em conseguir a atenção do consumidor e atingir a pregnância de sua mensagem (MARANHO; CONTIERO, 2008, p.1).

A publicidade, então, se constitui enquanto melhor forma de propagação da mercantilização e se faz presente em vários outros meios comunicacionais, como o cinema, o rádio, a TV, os jornais etc. Elisa Maranhão e Lucinéia Contiero (2008) assinalam que o humor é uma das táticas constantemente utilizadas pela publicidade para chamar a atenção do consumidor e conquistar um lugar em sua memória. De acordo com Celso Figueiredo (2001), o humor é uma eficaz ferramenta de atração do consumidor, pois “fazer rir é uma grande maneira de conquistar antecipadamente a aprovação e a atenção do consumidor. Faça-o rir e, com isso, quebre as barreiras, derrube o muro de proteção que construímos ao nosso redor para nos proteger” (FIGUEIREDO, 2001, p. 65, *apud* MARANHO; CONTIERO, 2008, p.1).

A indústria cinematográfica utilizou a popularidade do gênero cômico com intuítos comerciais em alguns filmes. Essa atmosfera de satisfação e euforia se encaixa perfeitamente nos ideais consumistas, pois, se o espectador planeja ser tão pleno quanto o personagem, ele deve buscar assemelhar-se com este, usando suas roupas, seus carros, seus hábitos, como fumar ou beber determinado cigarro ou bebida, enfim, ser, através de bens materiais, tal personalidade fictícia.

Para atingir este efeito, muitos estúdios vendiam espaços nos filmes para a promoção de produtos, oferecendo certo destaque para a mercadoria que é citada ou filmada de forma natural, dentro do contexto da obra. Este tipo de *merchandising* é conhecido na publicidade como *in script advertising*³. A publicidade no cinema, como pontua Nonnig (2009, p.31), está presente desde as primeiras exposições, conhecidas como *Nickelodeons*. Inicialmente, os anúncios eram feitos através de *slides ads*, bastante semelhante às telas do cinema mudo, que apresentavam as falas ou as passagens de tempo da narrativa. Já as propagandas inseridas antes dos *trailers* e do filme, em si, só passaram a ser vinculadas após 1922, sendo mais recorrentes durante a década de 30.

Gilles Lipovetsky (2005), como pontuado acima, descreve a sociedade atual como “sociedade humorística”, não pelo domínio absoluto do riso no campo ideológico, mas pela banalização deste nas relações sociais e por sua alta exploração nos meios comunicacionais, principalmente pela linguagem publicitária, um dos motivos apontados por Lipovetsky (2005) que auxiliaram na imposição na vida cotidiana. O autor afirma que o humor substituiu os imperativos da ideologia, com sua “escrita de maiúsculas”, minando a pretensão de sentido, destituindo os conteúdos: “em vez e em lugar da transmissão ideológica, a dessubstancialização humorística, a reabsorção do polo referencial.” (LIPOVETSKY, 2005, p. 139).

Segundo Lipovetsky (2005), o humor, principalmente o humor publicitário, não é mais narrativo, nem se presta à propagação de mensagens; não é mítico, nem ideológico; é vago, sem profundidade e surrealista, cujo modelo predominante é o desenho animado (2005, p. 138). A publicidade, antes mesmo de ser uma estratégia de convencimento e estímulo ao consumo, é autorreferente, uma metapublicidade que não mais visa a alienação ou o ocultamento de suas pretensões mercantilistas; ela não mais anuncia mercadorias, mas vende a si mesma em um processo de mistificação, no qual suas proposições anulam seu próprio índice de verdade, observando uma forma puramente lúdica, uma “lógica do inverossímil”

³ Nonnig, 2009.

(Ibidem, p. 139). Lipovetsky (2005) defende que a publicidade, em sua versão humorística, compartilha do movimento revolucionário da crítica da ilusão, iniciado pela pintura e, posteriormente, pela literatura, pelo teatro e pelo cinema experimental ao longo do século XX (Ibidem). Embora, discorre o autor, seja evidente que a publicidade ainda adote uma cenografia clássica, utilizando uma linguagem legível e comunicacional, cuja mensagem, por mais inverossímil, continua compreensível e acessível, ou seja, tudo o que as vanguardas buscaram desconstruir.

Contudo, apesar dessas diferenças bastante significativas, é importante salientar, como propõe Lipovetsky (2005), o fato de que o código humorístico conduz a publicidade com táticas que não vislumbram a sedução clássica. Este código humorístico da publicidade mantém o espectador à distância, não o leva a concordar com suas proposições, não induz a identificação. Tal distanciamento coaduna com a arte moderna, desprendendo-se do referente e de ser o duplo do real, como espaço puramente pictural que atinge sua autonomia, estabelecendo-se enquanto esquema de representação clássica e distanciamento moderno (LIPOVETSKY, 2005, p.139-140).

Este distanciamento proposto por Lipovetsky (2005) corrobora para o processo de destituição da ilusão e para a promoção da autonomização do social, que, por sua vez, se enquadra no fenômeno de participação dos indivíduos como agentes da decisão. Como colocado anteriormente, a manipulação como principal motivação da publicidade não mais possui espaço na sociedade aberta atual, que instiga a ação dos sujeitos atuantes com sistemas de opções à base do *self-service*:

A educação autoritária, as formas pesadas de manipulação e de domesticação tornam-se obsoletas porque não levam em linha de conta a atividade e idiosincrasia do indivíduo. Em contrapartida, o código humorístico e a distância que ele produz entre o sujeito e a informação revela-se correspondente ao funcionamento de um sistema que exige a atividade, ainda que mínima, dos indivíduos: não há, com efeito, humor que não requeira uma parte de atividade psíquica do receptor. O tempo da persuasão maciça, da arregimentação mecanicista dirigida a indivíduos rígidos eclipsa-se; o ilusionismo, os mecanismos de identificação cega tornam-se arcaicos; com o código humorístico, a publicidade apela para a cumplicidade espiritual dos sujeitos, dirige-se a eles utilizando referências “culturais”, alusões mais ou menos discretas, pressupondo que se endereça a sujeitos esclarecidos. (LIPOVETSKY, 2005, p. 140)

Toda esta despreensão, assinalada por Lipovetsky (2005) como característica do humorismo publicitário, ainda não dá conta do poder que este exerce sobre os consumidores. O *nonsense* metapublicitário continua a influenciar as escolhas das pessoas através de táticas menos impositivas, mas ainda assim eficazes, de persuasão, como já foi assinalado por Maranhão e Contiero (2008). Isso não necessariamente reveste a publicidade e outras mídias

como algo totalmente negativo, que corrompe e impede a catarse estética, como o faz crer Bruno Pucci (2012) em suas análises sobre a indústria cultural:

Hoje, a arte degenerada industrial — ao mesmo tempo em que o usufruto de suas produções se encontra cada vez mais à disposição de todos os clientes — leva ao extremo a contradição entre produtores e consumidores de cultura: estes últimos não têm necessidade de elaborar a mais simples cogitação, a equipe de produção pensa o tempo todo por eles. Enquanto a arte séria, expressão estética de um sofrimento sublimado, assume contradições reais, aponta dissonâncias de seu tempo, e, como *promesse de bonheur*, mesmo vivendo na era da troca, antecipa um mundo não mais regido pelo mercado, a obra aligeirada industrial extirpa de sua forma estética os elementos críticos presentes na cultura, explicita a todo momento seu caráter afirmativo e glorifica perenemente o sempre dado (Cfr. Rouanet, 1998, pp. 118-119). A televisão, o rádio, o cinema e as mais “diferentes” revistas das milhares de bancas espalhadas pela *polis* entoam festivas, sempre, ao mesmo tempo e sintonizadamente, o repetido refrão: eis a realidade como é, como deve ser e como será. *O que é salutar é o que se repete, como os processos cíclicos da natureza e da indústria*. As modelos desnudadas nas revistas eternamente sorriem para os passantes agitados do dia a dia; a toda hora ecoa, nos milhares e diversificados aparelhos de som, a música de sucesso do momento (Cfr. Horkheimer e Adorno, 1986, pp. 124 e seguintes). Se um dos resultados benfazejos da catarse estética era gerar em seus participantes a purgação espiritual para que pudessem aguçar os elementos de resistência e de confronto à realidade adversa, na arte sem sonho destinada ao consumo, o que se processa é uma catarse às avessas: sua pseudo poética leva os participantes à identificação integral com o todo, à fusão impessoal com o real. *As obras de arte são ascéticas e sem pudor; a indústria cultural é pornográfica e puritana*, disseram os pensadores frankfurtianos na Dialética do Esclarecimento (Horkheimer e Adorno, 1986, p. 131). (PUCCI, 2012, p.4)

Generalizar a arte, descrevendo-a como uma ferramenta a favor do capital, como o faz Pucci (2012), e culpabilizar o riso pela banalização tanto em seu uso nas relações sociais quanto pela linguagem *nonsense* da publicidade, demonizando-os e rotulando-os como um “mal” recente, além de ser uma incoerência histórica, uma vez que esta legitimação das instâncias de poder por meio de atrações e obras artísticas está presente na história da humanidade desde a Grécia Antiga (mesmo que não tão intensificadamente como nos dias atuais e com uma mensagem bem mais impositiva), acaba por colocar todas as produções sob o julgo do mercado, seja de forma inconsciente ou não, como pontua Adorno (2002). Tal “inconsciência” é questionável, visto que, mesmo dentro da “Indústria Cultural”, os realizadores possuem, sim, a capacidade de legitimar este discurso ou questioná-lo em suas obras.

Como será visto no final do capítulo, mesmo estando inserido nesta “Indústria Cultural”, utilizando-se de altos capitais e tendo uma grande distribuidora a financiar três filmes seus, Pasolini criticou esta própria indústria através da celebração dos valores cômicos da Idade Média e do Oriente, mostrando como o riso não precisa estar aliado aos interesses econômicos de alienação. Entretanto, essa mensagem foi resignificada pela lógica capitalista,

que também a transformou em mercadoria, levando o cineasta a abjurá-la, posteriormente, como uma recusa à participação neste “mercado” cinematográfico.

1.2. “O riso do povão”: a comédia cinematográfica e a sua relação com a cultura popular

Com a sistematização promovida pelo filósofo grego Aristóteles⁴, em seu livro sobre a *Poética*, a comédia foi relegada ao status de gênero inferior, em comparação à epopeia e à tragédia. Esta, superior à poesia épica, apresentava em sua forma e em seu conteúdo um tratamento mais nobre, tanto em relação às ações quanto aos personagens, que pertenciam às classes mais elevadas da sociedade. Já a comédia abordava os temas relacionados às pessoas ordinárias, representando não apenas seus vícios, mas, principalmente, suas atitudes torpes e ridículas.

Tal classificação influenciou demasiadamente tanto as teorias sobre a comédia – curiosamente poucas, principalmente no âmbito cinematográfico – quanto em sua recepção, uma vez que, para o senso comum, é importante salientar, à comédia credita-se o poder de entorpecimento do público, como uma forma de prazer e entretenimento sem fins reflexivos. As grandes histórias e enredos elaborados, com mensagens de profundidade, foram relegados ao drama; as emoções mais brandas e fugazes, à comédia. Ou seja, as tramas mais requintadas foram direcionadas à classe letrada e elitizada; ao “povão”, ao proletariado, que busca “apenas” momentos de distração após as longas jornadas de trabalho, as narrativas de rápida compreensão e de riso “fácil”. Como assinala Flávia Seligman (2006, p. 2), “A comédia tem sido vista e estudada quase sempre como um gênero fácil, intimamente ligado ao seu tempo histórico (a contextualização e a identificação são alguns dos fatores predominantes na aceitação do texto cômico), popular e menor.”.

Essa distinção entre os “tipos” de arte e o público a qual cada um se destina reflete, no campo estético, o embate entre a “massa” proletária e a elite letrada. No cinema, a tensão entre popular e erudito se intensifica significativamente na relação entre plateia e gênero. Esse aspecto se evidencia ao observamos a história do gênero cômico cinematográfico e os espectadores que frequentavam suas primeiras sessões.

⁴ O impacto desta categorização aristotélica será analisado mais profundamente no próximo capítulo.

Seligman (2006, p.3), em suas análises sobre a comédia norte-americana⁵ nas décadas de 20 e 30, afirma que a comédia filmada teve início juntamente com os pioneiros da produção industrial do cinema. Em sua origem, este gênero recebeu notada influência dos espetáculos de cabarés, feiras, *vaudevilles* e outras manifestações populares “destinadas a um público menos exigente com relação à qualidade técnica e às condições das salas de exibição” (Ibidem). Nos EUA, a comédia contará com a participação expressiva de imigrantes europeus, “pobres de um lado e do outro da tela” (Ibidem).

Segundo Seligman (2006):

Na primeira metade do Século XX, o cinema foi o mais popular dos meios de comunicação de massa nos Estados Unidos, obtendo, no início, um grande apoio das classes de menor poder aquisitivo. Foi exatamente esta época que marcou a transformação dos Estados Unidos numa sociedade industrial, predominantemente urbana. Neste contexto o cinema enquanto meio de entretenimento das massas coube como uma luva. (SELIGMAN, 2006, p.3)

A sedimentação ocorrida nas “novas” cidades reconfiguradas em centros comerciais e/ou industriais, de acordo com Seligman (2006), corroborou para a transplantação da grande camada de imigrantes e outras camadas menos favorecidas para as periferias, o que também motivou a criação das primeiras grandes salas de cinema nestes lugares mais distantes dos grandes centros.

Seligman (2006) afirma que as áreas geográficas das grandes capitais norte-americanas eram separadas segundo as classes sociais, e as salas de cinema, como reflexo desta estratificação, eram destinadas ao entretenimento das classes mais baixas. A autora pontua que o tipo de vestimenta, o desconforto destas salas e o comportamento “turbulento” dos imigrantes durante as exibições impossibilitavam a mistura entre os estratos. Somente alguns anos depois, com a realização de mudanças estruturais, o cinema passou a ser frequentado pela burguesia, em seus momentos de lazer. Sobre o comportamento deste público “periférico”, Flávia Seligman (2006) destaca:

Constituíam-se aquilo que Eduardo Geada chama, no livro *O Cinema Espetáculo*, de “público barulhento do cinema mudo”. O público do cinema não tinha o comportamento da burguesia intelectualizada que assistia à ópera e aos concertos. O público popular não fora acostumado ao silêncio que os espetáculos nobres exigiam. As projeções eram seguidas por música ao vivo e este acompanhamento ao piano enquadrava emocionalmente o ritmo da narrativa em imagens, disfarçava o barulho do aparelho de projeção e continha a euforia do público. (SELIGMAN, 2006, p. 4)

As primeiras décadas do século XX apresentaram, nos Estados Unidos, um expressivo incremento no número de projeções em locais “inusitados”, nas periferias que estavam se

⁵O referencial norte-americano nos fornece uma macro compreensão da recepção e da criação da comédia cinematográfica, uma vez que este país foi o principal exportador do gênero, influenciando várias produções cômicas ao redor do mundo.

formando ao redor das grandes cidades. Estas exhibiçõs eram destinadas ao público de baixa renda, apresentando filmes que duravam cerca de três minutos em sessões de aproximadamente meia hora. Essas obras eram, em sua maioria, comédias de costumes, relatando situações prosaicas e cômicas (Ibidem).

A comédia norte-americana como reflexo da questão social de classes é salientada por Seligman (2006):

Vista assim, a comédia norte-americana dos primeiros anos cinematográficos é quase como um manifesto social. Feita para um público que não sabia ler, que não podia freqüentar a ópera, os teatros refinados e os clubes de campo das cidades mais desenvolvidas, e que se reunia em galpões de periferia e divertia-se por um níquel, rindo de histórias consolidadas e conhecidas em outras manifestações, como as esquetes teatrais nas feiras e nos cabarés, e de personagens com os quais pudessem se identificar. Era feita para agradar às populações mais carentes que riam de si mesmas. Cada vez que o personagem do vagabundo criado e encenado por Charles Chaplin (1889 – 1977) enfrentava com galhofa um policial e acabava vencendo-o por sorte (uma total improbabilidade), era como se cada um daqueles imigrantes pobres também o fizesse. Portanto, o público ria e até mesmo porque não havia outras formas naquela época de fazer aquele público rir. (SELIGMAN, 2006, p.4)

A colocação “não havia outras formas naquela época de fazer aquele público rir” (Ibidem) é um tanto quanto questionável, porém, a comédia como uma produção voltada para o público iletrado e proletário é irrefutável. Contudo, esta sedimentação social em relação ao gênero passou a se dissipar com as adaptações das salas de exibição, como pontua a autora, e tanto a burguesia quanto, posteriormente, a nobreza começaram a frequentar as sessões de filmes cômicos.

Como exemplo bastante expressivo dessa expansão social da comédia, podemos citar o caso dos filmes de Charles Chaplin. Devido ao impacto de suas críticas, suas obras foram censuradas na Alemanha nazista na década de 30, por serem consideradas subversivas e amorais. Entretanto, mesmo com as restrições tecnológicas da época – o que atrasou o lançamento de seus filmes em alguns países –, as comédias chaplinianas obtiveram grande sucesso internacional, sendo traduzidas em vários idiomas, como o francês, o português, o alemão, o italiano, o espanhol e o alemão.

Alguns críticos apontam para a superficialidade do gênero cômico, afirmando que seu único intuito é entreter os espectadores. Realmente, muitos filmes possuem essa intenção puramente lúdica, cujo enredo se centra nas cenas de perseguição e violência, sem que haja diálogos, mas apresentando apenas esquetes com um riso “fácil”, sem reflexão. São filmes que entretêm, que não apresentam falas que demonstram o posicionamento de seus realizadores, e sim suscitam sentimentos efêmeros de agitação e prazer, devido à rapidez e intensidade com as quais são filmados. Não há uma mensagem que permaneça, que amplie a

percepção dos receptores, apenas sensações passageiras, feitas exclusivamente para divertir momentaneamente.

Esse efeito transitório pode ser obtido através de *gags* inseridas na estrutura narrativa de alguns filmes. De acordo com Donald Crafton, em seu artigo *Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy*, a *gag* desvia a atenção do espectador para ofuscar a linearidade das relações de causa-efeito presentes na narração, propiciando uma experiência distinta à causada pelo conhecimento epistemológico. Dessa forma, a *gag* é uma “explosão atemporal de violência e/ou hedonismo, que é tão efêmero e gratificante quanto a visão de uma torta na cara”⁶ (CRAFTON, 2006, p.363).

Algumas obras do gênero cômico se encaixam na descrição citada anteriormente; o riso passageiro, contido nessa categoria de filme, esvazia a negatividade presente em outros tipos de riso, como o da sátira ou o da caricatura.

Entretanto, muitas obras com altos níveis de popularidade, como no caso da filmografia de Charles Chaplin, Billy Wilder, Frank Capra, Howard Hawks, Harold Lloyd, Buster Keaton, entre vários outros, que não pode ser rotulada apenas como comédia comercial ou obra de “puro” entretenimento.

Em seu livro *Entretenimento inteligente*, Ana Lúcia Vieira de Andrade (2004) define o termo “entretenimento inteligente” como sendo o filme que comporta dois horizontes de leitura, no qual a primeira compreensão abarca uma visão restritamente ligada à história narrada, denominada como *ingênua* pela própria autora, e a segunda leva em consideração a forma com a qual o enredo é trabalhado e o que existe em suas entrelinhas, por meio de uma leitura *crítica*.

As produções cômicas italianas, por exemplo, durante o período da ditadura fascista, conseguiram ser um foco de resistência e aproveitaram sua popularidade para criticar o regime despótico vigente.

1.2.1. A commedia all’Italiana: o cômico como resistência

Como é ressaltado por João André Garboggini (2006), o gênero cômico italiano sempre apresentou aspectos indefinidos, possuindo tênues limites com outras categorias cinematográficas. De acordo com o cineasta Mario Monicelli, nome emblemático para o

⁶ Tradução nossa.

gênero, a comédia italiana comumente representava, em suas narrativas, temas que mostrassem o lado risível de eventos tidos como sérios, abordando, por exemplo, dramas familiares, problemas sociais, mortes, guerras etc. (GARBOGGINI, 2006, p. 2). Garboggini (2006) aponta a problematização desses temas como a possível causa para a indefinição deste gênero cômico, já que a abordagem destas questões é uma prática mais comumente associada ao drama e/ou à tragédia.

Cabe, aqui, uma ressalva a essa colocação de João André Garboggini (2006). Essa “indefinição” apontada pelo autor reflete a cristalizada concepção das fronteiras intransponíveis entre os gêneros, presente desde a sistematização aristotélica, que prevê temas fixos para cada categoria dramática. Tal distinção entre temas “sérios” e “não-sérios” também é uma herança medieval, que distinguia os gêneros e as obras como pertencentes à literatura reflexiva ou à literatura de entretenimento. Ora, desde a antiguidade, e até os dias atuais, essas barreiras eram ultrapassadas pelos comediógrafos gregos que, mesmo retratando aspectos torpes, não se restringiam à representação das pessoas das classes mais baixas, ridicularizando a aristocracia e problematizando comicamente medidas políticas da época, como o fez recorrentemente Aristófanes, em suas peças, por exemplo.

Dessa forma, a *commedia all'italiana* segue a tradição cômica, e a sua “indefinição” não ocorre por essas abordagens “sérias”, se é que há alguma indefinição. Contudo, tal argumento não desmerece o crédito da análise histórica bastante minuciosa realizada por Garboggini (2006), que, por sinal, é um dos poucos estudos na área.

Seguindo o roteiro histórico-analítico proposto por esse teórico, observamos a influência sofrida pelas produções cinematográficas italianas do período fascista (1937-1943), conhecidas popularmente como filmes *dei telefoni Bianchi*⁷ (dos telefones brancos), cuja principal característica era a representação exclusiva de melodramas e comédias ambientadas na alta burguesia italiana como uma forma de “abafar” os problemas sociais que ocorriam nas periferias.

⁷ A expressão "*Telefoni Bianchi*" é ironicamente utilizada para dar a idéia de luxo, pois suas produções eram rodadas em locações internas, ambientadas em salões enormes, amplos *living-rooms*, quartos faraônicos, cenografados com grandes escadarias internas e tapetes orientais e sobre uma mesinha de mármore ou de vidro o indefectível telefone branco: símbolo de esnobismo provinciano, correspondente a um comportamento artificial, contrastantes com o público proletário e de pequena burguesia que utilizavam telefones negros. Alguns críticos têm identificado esse filão cinematográfico como o cinema oficial do período fascista capaz, mais do que as superproduções históricas realizadas no mesmo período, de transferir as tensões sociais da época para um plano de total irrealidade. (GARBOGGINI, 2006, p. 2)

Contudo, as obras de Mario Camerini e Mario Soldati, foram na contramão dessas produções manipuladas pela indústria cinematográfica controlada pelo fascismo de Mussolini. Com uma problemática marcadamente popular de representação das minorias da periferia, as produções de Mario Camerini (1895-1981) não apresentavam o sentimentalismo característico dos melodramas burgueses, sendo ambientados e tematizados nas *borgatte* (subúrbios). Garboggini (2006) ressalta que o filme *Gli Uomini che Mascalzoni* (1932) teve como uma de suas locações a Feira de Milão. *Il Cappello a Ter Punti* (1935), outra obra de Camerini, retratava, em uma de suas cenas iniciais, uma multidão revoltada contra os governantes; *Signor Max* (1937) abordava o conflito entre proletariado e aristocracia. Logicamente, esses filmes sofreram interdições pela censura fascista, alegando que tratavam de “temáticas impróprias” (GARBOGGINI, 2006, p. 5).

Jean A. Gili (*apud* GARBOGGINI, 2006, p. 5) destaca a atuação de Mario Soldati dentro desse cinema de “resistência”. Suas obras apresentavam críticas à realidade italiana do período pós-guerra e à burguesia “preconceituosa”, como adjetiva Garboggini (2006), de maneira cômica. Seus filmes mais representativos desse acuro social, de acordo com Garboggini (2005), foram: *Due milioni per un sorriso*, 1939; *Dora Nelson*, 1940; *Tutto per la donna*, 1940.

A obnubilação das questões sociais por parte da censura fascista foi retificada com o fim do regime ditatorial, e, de acordo com a sistematização crítico-histórica fornecida por Masolino Amico (1985, p. 3-7, *apud* GARBOGGINI, 2006, p. 1), a *commedia all'italiana* começou a se firmar enquanto estilo a partir de 1945, sendo expressiva até meados da década de 70. Um dos filmes mais representativos para essa categoria, segundo Garboggini (2006), foi *Pane, amore e fantasia*, de 1953, dirigido por Luigi Comencini e Ettore Margadonna, constituindo-se um marco para a comediografia cinematográfica italiana.

Com base nessas abordagens, Garboggini (2006) aponta as semelhanças entre a *commedia all'italiana* e as obras *neorrealistas*. Embora a *commedia all'italiana* não tenha se configurado enquanto movimento, ambos os estilos criticaram a realidade italiana do pós-guerra, retratando o cotidiano das periferias por meio das locações fora dos estúdios e da utilização de atores oriundos destes subúrbios sem experiência nas artes cênicas.

O *neorrealismo*, como será analisado com mais profundidade no próximo item, influenciou notadamente as primeiras obras pasolinianas, como *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), filmado nas *borgatte* com atores amadores. A temática social, de forma mais explícita ou não, percorre todas as obras do realizador, porém, nas obras *Uccellacci e Uccellini* (1966) e no seu capítulo *La Ricotta*, presente em *Ro. Go. Pa. G* (1963), merece

especial atenção por se utilizar explicitamente tanto do estilo *neorrealista* como da *commedia all'italiana*. Em *Uccellacci e Uccellini* (1966), um filme de baixo orçamento, Pasolini colocou como protagonistas Totò, renomado ator da *commedia all'italiana*, e o inexperiente Ninetto Davoli, em sua segunda atuação cinematográfica e primeira como personagem principal. Embora o filme não tenha obtido sucesso comercial, sua recepção pelos críticos foi altamente positiva, e tanto Totò quanto Pasolini receberam prêmios e indicações no Festival de Cannes de 1966 e no Sindicato nacional de jornalistas de cinema italiano, em 1967.

Assim como no episódio *La ricotta* (1963), *Uccellacci e Uccellini* (1966) apresenta muitas tomadas externas, no estilo neorrealista, retratando comicamente temas sociais. Porém, a obra de 1966 é “fruto” da, se assim podemos chamar, “primeira” crise ideológica do autor, desiludido de seus ideais gramscianos de fazer filmes voltados para a classe proletária. A partir de *Uccellacci e Uccellini*, Pasolini passa a fazer filmes com uma linguagem mais hermética e voltados para um público de nível intelectual mais alto, como ressalta Luiz Nazario (2007) ao citar uma das entrevistas concedidas pelo cineasta acerca de sua obra:

Nessa altura, conheceu-se na Itália o que seria depois denominado cultura de massa, e seus instrumentos, os *mass media*; foi nesse momento que fiquei assustado e incomodado e não quis continuar fazendo filmes simples, populares, porque, caso contrário, seriam de certo modo manipulados, mercantilizados e desfrutados pela civilização de massa. E então fiz filmes difíceis, começando com *Gaviões e Passarinhos* [...] filmes mais aristocráticos e complexos, que seriam portanto dificilmente desfrutáveis. (PASOLINI, 196-, apud NAZARIO, 2007, p. 57)

Após esta crise, a *Trilogia della vita* representou uma “pausa” em seu cinema “aristocrático”, como pontua Nazario (2007):

Nessa nova fase de sua vida e de suas obras, Pasolini abdicava momentaneamente do “cinema aristocrático”; mas como também não podia mais aceitar a realidade “popular” sob o neocapitalismo, que transformava povos em massas e revelava que o subproletariado só desejava ascender ao status da pequena burguesia, foi buscar na literatura popular do passado, da Idade Média e no Terceiro Mundo, valores não contaminados pela civilização do consumo. (NAZARIO, 2007, p.86)

Entretanto, a temida mercantilização acabou por “corromper” a *Trilogia della vita*, e a celebração da liberdade sexual do mundo pagão foi ressignificada pela *mass media*.

1.3. Banalização e crise: a abjuração da *Trilogia della vita*

Observando o percurso traçado desde seus primeiros filmes, como *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *Porcile* (1969), entre outros, torna-se evidente o acuro político que Pier Paolo Pasolini transparece em suas obras. Pelo tom engajado e, por vezes, exaltado de

algumas obras, percebe-se a passionalidade com a qual o diretor aborda questões políticas, mesmo sem explicitar claramente quais pontos do cotidiano social da Itália estão sendo representados em seus filmes (com exceção de *Salò ou os 120 dias de Sodoma* (1975), nos quais critica veementemente o novo fascismo presente na “sociedade de consumo” dos anos 60 e 70).

Seus filmes menos explícitos em relação a essa postura política estão contidos na *Trilogia della vita*, na qual Pasolini passa a explorar os subúrbios de países do terceiro mundo, como o Iêmen⁸, a Etiópia, o Irã e o Nepal, enquanto, em seus primeiros filmes, o roteirista dava preferência à problematização das *borgattes* (periferias) italianas. No começo de sua carreira cinematográfica, com os já citados *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *Ro.Go.Pa.G* (1963) e com algumas exceções, até *Edipo Re* (1967), a periferia italiana serviu como locação e motivação para a filmografia pasoliniana, demonstrando o amor que o cineasta sentia pelo subúrbio e sua cultura, como também a visão que esta tinha da metrópole, e não o inverso, como ocorre em outros filmes. Embora os filmes presentes na *Trilogia* tenham sido realizados no final da carreira do diretor, os mesmos são representativos de um período de transição do autor, onde a representação do sexo e a frontalidade do nu se tornaram ainda mais frequentes, como uma forma encontrada pelo mesmo de demonstrar a relação do sexo com o poder, através do questionamento da hipocrisia moral burguesa que explora os corpos em prol do consumismo exacerbado.

A *Trilogia della vita*, embora tenha sido abjurada posteriormente pelo cineasta, representou o auge de sua popularidade tanto de público quanto de crítica, haja vista a quantidade de prêmios recebidos pelos filmes que compõem a *Trilogia*: *The Decameron* (1971) recebeu o Prêmio Especial do Júri e foi indicado ao Urso de Ouro, no Festival de Berlim de 1971; *The Canterbury Tales* (1972) ganhou o Urso de Ouro pelo mesmo festival, no ano seguinte; *Arabian Nights* (1974) foi indicado à Palma de Ouro e venceu na categoria de Grande Prêmio do Júri, no Festival de Cannes, em 1974.

Contudo, a larga exaltação aos órgãos genitais masculinos através dos *closes* nos pênis eretos e enquadramentos frontais de corpos masculinos nus, além de cenas de sexo explicitamente hetero e homoeróticas, mostrados no cinema pela primeira vez, como assinala Nazario (2007, p.87), causaram bastante controvérsia na sociedade italiana conservadora da época. Luiz Nazario (2007) pontua que:

O filme [*The Decameron*] tornou-se objeto de intensa polêmica, sendo atacado à direita e à esquerda; diariamente registravam-se queixas públicas nos tribunais

⁸ Países representantes da colonização neocapitalista, na época das filmagens de Pasolini (SILVA, 2007).

italianos em reações de histeria coletiva: um cidadão de Nápoles solicitou às autoridades judiciárias que vigiassem o filme cuidadosamente, pois, se os espectadores não fizessem sexo até o dia seguinte à projeção poderiam ter o aparelho genital atrofiado, uma circulação sanguínea anormal, sintomas de desequilíbrio mental, disso tudo advindo até uma trombose cerebral incurável. (NAZARIO, 2007, p. 87-88)

Pela exploração destes aspectos polêmicos referentes às atividades sexuais, a supracitada *Trilogia* acabou por tornar-se alvo de apreciações negativas, como citado anteriormente, tanto por parte da crítica especializada quanto pelo próprio Pasolini, sendo incorporados aos filmes comerciais utilizados para o entretenimento pornográfico, sem qualquer problematização social por parte dos espectadores menos críticos. Esse fato levou o cineasta a abjurar esses filmes e fazer *Salò* (1975), seu último filme, como uma forma de protesto através da radicalização de sua proposta política, com a exacerbação de cenas de sexo predominantemente sádicas.

Nestas observações acerca do engajamento político do realizador, cabe, aqui, traçar brevemente algumas considerações sobre seu papel como intelectual orgânico gramsciano e a sua aversão à indústria cultural.

O conceito de *nacional-popular* proposto por Antonio Gramsci se mostra tão relevante para as obras do cineasta Pier Paolo Pasolini, que alguns críticos como Adao Fernandes da Silva (2007) e Maria Betania Amoroso (2011) chegam a denominar a primeira fase do diretor italiano como *Ciclo Nacional-Popular*. São constituintes deste ciclo as primeiras obras: *Accatone* (1961), *Mamma Roma* (1962) e *Il vangelo secondo Matteo* (1964). O problema deste tipo de classificação é que a mesma reduz a influência do supracitado conceito às obras da primeira fase, quando é notável o alcance do nacional-popular também nas últimas obras de Pasolini, como *The Decameron*, *The Canterbury Tales* e *Arabian Nights*.

Para Gramsci, houve uma desarticulação no processo de desenvolvimento histórico da Itália, cujo resultado promoveu uma “função cosmopolita” exercida pelos intelectuais em decorrência da ausência de uma “reforma intelectual e moral” que suplantasse o divórcio entre as elites e o povo. Portantiero (1993, p.47) explica que este tipo de desenvolvimento mal planejado propiciou as condições para o surgimento do capitalismo tardio, no qual a unificação nacional foi lenta ou incompleta e a constituição do Estado Liberal de Direito representa o resultado de uma “revolução feita a partir de cima”.

É a partir deste vácuo entre a elite e a massa que Gramsci propõe que haja a intervenção do intelectual orgânico com a promoção de uma cultura laica, moderna e científica, ancorada nos ideais socialistas. Cabe ao intelectual, que não necessariamente é uma

pessoa ligada à academia ou possuidor de largo conhecimento, mas, sim, alguém que possua “certa capacidade dirigente e técnica” (GRAMSCI, 1982, p. 4), a tarefa de auxiliar o povo em sua vontade coletiva nacional-popular de se tornar uma classe hegemônica. Essa ambição coletiva expressa o nacional-popular, o desejo de constituir-se enquanto sujeito da ação histórica, e não mais como classe subalterna.

Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. (WILLIAMS, 1977, p. 239)

Pensando nessa disputa cultural demonstrada acima por Raymond Williams, muitos cineastas de esquerda, como Pasolini, adotaram a ideologia gramsciana como forma de protesto e passaram a mostrar a relevância do pensamento marxista em seus filmes, com o intuito de legitimar a cultura popular como a cultura hegemônica do país. Em acordo com o ideal de intelectual orgânico, nomes apontados por Luiz Nazario (2007, p.38), como Francesco Rosi, Elio Petri, Giuliano Montaldo, Damiano Damiani, Dino Rosi, Ettore Scola e, posteriormente, Bernardo Bertolucci e os irmãos Taviani, utilizavam seus filmes como plataformas para a conscientização política através da hegemonia cultural dos preceitos marxistas na década de 60, dando início ao “cinema político italiano”, que, na opinião de Luiz Nazario (2007, p. 37), “conservava, na representação estética da realidade, os limites que lhe eram impostos pelas formas de atuação partidária, numa estratégia de poder que substituíu a prática da violência revolucionária pelo jogo eleitoral das “democracias burguesas””.

Em seus filmes, Pasolini sempre buscou retratar a cultura do proletariado como o último refúgio da pureza, longe da influência consumista provinda da industrialização. Na *Trilogia della vita*, o diretor se reporta ao início do surgimento desta “ameaça” capitalista, enaltecendo a licenciosidade e a jocosidade características da cultura medieval popular. Contudo, diferentemente de Boccaccio, em sua adaptação de *The Decameron*, o cineasta substituiu os protagonistas burgueses por trabalhadores, como uma forma de destacar tanto a cultura proletária como a classe, por vezes, desprestigiada em narrativas clássicas. Na maioria de seus filmes, o cineasta coloca em seu elenco atores amadores, provindos do campo e da periferia italianos. Dentre estes atores, muitos eram trabalhadores, prostitutas ou marginais, alguns deles, inclusive, chegaram a abandonar seus empregos originais e, com a ajuda do diretor, conseguiram uma maior projeção no cinema e na televisão, como foi o caso de Ninetto Davoli e Franco Citti.

Em *The Decameron*, Pasolini utiliza o *Conto de Ciappelletto*, um homem que passou toda a sua vida cometendo inúmeros pecados (de acordo com a ótica cristã), e, em seu leito de morte, durante o ato de confissão, afirma só ter cometido atos puros. Impressionado com a vida devota narrada por Ciappelletto, o pároco decide pedir a santificação deste homem, aparentemente tão fiel e seguidor dos ideais católicos. Almeida (2010) afirma que, na novela original, Boccaccio pretendia com essa história mostrar que se pode pedir a intercessão divina, mesmo de uma pessoa que não passou sua vida seguindo as leis cristãs. Para o cineasta, o que ocorre nessa novela é o sacrifício de Ciappelletto em prol da burguesia; sua sagração redime e restaura a dignidade dos usurários.

Na narrativa pasoliniana, vários contos, originalmente desenvolvidos em outras cidades italianas, passam a ser localizados em Nápoles, sendo esta uma forma encontrada pelo autor de demonstrar seu carinho pelo povo napolitano e pelo seu dialeto, os quais ele acreditava ainda estarem resguardados das mudanças provenientes da modernidade que massificou a Itália. Com exceção do conto de Ciappelletto, que foi o único que se passou em uma cidade localizada ao norte do país, Pasolini focalizou muito este filme na região sul, revelando para Sameer Padania (s.d., *apud* ALMEIDA, 2010, p.5) o objetivo do filme de representar a Itália dos anos 70, com a marginalização social e econômica que acometia o sul italiano e com a exploração que os habitantes da região sofriam pela Igreja e pela burguesia.

Além de outros fatores de cunho político inseridos nas obras de Pier Paolo Pasolini, como o enaltecimento da periferia italiana e da cultura proletária, é através do sexo que o cineasta tece suas maiores críticas acerca tanto da sociedade capitalista quanto das correntes marxistas que suprimiram a importância do fator sexual para a libertação das pessoas. Com relação à função social do sexo na *Trilogia* pasoliniana, Luiz Nazario (2007) pontua que:

Para contrapor-se a esse extremismo [de esquerda, que propunha uma arte utilitarista, com proposições políticas panfletárias], assim como a cultura oficial da TV, que deseducava e alienava o público, [Pasolini] concebeu sua Trilogia, baseada na força existencial mais extremista e profunda que existia no homem: o sexo. Além disso, o problema sexual era político e querer afastar o sexo da vida cotidiana, da vida do homem, era uma espécie de fascismo contra os propósitos de Marx, que sonhava em libertar sexualmente as pessoas. (NAZARIO, 2007, p.92)

Em toda a *Trilogia*, porém com maior ênfase no último filme, *Arabian Nights* (1974), o teor erótico é bastante explorado através das cenas que privilegiam o nu frontal e o sexo quase explícito. Na adaptação cinematográfica de *Arabian Nights*, a trama principal deixa de ser a narração das histórias por Xerazade para o rei Xariar e passa a ser a história de amor entre a escrava Zumurrud e seu jovem amo Nured-Din. Este filme, ainda mais que os outros dois, celebra o sexo como libertador e sua função de igualar as pessoas, colocando na trama

principal a afetividade entre duas pessoas de classes diferentes. Na narrativa mais erótica da *Trilogia*, vários contos são relacionados com o eixo principal, cuja fotografia é por vezes favorecida pelas belíssimas locações no Nepal, Etiópia, Iêmen e Irã.

Esta *Trilogia*, resultado de uma crise ideológica do cineasta, ocorrida em 1968, possui uma linguagem bastante acessível, diferentemente de obras anteriores, como *Teorema* (1968) e *Edipo Re* (1967), e até mesmo outros filmes surgidos após a crise, como *Porcile* (1969) e *Medea* (1969), que mostram uma linguagem hermética, difícil a pessoas que não tiveram acesso a estudos mais rebuscados (NAZARIO, 2007, p. 92-93). A facilidade e até mesmo o caráter agradável suscitados pela *Trilogia della vita* decorrem de sua origem popular, visto que todas as três obras são histórias recolhidas da tradição oral. A supracitada crise ocorreu com a constatação feita por Pasolini de que o proletariado, que ele tanto idealizou, somente buscava se igualar com a classe burguesa, não só em termos econômicos, mas também em fatores sociais e culturais; era o advento da cultura de massa.

Para Adao Silva (2007), a partir do documentário *Comizi d'amore* de 1965, no qual o cineasta pergunta a opinião das pessoas sobre o sexo, Pasolini começa a demonstrar sua insatisfação com a situação interna da Itália nesse período, constatando que o “povo nacional” celebrado em seus filmes havia desaparecido de seu país. Neste momento, ocorre o advento da cultura de massa⁹, e o diretor percebe que o ideal burguês penetrou na cultura do proletariado. Agora, a indústria cultural está homogeneizando os costumes de acordo com as necessidades da classe dominante, na busca de anular as tensões que ocorrem entre a cultura hegemônica e a cultura subalterna, como atesta Raymond Williams:

No decorrer da longa transição para o capitalismo agrário e, mais tarde, na formação e no desenvolvimento do capitalismo industrial, houve uma luta mais ou menos contínua em torno da cultura dos trabalhadores, das classes trabalhadoras e dos pobres. [...] As mudanças no equilíbrio e nas relações das forças sociais ao longo dessa história se revelam, frequentemente, nas lutas em torno da cultura, tradições e formas de vida das classes populares. O capital tinha interesse na cultura das classes populares porque a constituição de uma nova ordem social em torno do capital exigia um processo mais ou menos contínuo, mesmo que intermitente, de reeducação no sentido mais amplo. E a tradição popular constituía um dos principais locais de resistência às maneiras pelas quais a “reforma” do povo era buscada. (WILLIAMS, 1977, p. 232)

Esta “reforma” do povo era realizada através das indústrias culturais, teorizadas por Adorno e Horkheimer, que compreendem nos “meios de entretenimento” (cinema, rádio, TV etc.) os veículos pelos quais os ideais burgueses eram propagados para a massa, promovendo uma assimilação acrítica desses valores pela classe subalterna, como já citado. Os produtos

⁹ Utilizamos os termos “cultura de massa” e “massa” dentro da mesma acepção que eles adquirem na ótica adorniana.

sugeridos por esses instrumentos culturais estimulam o consumo, eliminando a experiência estética e proporcionando uma alienação nos espectadores/receptores.

Pasolini percebeu que mesmo o cinema poderia ser ressignificado dentro da lógica capitalista que concebeu as indústrias culturais. Foi o que ocorreu com a *Trilogia della vita*, na qual sua proposta de libertação sexual foi assimilada e comercializada com a vulgarização da proposta erótica, servindo como modelo para a indústria pornográfica que logo mais surgiria.

Por este motivo, estou adaptando a mim mesmo à degradação, e estou aceitando o inaceitável. Estou manobrando para reorganizar minha vida. Estou esquecendo como as coisas foram *antes*¹⁰. Os amados rostos do amanhã estão começando a desaparecer. Estou – vagorosamente e sem alternativas – confrontado com o presente. (PASOLINI, 1989, *apud* RUMBLE, 1996, p. 85, Tradução nossa).

¹⁰ Grifo do autor.

2. RESISTÊNCIA E LEGITIMAÇÃO: AS INTERDIÇÕES DA “IDEOLOGIA DA SERIEDADE”

Apesar de estarmos situados em um momento extremamente propício à comicidade, ainda há interdições, no que diz respeito ao riso, em determinados contextos comportamentais e, principalmente, nos âmbitos científicos e estéticos. Mesmo que no primeiro caso isto represente um paradoxo, visto que as pessoas são mais bem aceitas pela sociedade quando possuem senso de humor em suas relações com as outras pessoas, o cômico não é bem recebido em determinadas ocasiões, principalmente nas situações em que estão envolvidas relações de poder e a noção de autoridade, uma vez que o riso frequentemente é associado à falta de respeito.

Para as regras de sociabilidade, muitas vezes, o riso é concebido como uma vulgaridade, falta de educação e elegância (tratando-se de gargalhadas em ambiente de trabalho ou em lugares mais austeros, como a Igreja ou um parlamento, por exemplo), ou como loucura (rir em determinadas situações que exigem certa gravidade ou rir de coisas aparentemente não risíveis), ou, ainda, como grosseria (zombar de elementos que merecem respeito, a exemplo do que é considerado sagrado), visto que, para a sociedade, o riso representa a diminuição e a ridicularização. Daí a resistência em tratar de determinados assuntos pelo viés cômico, como a política, a religião e a ciência.

Sobre a presença da interdição do riso na contemporaneidade, Maria Generosa Ferreira Souto (2011) afirma:

Sim. Ainda hoje há interdições do riso, uma vez que o poder e a autoridade, por exemplo, jamais impregnam a linguagem do riso. O riso liberta o ser de tudo que oprime, do medo da limitação e do limitador. Algumas das interdições, hoje, demarcam locais de trabalho em que rir alto, e gargalhado, é proibido, é falta de educação, é falta de princípios, é escandaloso, é vulgar. Há professores que indagam a seus alunos a famosa frase: “Está rindo de quê? Parece um bobo, um palhaço”. Com isso, ocorre a discriminação, pois o aluno é tolhido de sua manifestação, de sua linguagem risível.¹¹

No que diz respeito aos estudos acadêmicos, somente no século XIX o riso se constituiu enquanto sistema de pensamento filosófico, e, mesmo assim, este ainda não figura em pesquisas “sérias” (NEVES, 1974; LAGROU, 2006), posto que, para o fazer científico, a imparcialidade e a objetividade dificilmente são alcançadas pelo uso do riso, pois este se propõe muito mais a subverter e/ou questionar do que a afirmar.

¹¹ Maria Generosa Ferreira Souto (2011) em entrevista cedida às jornalistas Márcia Junges e Patricia Fachin, para a *Revista do Instituto Humanitas Unisinos On-Line*.

Entretanto, Verena Alberti (2011), José Rivair Macedo (2000) e Georges Minois (2003) chamam a atenção para o cada vez mais crescente número de pesquisas sobre o riso, principalmente nos campos históricos, filosóficos, antropológicos e psicológicos. Verena Alberti chega ao ponto de afirmar que uma pesquisa sobre o riso, atualmente, não é mais necessária:

[...] o que resta [das atuais teorias sobre o riso] é um *corpus* compilado, que muito provavelmente nunca será utilizado para uma nova teoria [...] – não só porque cada teoria terá novos critérios, mas também porque, como já avengei, não me parece que novas teorias do riso sejam atualmente necessárias.” (ALBERTI, 2011, p. 34)

O que se configura um absurdo, visto que nenhum assunto foi ou será totalmente esgotado. O estudo de Verena Alberti, nesse sentido, é bastante desencorajador para os pesquisadores do cômico, mas também apresenta um excelente material para ser discutido e revisto, embora a própria autora inclua seu livro dentre as compilações de teorias sobre o riso na história do pensamento.

No que tange aos gêneros estéticos, o riso e principalmente a comédia vêm sofrendo com o rebaixamento do gênero ao longo da história, desde a hierarquia proposta por Aristóteles de caracterização da comédia como obra inferior até o apelo comercial que muitas obras cômicas adquiriram na modernidade.

A ridicularização é muito condenada pela sociedade por ser compreendida como uma redução; um esvaziamento da importância de certo elemento, ação ou pessoa. É como se a derrisão fosse incapaz de provocar reflexão ou questionamento da relevância de determinada coisa, a princípio considerada inquestionável; como se a zombaria fosse uma agressão muitas vezes gratuita, cujo único propósito é a diversão. De modo que o riso, ao ser associado com a alegria, e esta, por sua vez, com uma visão positiva e alheia à realidade, adquirisse, então, um significado próximo ao da leviandade, à falta de senso crítico, à ilusão (no sentido de promoção do escapismo à realidade), sendo relegado à mera ludicidade, não constituindo um modo de pensamento estruturado, visto que ele se liga ao inconsciente.

Em relação ao “incômodo” proveniente dos comediantes, medidas punitivas severas adotadas contra aqueles que “ousam” ironizar ou ridicularizar, portanto, questionar ou contestar, demonstram, como será visto mais à frente, o receio que as instituições que representam o poder e a ordem têm da ameaça suscitada pelo riso, mesmo que estes tenham incorporado o riso ao seu discurso, em determinados momentos. A subversão, transgressão e libertação causadas pelo riso não são compatíveis com a austeridade e inquestionabilidade destes setores tão “sérios” e “respeitáveis”. Quem não segue os valores de obediência propostos por estas instâncias de poder não se enquadra nos padrões de sociabilidade e acaba

sendo marginalizado. Apesar da aceitabilidade do riso conformado nas convenções cívicas, ainda há resistências à penetração do riso em algumas áreas do poder, como no poder judiciário, que coíbe, por meio de leis, manifestações cômicas que “desautorizam” a autoridade dos juízes, por exemplo. Mesmo nos casos em que ocorre o artifício do “pão e circo”, ou seja, políticas de entretenimentos com intuito de alienação, nem sempre as cenas espetaculares são risíveis: nas demonstrações de potência, a seriedade é fundamental. O pensamento “sério” ainda nos subjugava por meio da “ideologia da seriedade”.

Sobre as imposições, concepções e escolhas da “ideologia da seriedade”, Luiz Felipe Baêta Neves, criador do supracitado conceito, assinala que:

A ideologia da seriedade não impõe suas regras e suas formas apenas à escolha dos temas considerados relevantes e pertinentes que deveriam ser honrados pela análise “científica”; não, suas normas e padrões envolvem o comportamento cotidiano de todos nós. A ideologia da seriedade, do tratamento sisudo e discreto impôs (ajudou a impor) um repertório determinado, “nobre”, de temas que mereceriam ser tratados por uma “ciência” seguramente “séria” e bem comportada; impôs uma homologia de forma e substância entre o objeto de conhecimento e a teoria capaz de explicá-lo, retificando, assim, não apenas alguns de seus conceitos mas a própria teoria. [...] Na realidade, a ideologia da seriedade – como qualquer ideologia – não é ingênua nem seus efeitos são benéficos a todos. O riso, o cômico são vistos como envoltos em inconsequência, momentaneidade, irrelevância – a seriedade seria o inverso. (NEVES, 1974, p.36)

Para Luis Felipe Baêta Neves (1974, p. 36), a atual distinção entre o sério e o não-sério ratifica a concepção altamente excludente de que o sério está relacionado à verdade, ao bom senso e ao bom gosto, enquanto o riso está associado ao irrisório, em sua dupla acepção.

Esta marginalização se explica pelo receio que as instituições, como a Igreja e o Estado, possuem de serem contestadas via ridicularização. Por isso, esses centros de poder assimilaram o riso, adaptando-o às suas necessidades, pois o riso controlado e programado perde sua verve contestadora, seu cunho libertário; deixa de ser riso e passa a ser um artificial sorriso de conformismo.

2.1. Os agelastas religiosos: “chorando e gemendo neste vale de lágrimas”

O Cristianismo influenciou sobremaneira o Ocidente. Mesmo com seu enfraquecimento, ainda se encontram resquícios de seus preceitos e dogmas, principalmente no que diz respeito ao riso. Essa influência perpassa os dois primeiros filmes da *Trilogia della vita*, a saber, *The Decameron* e *The Canterbury Tales*, nos quais se observam várias críticas à

postura austera da Igreja. Na maioria das vezes, essa sisudez é representada como uma máscara para encobrir a corrupção e a indecência de alguns membros do clero.

José Rivair Macedo (2000) assinala que nas bases do cristianismo primitivo ainda se encontravam vestígios das ideias neoplatônicas e estoicas, e essa negação do existencial em detrimento do espiritual marcou fortemente a postura cristã da época, pois a dicotomia entre existência e espírito, mundo carnal e mundo espiritual, valorizava o celibato e a virgindade, a austeridade e a abstinência (ARIÈS; BEJIN, 1986, *apud* MACEDO, 2000, p. 52).

Essa busca pela elevação do espírito despertou, nesses primeiros cristãos, um rígido autocontrole físico e espiritual. Para tanto, era extremamente necessário controlar seus instintos através da privação dos apetites carnis, pela reeducação do corpo, por meio da contenção dos impulsos desordenados. Todos estes comportamentos deveriam ser associados à pobreza, à castidade, à obediência e a inúmeras preces, já que estas eram compreendidas como mediadores entre Deus e os homens, ou seja, quanto mais puro e controlado fosse o servo, mais próximo seu espírito estaria Dele.

O autopolicimento visava anular os impulsos que afastavam o homem de Deus, e o riso era visto como uma das “forças desagregadoras do espírito” (ROUCHE, 1991-I, *apud* MACEDO, 2000, p. 53). Sobre a passagem do riso para a categoria de gesto profano pela ótica cristã primitiva, Rivair Macedo (2000) pontua:

Os polemistas cristãos, em virtude da natureza da crença que professavam, não reconheceram qualquer grau de sacralidade, nem reconheceram qualquer vinculação do riso com a divindade, tal qual ocorria na tradição pagã que tanto procuraram combater. Nos sistemas de valores do cristianismo, este foi dessacralizado e reduzido à categoria de gesto profano. Como poderia ser diferente? Na condição de gesto, todavia, o mesmo seria revestido de conotações negativas. Negá-lo equivaleria a abrir caminho para o encontro consigo próprio e com Deus. Signo do caos e da desordem, o riso cederia passo, na escala de valores sustentada pelo cristianismo, à sobriedade e continência moral. (MACEDO, 2000, p. 53)

Como possibilidade para a fundamentação da negação do riso pela religião cristã, Macedo (2000) e Voeltzel (1955, *apud* MACEDO, 2000) apontam para a influência que esta recebeu dos preceitos judaicos. Os autores citados anteriormente afirmam que nos textos do *Antigo Testamento* pode-se perceber um posicionamento dúbio em relação à risibilidade. O riso foi censurado pelo pensamento judaico, sendo-lhe concedido um pequeno espaço de manifestação.

Porém, contrariando o senso comum acerca da sobriedade e moralidade dos textos bíblicos, Macedo (2000) afirma existirem textos humorísticos no Antigo Testamento. Contudo, os risos se destinam, pela via do escárnio e da zombaria, a diminuir os inimigos do “povo de Deus”. Tal derrisão também foi utilizada por alguns santos, como São Jerônimo,

que satirizava os heréticos, assim como Santo Agostinho que, além dos incrédulos, zombava dos maniqueus; já o alvo de São Irineu eram os gnósticos e São Paulo ridicularizava os cretenses. Georges Minois (2003) retoma uma passagem compreendida como “zombeteira” pelos pais supracitados da Igreja, assinalando:

Jesus não zombou dos fariseus? E o próprio Deus não se manifestou com comentários irônicos sobre Adão, depois do pecado original? “Ei-lo que se tornou como nós, conhecendo o bem e o mal” [*Epístola a Tito*, 1,12]. Aliás, é revelador que os pais vejam um sentido zombeteiro nessa frase, que não o tem: sempre prontos a zombar, eles acreditam ver sarcasmo em toda parte. (MINOIS, 2003, p. 133)

Embora o senso comum compreenda a Igreja como um lugar de austeridade, Georges Minois (2003) chama a atenção para a não uniformidade desta postura negativa perante o riso, assumida por algumas personalidades religiosas e até mesmo por algumas ordens que se mostraram mais propensas ao riso. Todavia, Minois (2003) ressalva que o riso não é natural do Cristianismo. Seus dogmas, origens e história demonstram que a doutrina cristã é séria por excelência (MINOIS, 2003, p. 112).

Alguns religiosos, como São Francisco de Assis e Francisco de Sales, pregavam através do riso. São Francisco chegou a se denominar como “o palhaço de Deus” (*joculatores Domini*, de acordo com Minois. 2003, p. 216). Outros exemplos podem ser encontrados nos “pais do deserto”¹² (MINOIS, 2003). Ainda que o riso fosse um sinal de desvirtuamento¹³ ou de possessão diabólica, ele era largamente usado por cristãos como Santo Antônio, Paládio, Paulo, o Simples, Macário e Simeão, que, além de tiradas muito cômicas, se impunham flagelos insanos e risíveis, como o caso de Macário, que “para se punir pela vontade de comer pepino, pede que lhe tragam um e fica olhando fixamente para ele, durante todo o dia” (Ibidem, p.153).

O suplício é marca registrada do pensamento cristão da Alta Idade Média, a própria interdição do riso é uma prova disso. Apenas o sofrimento leva a Deus, devemos nos manter “gemendo e chorando neste vale de lágrimas” que é a vida terrena, como nos indica a oração *Salve-Rainha*, já que a vida terrena deve ser penosa para que a vida celestial seja plena.

Dentro dos monastérios, é extremamente proibido rir, pois o inferno é o lugar do riso e o Diabo é o pai da zombaria. Além de histórias sobre o riso, que assustam os monges, como o relato de um suposto Drictlemo, que, após ter ressuscitado, narra seus dias junto a Satã, no inferno, onde ouviu um “riso terrível” e onde presenciou um fato horripilante: “eu vi uma

¹² Os “pais do deserto”, como são conhecidos os eremitas, ascetas, freiras e monges, que se isolavam no deserto da Nítria, no Egito, por volta do século III d. C., buscando a tão almejada interiorização através do distanciamento da sociedade.

¹³ São Efraim (306-373): “O principio da inversão e da ruína de um solitário é o riso, a impunidade e o desregramento...”, “um solitário que começasse a rir seria conquista do diabo”. (MINOIS, 2003, p.150)

multidão de maus espíritos arrastando com eles cinco almas humanas gementes para as profundezas das trevas, enquanto os demônios riam e exultavam” (MINOIS, 2003, p.147), algumas penas são impostas para aqueles que riem e se divertem no monastério, como a chamada “dos quatro pais” (Lérins, ao redor de 400-410), que afirma: “Se qualquer um for surpreendido rindo ou dizendo pilhérias – como diz o Apóstolo, ‘o que não convém ao assunto’ –, nós ordenamos que, durante duas semanas, tal homem seja, em nome do Senhor, reprimido de todas as formas pelo chicote da humildade” (MINOIS, 2003, p. 147).

São Bento, assim como boa parte do clero regular, associa o riso ao Diabo e pede aos seus monges para que não digam pilhérias, nem amem o riso excessivo e barulhento. Em *Vida e Regra de São Bento*, ele afirma:

[o monge atingirá] o décimo grau de humildade se não estiver sempre pronto a rir, porque está escrito: ‘o tolo gargalha’. O 11º grau de humildade ocorre quando o monge “fala pouco, pronuncia poucas palavras sensatas, docemente, sem rir, com humildade e gravidade” (VII, 58-60). “Quanto às bufonarias, que usam palavras ousadas e levam a rir, nós as condenamos totalmente e em qualquer lugar, e não permitimos ao discípulo abrir a boca para tais discursos.” (SÃO BENTO, 1965, *apud* MINOIS, 2003, p.146)

Dentre os mais famosos agelastas¹⁴ medievais, destacamos o caso de São João Crisóstomo (344-407), o mais ferrenho adversário do riso na Igreja Católica. São João acreditava veementemente que o riso era um instrumento satânico que desviava os fiéis de Deus. Para ele, o divertimento é uma ilusão diabólica, e todos os lugares, pessoas e eventos, até mesmo as igrejas, estão permeados, por meio do riso, da intervenção demoníaca, como está descrito em uma longa discussão que perpassa seu livro *Comentário sobre a Epístola de São Paulo aos hebreus*. Para o santo, não há maior paradoxo do que o riso, pois todos somos pecadores, devemos expiar nossas culpas, assim como o próprio Jesus o fez, morrendo para nos salvar. Nossa culpabilidade nos impede de ter acesso à alegria, o riso é uma afronta a Deus, que fez de seu filho um homem para nos servir de exemplo, e este, como modelo de compostura e respeitabilidade, de acordo com São João Crisóstomo, nunca riu.

Como, tendo de dar conta de tantos pecados, vos divertis rindo, a dizer brincadeiras e buscar as delícias da vida? ‘Mas que ganharia eu’, dizeis-me, ‘se chorar em lugar de rir?’ Ganhareis infinitamente... E, na verdade, que motivo tendes para vos alegrar e explodir de rir, já que sois tão devedores da justiça divina e deveis comparecer diante de um terrível tribunal e prestar conta exata de todas as vossas ações? ... Mas, se nos tornamos frouxos e preguiçosos, se nos divertimos e nos entregamos ao riso, seremos vencidos por essa moleza, antes de combatê-la. Não nos compete passar o tempo rindo, nos divertindo e nas delícias. Isso é bom para as prostitutas de teatro, para os homens que as freqüentam e, particularmente, para esses bajuladores que buscam as boas mesas. ... O que é ainda mais perigoso é o motivo pelo qual explodem essas risadas desbragadas. Assim que esses bufões

¹⁴Agelastas são aqueles indivíduos incapazes de rir, de acordo com a tradução/acepção de José Rivair Macedo (1997, p. 98).

ridículos proferem alguma blasfêmia ou palavra indecente, logo uma multidão de tolos põe-se a rir e a demonstrar alegria. Eles aplaudem por coisas que deveriam fazer com que fossem apedrejados e atraem assim, sobre si mesmos, por meio desse prazer infeliz, o suplício do fogo eterno. (JOÃO CRISÓSTOMO, 1865, *apud* MINOIS, 2003, p.131)

A baixa Idade Média representou um período muito pouco favorável ao riso, devido à intensa crise vivenciada neste momento através da grave escassez de alimentos, à longa Guerra dos Cem Anos, além da peste negra, que dizimou mais de um terço da população. Tensões sociais; recessão econômica; terreno fértil para o terrorismo clerical. *O fim do mundo está próximo, devemos todos nos arrepender de nossos pecados e buscar a salvação por meio da fé.* Muitas representações do *Juízo Final* atestam o medo que o homem deste período sentia, diante de tantas desgraças. Georges Minois (2003, p. 242) ressalta que o próprio Duque Luís d'Anjou, segundo filho do rei João II da França, mandou ilustrar quadros gigantes de uma tapeçaria com o tema do Apocalipse, ao redor de 1380.

Era disso que a Igreja precisava para ganhar mais fieis: o clima de instabilidade, medo e insegurança faria aumentar a fé e, conseqüentemente, o poder do clero. Entretanto, o riso auxiliou as pessoas a superarem o desespero e a angústia através da libertação de seus instintos, como atesta Boccaccio em relação à falta de crédito nas instituições de poder, como a Igreja e o Estado, perante as proporções incontroláveis que a peste negra assumiu, na época:

Entre tanta aflição e tanta miséria de nossa cidade, a reverenda autoridade das leis, quer divinas, quer humanas, desmoronara e dissolvera-se. Ministros e executores das leis, tanto quanto os outros homens, todos estavam mortos, ou doentes, ou haviam perdido seus familiares, e assim não podiam exercer nenhuma função. Em conseqüência de tal situação, permitia-se a todos fazer aquilo que melhor lhes aprouvesse. (BOCCACCIO, 1971, p.15)

Mesmo com o “conforto” trazido pelo riso, a associação entre este, o Diabo e a condenação foi intensificada pela Igreja, por meio da exploração do tema apocalíptico pela arte religiosa oficial, na qual se notam os condenados ao fogo do inferno e o próprio Diabo e seu séquito são representados com o riso do pecado. São Bernardo de Claraval expôs, em sua obra *Liber Gradibus Humilitatis*, em 1125, o feitio demoníaco da gargalhada, descrita pelo santo como a expressão da turbulência e do excesso (MACEDO¹⁵, 2011). Esse tema esteve muito presente nas obras românicas e góticas dos séculos XII e XIII, posto que o gesto aliado aos códigos visuais servia como ilustração para as ideias defendidas pelo clero, operando como um mediador entre o visível (atos humanos) e o invisível (desígnios de Deus), entre o aqui (mundo) e o além (céu) (MACEDO, 2000, p.74).

¹⁵ José Rivair Macedo (2011) em entrevista cedida à jornalista Márcia Junges, para a *Revista do Instituto Humanitas Unisinos On-Line*.

José Rivair Macedo (2000, p.75) chama atenção para a tripla classificação dos objetivos da pintura, propostos pelo pensador do século XII, Honório de Autun, na qual a primeira serventia seria a de adornar a casa de Deus; a segunda utilidade era a rememoração da vida dos santos, e a terceira visava o deleite dos “incultos”, visto que a pintura era a “literatura dos laicos” (ECO, 1985, *apud* MACEDO, 2000, p.75). Dessa forma, as imagens adquiriam um caráter pedagógico, educacional, moralizante, como observa Macedo:

A linguagem adotada procurava colocar em evidência símbolos e signos dotados de mensagens explícitas ou implícitas, traduzindo o sistema ideológico do qual a Igreja se fazia a guardiã. Os templos religiosos, ricamente ornamentados, podem ser comparados a imensos livros ou, fazendo nossas as palavras de Émile Mâle, a “gigantescas bíblias de pedra”. (MACEDO, 2000, p.75)

É interessante, também, situar estas “gigantescas bíblias de pedra” como os primeiros meios de difusão massiva, verdadeiros *mass media*, uma vez que as missas atingiam um grande número de espectadores advindos de diferentes realidades sociais. As homilias (pregações) realizadas pelos párocos, aliadas à parte visual das construções ricamente adornadas com passagens bíblicas e símbolos cristãos, também corroboravam para a propagação de mensagens através de estímulos sonoros e visuais que influenciavam diretamente no comportamento e na ideologia dos ouvintes. Contudo, é importante salientar que as mensagens imagéticas eram ainda mais predominantes para a formação dos cristãos que não possuíam o domínio do latim litúrgico utilizado nas celebrações eucarísticas, daí sua grande contribuição para a propagação dos dogmas católicos para uma quantidade maior de pessoas.

Apesar de não serem uma constante nas obras de cunho religioso, os motivos risíveis eram retratados através de máscaras e personagens simulando animais exóticos e estranhos; no volume substancial de figuras revestidas de feições propositalmente exageradas com intuitos cômicos; nos seres desenhados ou esculpidos com formas burlescas ou posições corporais ridículas (contorções e cambalhotas); nos gestos risíveis, através de caretas e línguas estiradas; nas expressões bizarras e caricaturais, em que partes humanas figuram misturadas com traços animais etc. (WRIGHT, 1875, *apud* MACEDO, 2000, p.74).

O tema do *Juízo Final* é bastante explorado, principalmente nos tímpanos¹⁶ das Igrejas, de acordo com José R. Macedo (2000, p.76), visto que a condenação ao fogo eterno e os castigos impostos pelo Diabo são muito temidos pelos crentes. Quanto mais assustador e real for a representação, mais profundamente as imagens atingirão os espectadores, pois é através do medo que os cristãos procuram com mais afinco seguir os preceitos da Igreja,

¹⁶ Tímpanos são as superfícies decoradas em alto-relevo, geralmente esculpidas nas fachadas dos portais das igrejas abaciais ou das catedrais, situadas nas entradas principais dos templos. (MACEDO, 2000, p.76)

buscando sempre o paraíso celestial. Por isso, o medo da punição é tão comum na representação do *Juízo Final*, no qual se notam, do lado esquerdo, as almas condenadas e entregues ao Diabo e, do lado direito, os protegidos por Deus. Na figura abaixo, um detalhe da parte superior esquerda do Tímpano do *Juízo Final*, da Catedral de Autun, esculpida no século XII, mostra os demônios rindo e interferindo na medição das almas, na tentativa de ganhar mais condenados. Embora não seja um riso de alegria, os Diabos apresentam uma espécie de riso sardônico, aquele aliado à dor e ao sofrimento, um riso dolorido, convulsivo e involuntário, também presente nas mortes em que o corpo é queimado, havendo um estiramento dos músculos da face, ou pelo tétano, que também provoca esses espasmos musculares. Na Grécia, o riso sardônico era comumente associado à agressividade, ao riso da morte – um sentido muito próximo ao que é ilustrado por esta figura. Alguns condenados, na parte inferior da escultura, também apresentam esta espécie de riso triste.

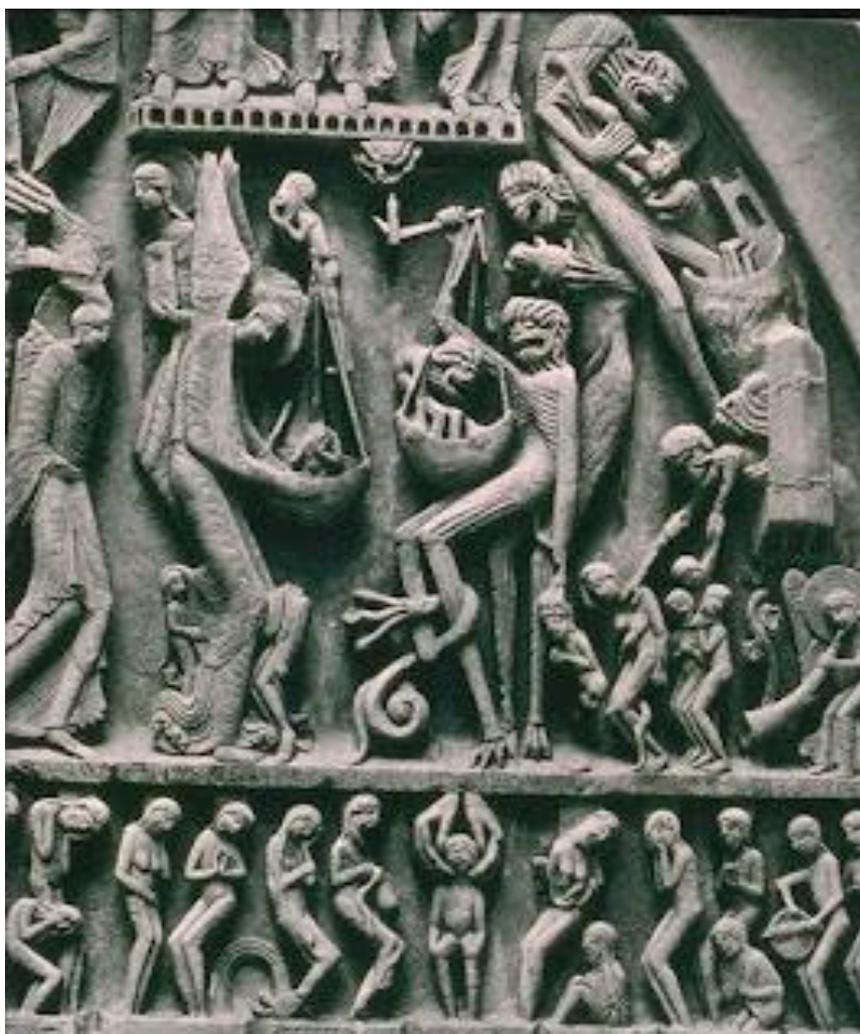


FIGURA 1 - Detalhe superior esquerdo da Catedral de Autun, século XII.

FONTE: <http://hae2.blogspot.com.br/2008_03_01_archive.html>. Acesso em: 05 abr. 2012.

Embora o riso não seja totalmente aceito pela Igreja, sua gradação, em algumas representações imagéticas, indica quais gestos são aceitáveis, sendo estes utilizados nos trejeitos e expressões dos santos, das almas salvas e do próprio Deus, ao passo que os gestos negativos são associados aos demônios e às pessoas condenadas. A gargalhada é um desses gestos repudiados pelo Cristianismo, daí sua vinculação ao Diabo, como neste tímpano da Catedral de Notre Dame, em Paris.



FIGURA 2 - Detalhe do tímpano do portal ocidental da Catedral de Notre Dame, em Paris (1163).

FONTE: <<http://sumateologica.wordpress.com/tag/juizo-final/>>. Acesso em 05 abr. 2012.

É bastante comum, também, a representação de Deus na parte central das esculturas do *Juízo Final*, em um tom mais sereno, impassível, nem alegre nem triste, mas também sem sorrir, demonstrando toda a dignidade do Grande Juiz. Deste modo, a oposição entre os gestos e a intencionalidade pedagógica da Igreja sempre se faz clara: a seriedade e o decoro reservados à parte direita, logo, a parte dos retos e protegidos, e a perversidade, maldade e licenciosidade situadas ao lado esquerdo, dos perdidos. Muitas vezes, o riso é classificado de acordo com a parte na qual é representado. O sorriso é aceito pela Igreja, mas não o sorriso dos alienados, dos que aproveitam a vã alegria, mas, sim, o sorriso daqueles que gozam das benesses divinas. Mesmo assim, o sorriso divino não é muito comum nas representações românicas e góticas, porém, o tímpano da Catedral de Bamberg (1229) se constitui enquanto significativa exceção, pois, excluindo Abraão e Cristo, todas as 21 figuras riem. Rivair

Macedo (2000, p.94), ao analisar as particularidades deste tímpano em relação às outras fachadas de catedrais góticas clássicas, atenta para as pequenas dimensões do *Juízo Final* de Bamberg, que comprime os personagens (Jesus Cristo, os anjos, os santos, a Virgem Maria, os eleitos, os condenados e o Diabo), representando apenas o essencial do tema. Macedo (2000) também chama a atenção para os personagens pintados como sentenciados à punição diabólica:

Os gestos dos eleitos repetem o modelo estabelecido. Eles são esculpidos de joelhos, de mãos dadas ou com as mãos juntas em oração. A gesticulação dos danados, no entanto, revela solução original encontrada pelos escultores, assumindo contornos bizarros. Entre estes, há um rei, um bispo, um mercador e uma mulher. O mercador é calvo, o que lhe confere de imediato um traço cômico, distanciando-se do padrão gótico dos cabelos longos e encaracolados. As mãos de um condenado apoiam o queixo, indicando sofrimento, enquanto a boca escancarada sugere o riso. Tudo indica que esse riso seja de desespero, e não de alegria. [...] A figura do rei, de todas é a mais patética. Contrastando com as mãos de Cristo, estendidas para o alto, ele inclina a cabeça para trás, numa boa gargalhada, apontando com a mão direita para cima e com a esquerda para baixo, indicando a direção do Inferno. (Ibidem, p. 95-96)

Nota-se, deste modo, a gradação da risibilidade: os salvos apenas sorriem, enquanto o Diabo e os condenados gargalham expansivamente. Riso de dor ou de deboche, esta figura apresenta duras críticas ao clero, à monarquia, à figura feminina e à burguesia. Assim como nos diabos zombeteiros de *The Canterbury Tales*, que castigam severamente os monges e padres, o *tableau vivant*, em *The Decameron*, mostra o julgamento das almas, e ambos são retirados do *Juízo Final* retratado por Giotto, possuindo fortes influências destes tímpanos e de outros quadros com a mesma temática, sempre trazendo impactantes críticas à Igreja e à sociedade, bem como faz o tímpano da Catedral de Bamberg.

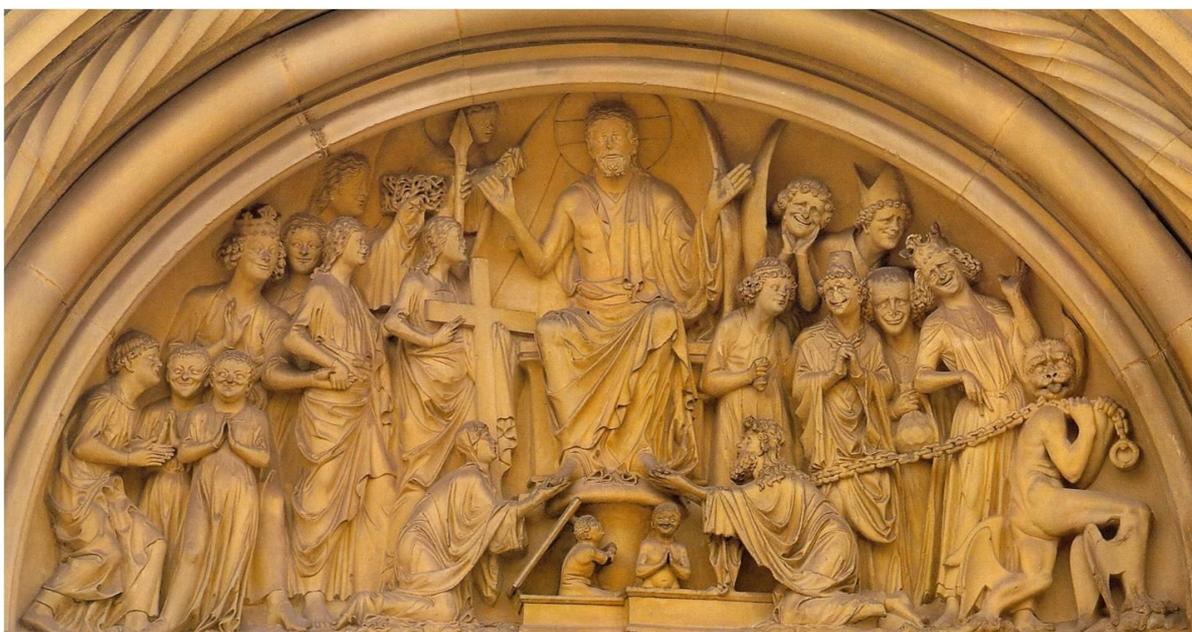


FIGURA 3 - Tímpano da Catedral de Bamberg (1229).

FONTE: <<http://ecmc-escoladasartes.blogspot.com.br/2010/12/arte-gotica.html>>. Acesso em 05 abr. de 2012.

2.1.1. As pinturas sacras e suas releituras pasolinianas

O que tenho em minha cabeça, enquanto visão, enquanto campo visual, são os afrescos de Masaccio, Giotto – que são os pintores que mais amo, juntamente a outros maneiristas (Pontormo, por exemplo). E não consigo conceber imagens, paisagens e composições de figuras, distantes desta minha paixão pictórica inicial. (Pier Paolo Pasolini)

Os *tableaux vivants*¹⁷ presentes tanto em *The Decameron* como em *The Canterbury Tales* apresentam referências explícitas ao afresco *Juízo Final*, pintado por Giotto em aproximadamente 1303-1305, na Capela de Scrovegni, em Pádua. No primeiro, o cineasta mostra a parte dos eleitos, Nossa Senhora (ao invés de Jesus como juiz), os santos e o coral, além do acréscimo do sofrimento das freiras. Patrick Rumble (1996) aponta para a influência da pintura *Ognissanti Madonna* (1310 - “Mãe de todos os santos” em uma tradição mais literal), também de autoria de Giotto, na elaboração desta exaltação à figura mariana. No segundo filme, é focado mais detalhadamente o Inferno, onde o Diabo expelle pelo ânus os infieis, representados por Pasolini como os integrantes do clero.

¹⁷O *tableau vivant* é uma expressão francesa que se refere a representação de um grupo de pessoas de uma obra pictórica, preexistente ou inédita (Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Tableau_vivant. Acesso em 19 dez. 2012). É importante salientar que esta não é a primeira vez que o cineasta trabalha com quadros vivos: em *La Ricotta* (1962), um dos quatro curtas-metragens que compõem o filme coletivo intitulado *ROGOPAG* (*Relações Humanas*, no Brasil), Pasolini já havia trabalhado com o *tableau vivant* inspirado nas obras maneiristas *A Deposição* (1521), de Rosso Fiorentino, e *Deposição da Cruz* (1526-1528), de Jacopo Pontormo (RUMBLE, 1996). O filme mostra a gravação de uma obra sobre a *Paixão de Cristo*, e o quadro humano é justamente uma dessas cenas. Luiz Nazario (2007) e Patrick Rumble (1996) também assinalaram a presença desse *tableau vivant* em *The Decameron* (1971) e a influência de Jeronimus Bosch, Pieter Bruegel e Giotto di Bondone na composição plástica do panorama medieval traçado por Pasolini (NAZARIO, 2007; RUMBLE, 1996).



FIGURA 4 - *Juízo Final*, Giotto, 1303-1305. Capela de Scrovegni, Pádua.

FONTE: <<http://pt.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-5ZKCH9>>. Acesso em: 09 abr. de 2012



FIGURA 5 - Quadro e detalhe *Ognissanti Madonna* (Florença, 1310).

FONTE: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto di Bondone - Ognissanti Madonna \(detail\) - WGA09332.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_di_Bondone_-_Ognissanti_Madonna_(detail)_-_WGA09332.jpg)>. Acesso em: 19 dez. 2012.

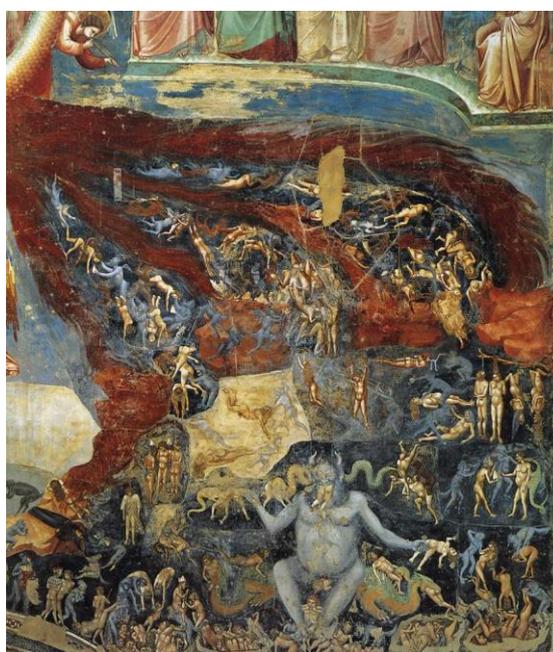


FIGURA 6 - Detalhes do afresco de Giotto.

FONTE: <<https://sites.google.com/site/pinturamedieval/imagens/o-juizo-final---giotto>>. Acesso em 09 abr. 2012

A representação do mistério mariano em *The Decameron*, ao invés da centralização da figura de Jesus, demonstra a importância conferida pelo cineasta à Virgem Maria, que sai do papel de intercessora daqueles que buscam o perdão divino e assume o papel de quem controla tais decisões. Ou seja, o poder sai do campo patriarcal, previsto pela Igreja na figura da divina trindade masculina, para adotar o perfil feminino e matriarcal de Nossa Senhora. Outra particularidade desta releitura é que a Virgem não é retratada com o aspecto sofredor, da mãe que acompanha a agonia e a morte de seu filho, possuindo um olhar mais complacente, bondoso, diferente do olhar sério e austero do juiz prestes a condenar as almas

pecadoras para o castigo eterno. Na obra pasoliniana, Maria quase sorri. A versão de Giotto, entretanto, apresenta uma Virgem Santa mais conspícua e menos sorridente.

Esta representação da centralidade da figura mariana também está presente em um dos romances “autobiográficos”¹⁸ de Pasolini, intitulado *Amado Meu*, quando o autor, falando sobre sua fé e formação católica (não muito rígida, prioritariamente de cunho moral e espiritual) em seus 15 anos, descreve seu apego à figura de Nossa Senhora, descrevendo uma cena muito semelhante à representada no filme em que o cineasta (no papel de aprendiz de Giotto) sonha “acordado” com a Virgem Maria: “[A fé em Nossa Senhora] Provocava-me fingidas efusões de sentimento religioso (tanto que várias vezes me convenci de que via a imagem de Nossa Senhora mover-se e sorrir [...])”. (PASOLINI, 1984, p. 24).

Ao mesmo tempo em que o feminino é elevado e louvado na hierarquia divina através da figura mariana, as almas condenadas pertencem, em sua maioria, ao mesmo gênero. Mulheres são levadas pelos Diabos; freiras sofrendo e chorando também são retratadas, possivelmente penalizadas pelas luxúrias que cometeram em vida, como é retratado em um dos contos do *The Decameron*: as reclusas de um convento, inclusive a Madre Superiora, se aproveitam de um belo rapaz que finge ser surdo-mudo para trabalhar com as belas religiosas.

Diante das três figuras femininas, uma das quais era Nossa Senhora no afresco de Giotto, é mostrado um rapaz segurando uma espécie de maquete de uma igreja. Na obra que surgiu como base para o *tableau*, figuravam as já citadas mulheres, além de um integrante do clero segurando a igreja e entregando-a para a Virgem Maria, em nome do homem que se colocava à frente da obra. De acordo com Antero de Alda (2010)¹⁹, acredita-se que este homem é Enrico degli Scrovegni, herdeiro de um usurário que, assim como o pai, enriqueceu emprestando dinheiro a juros abusivos. Como esta prática era repudiada pela Igreja, sendo ao usurário proibido até mesmo a extrema unção, Scrovegni, em busca de “redenção” e também tentando aplacar a ira popular, mandou construir a Capela Scrovegni próxima ao convento de Pádua, pedindo que Giotto a pintasse sob a condição de que o próprio Scrovegni fosse retratado neste quadro do Juízo Final, entregando esta capela à Virgem Santíssima. Pasolini, então, retira o clérigo desta cena e coloca um jovem rapaz que veste maltrapilhos e segura a igreja. Porém, dispõe três moças ao lado deste rapaz, as quais aparecem com semblantes tristes e circunspectos, como se lamentassem este episódio, no qual a arte e a Igreja foram corrompidas pelo dinheiro. Possivelmente, o rapaz representa a classe subjugada que, através do dízimo, sustenta o luxo da Igreja, outrora bancado pelos nobres.

¹⁸De acordo com Attilio Bertolucci (1984).

¹⁹<http://www.anterodealda.com/blog/blog_o_artificio_da_usura.htm>. Acesso 09 abr. 2012.



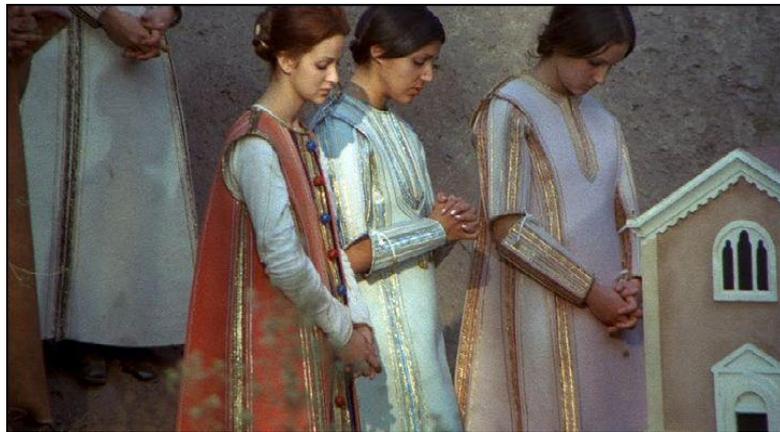


FIGURA 7 - O Juízo Final sob a ótica pasoliniana no filme *The Decameron*.
FONTE: PASOLINI, Pier Paolo. *The Decameron*. (1971). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (111 min) NTSC: son., color.

No frame abaixo, retirado do filme *The Canterbury Tales*, Pasolini retrata o Inferno inspirado em pinturas, como o afresco homônimo de Giovanni da Modena e o supracitado *Juízo Final*, de Giotto, onde o Diabo expulsa os pecadores, representados na adaptação

cinematográfica como padres e outros membros da Igreja, apresentando uma predominância do gênero masculino, diferentemente do que acontece em *The Decameron*. Além de outras semelhanças com as obras supracitadas, os diabretes do filme aparecem vestidos de azul, vermelho e verde – os mesmos tons que aparecem no quadro, assim como o terreno mais acidentado que também aparece no afresco.



FIGURA 8 - *O inferno* de Giovanni da Modena (c. 1440). Basílica de São Petronio, Bolonha.
FONTE: <<http://www.criticart.it/?p=1221>>. Acesso em: 09 abr. 2012





FIGURA 9 - O Inferno grotesco de *The Canterbury Tales*.

FONTE: PASOLINI, Pier Paolo. *The Canterbury Tales*. (1972). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (111 min) NTSC: son., color.

Diferentemente das obras plásticas, no filme, o Diabo apenas expõe os clérigos, como uma forma de ressaltar o caráter negativo que o cineasta conferiu aos padres, comparando estes a dejetos. O clero, não somente o baixo, mas também os pertencentes ao grande escalão, como os bispos, foram frequentemente representados por Pasolini através da ganância, da desonestidade e da luxúria.

Como já citado anteriormente, apenas no episódio do convento das freiras mostra-se mais claramente a falta de respeito das religiosas pelo seu voto de castidade. Contudo, a corrupção dos religiosos do sexo masculino é ainda mais explorada, notadamente no *Conto do*

oficial de justiça em *The Canterbury Tales*, que narra a história de um frade que, em visita a um moribundo, reclama que este distribuiu sua fortuna com outros frades e que para ele não sobraria muita coisa, alegando que uma moeda partida em vários pedaços perderia seu valor. Depois de ouvir todas as queixas do frade, o moribundo pede que este se aproxime mais dele para que possa entregar-lhe algo muito valioso. Convidado a colocar a mão perto do traseiro do moribundo, o frade recebe como pagamento um flato do homem doente. Em seguida, Pasolini mostra este mesmo frade sendo convidado por um anjo a visitar o Inferno. Depois de muito hesitar, o frade acaba convencido pelo anjo, o qual argumenta que nesse lugar todos fazem o que querem. É justamente na cena seguinte que é apresentado o Inferno sob a perspectiva pasoliniana, com todas as suas referências aos quadros de Modena e Giotto e cujos frames foram expostos acima.

Observa-se, também, que a presença e a ausência do riso, nestes diálogos entre as releituras pasolinianas e as supracitadas obras plásticas, são representativas da visão positiva que o cineasta confere ao riso, uma vez que tanto a Virgem Maria quanto os demônios riem, mesmo que estes risos sejam distintos. O riso da Virgem denota certa cumplicidade, um gesto maternal de afeto e, de alguma forma, não a dessacraliza por retirar-lhe a gravidade típica da maioria de suas representações, nas quais tal postura risonha (principalmente no contexto medieval) é atribuída aos condenados, e não às divindades²⁰; seu sorriso acalenta e a aproxima de seus filhos. Já no riso dos diabretes, nota-se a satisfação destes com os castigos impostos aos religiosos corruptos.

Por meio desta reinterpretação da novela de Chaucer, o cineasta demonstra ideológica e plasticamente os princípios do “baixo corporal” que estavam presentes no imaginário medieval e renascentista. O termo “baixo material e corporal”, descrito por Bakhtin, é constituído pelas “obscenidades sexuais e escatológicas, as grosserias e imprecções, as palavras de duplo sentido, o cômico verbal de baixo estof” (BAKHTIN, 1999, p. 93), presentes em quase todas as novelas de *Canterbury Tales*.

²⁰ Vale ressaltar que, posteriormente, a “gradação” do riso foi adotada, e o “leve” sorriso fora aceito nas representações cristãs para contrastar com a gargalhada “desesperada” dos condenados, como já foi citado anteriormente na discussão acerca dos tímpanos e outros adornos da pintura de cunho religioso.

2.1.2. Chaucer, Boccaccio e a crise: “rir para não chorar”

O *Decamerão* e *The Canterbury Tales* foram escritas, respectivamente, em 1350-53 e 1387-1400, durante a transição da Idade Média para a Idade Moderna. Esse foi um período extremamente problemático, como já citamos, em decorrência da fome, da peste negra e das guerras. Muitos pregadores mendicantes, como Vincent Ferrer, propagavam o terror; o tema apocalíptico predominava nas pinturas das igrejas, o medo estava por toda parte, mas, contraditoriamente, o riso também. O riso desta época representava uma tentativa por parte da população, dos artistas e até da Igreja de aliviar a tensão proveniente de tantas desgraças. Cada um desenvolvia um mecanismo diferente para lidar com a situação. A Igreja, como pontua Jean Delumeau (1978, *apud* MINOIS, 2003, p. 243), organizou várias procissões, bênçãos, intercessões dos santos, novas devoções, indulgências, enfim, dava o remédio para o pânico que ela própria semeava – e, logicamente, essa “cura” em forma de acalento aproximava ainda mais os fiéis que temiam passar eternamente pelos flagelos já vivenciados aqui, na vida terrena.

Dessa forma, a alternativa menos “tendenciosa” encontrada pelos europeus do século XV era o riso, pois, como afirma Georges Minois (2003, p. 243), “Diante do grande medo, o grande riso”. Ria-se muito, nesse período, na esperança de afugentar os temores e esquecer as mazelas. E estas duas formas de “salvação”, o riso e a oração, entravam em conflito, como observou Jean Delumeau (1978, *apud* MINOIS, 2003, p. 243); existia uma tensão entre o riso e a religião, entre o “sagrado sério” e o “sagrado não sério”.

O *Decamerão*, como aponta George Minois (*Ibidem*), foi testemunha dessa disputa. Em uma época extremamente perturbada pela peste negra de 1348, na cidade italiana de Florença, realizou algumas procissões eram organizadas no intuito de solicitar o auxílio de Deus para que este livrasse seus filhos de tantas moléstias. Boccaccio se mostrava descrente acerca da eficácia desse tipo de tentativa religiosa, pois ela, mesmo com todo o fervor dos crentes, ainda não tinha mostrado resultados: “Pouco adiantaram as súplicas humildes, feitas em número muito elevado, às vezes por pessoas devotas isoladas, às vezes por procissões de pessoas, alinhadas, e às vezes por outros modos dirigidas a Deus.” (BOCCACCIO, 1971, p. 14). O autor de *Decamerão*, em seu longo relato sobre a peste que assolou a cidade de Florença, destinou seu livro como uma forma de amenizar os sofrimentos advindos desta calamidade acontecida pouco tempo antes da publicação da obra, enaltecendo os valores da alegria e do prazer para abrandar as aflições:

Como a dor se localiza do lado extremo oposto àquele em que se acha a alegria, fica evidenciado que os sofrimentos terminam quando se inicia a satisfação superveniente. A este breve desgosto – digo breve porque pode ficar restrito a poucas palavras – se seguem, com toda solicitude, a doçura e o prazer. (Ibidem, p. 13)

Já que a fé não apresentava êxito no combate à peste e aos outros males da época, muitos utilizavam o riso como único recurso para lidar com essa situação tão desencorajadora. Boccaccio (1971, p. 15) diz que muitos reagiam pelo riso: “Eles afirmavam que beber muito, usufruir, ir de um lado para outro cantando e se satisfazendo de todas as formas, segundo seu apetite, e rir e zombar do que pudessem rir era o remédio mais certo para tão grande mal”. A indiferença perante as catástrofes atingia, também, o “respeito” aos mortos. Dada a grande quantidade de óbitos no período, “eram raros aqueles que se comoviam com as lágrimas piedosas ou amargas dos parentes. Ao contrário, essas lágrimas eram, na maioria das vezes, substituídas por risos, ditos alegres e festas”. Uma prática muito comum encontrada pelas pessoas para amenizar as intempéries era a contação de histórias, cômicas ou não, realizadas por jovens, homens e mulheres, como é descrito pela obra *Decamerão*. Nela, sete homens e três mulheres, refugiando-se da peste em uma casa de campo afastada dos principais focos de contaminação, narram cem histórias tipicamente medievais. É interessante observar o panorama detalhado da situação calamitosa na qual se encontravam: a peste é descrita minuciosamente, seus sintomas, manifestação, tratamentos, evolução, até o comportamento das pessoas, como citado anteriormente. Boccaccio parte dessa conjuntura tão penosa para ridicularizar tipos (como ocorre no *Conto de Dionéio* na *Quarta Jornada*, no qual a mulher adúltera coloca seu amante em um baú, acreditando que ele estava morto, quando, na verdade, estava bêbado), costumes (a usura e desonestidade da história de “São” Ciappelletto; a avareza do Senhor Cane della Scala, no primeiro conto de Filóstrato; a hipocrisia, no conto de Elisa na *Primeira Jornada*) e instituições (padres corruptos e luxuriosos, na história narrada por Elisa na *Nona Jornada* sobre o caso entre um padre e uma abadessa; o monge que cai em pecado e acusa seu abade para escapar da punição na *Primeira Jornada* no *Conto de Donno Gianni*), de uma forma bastante cômica. É a partir do desespero que une esses jovens que o riso brota, um riso que não é esperançoso, ele é cético, realista e poderosamente crítico, como observa Minois:

Elas [as histórias do *Decameron*] não anunciam uma nova era: são o canto do cisne de um mundo que termina, que mergulha na derrisão zombando de si mesmo e de seus valores. O sagrado não é poupado. Ao contrário, há um prazer maligno, como nas fábulas, em rir dos monges dissolutos, em ridicularizar crenças populares, como o culto das relíquias [...]. (MINOIS, 2003, p. 243)

O medo da punição divina é exposto comicamente pela *décima novela*²¹ da *Sétima Jornada*, que conta a história de Tingoccio e Meuccio²², dois amigos bastante próximos enamorados pela mesma mulher, a comadre de um deles. Frequentadores de missas e preces, os dois ficam muito impressionados com os sermões e “com frequência tinham escutado falar da glória e da desgraça que eram impostas às almas dos que morriam, no outro mundo, conforme os merecimentos que tivessem demonstrado neste” (BOCCACCIO, 1971, p. 391). Na busca de informações mais positivas acerca da pós-vida, os dois amigos firmam um pacto: o primeiro dos dois que morresse voltaria à Terra para contar sua experiência ao outro.

Mesmo assustado com as punições destinadas a esse tipo de infração descritas pelos vigários, Tingoccio efetua seu amor por sua comadre e, de tanto consumir esse desejo, acaba morrendo em decorrência de uma doença. Três dias após sua morte, Tingoccio volta para cumprir sua promessa e contar para o amigo de suas penalidades. Meuccio, assustado, mas bastante curioso, pergunta ao amigo se, agora, ele é uma alma perdida, se sofre muito pelos pecados cometidos em vida. Tingoccio afirma que não é uma alma perdida, mas que recebe penas muito graves e angustiosas; para ser ajudado, pede ao seu amigo que mande rezar missas em sua homenagem, bem como preces, e que distribua esmolas, o que auxiliaria tanto ele quanto o próprio Meuccio na vida celestial. Quando Tingoccio volta para suas expiações, Meuccio indaga sobre os castigos que seu amigo recebe por ter se relacionado sexualmente com sua comadre, e este lhe responde:

Meu irmão, logo que cheguei ali, topei um sujeito que parecia conhecer de cor e salteado todos os meus deslizes; esse sujeito mandou que eu chorasse minhas culpas, e cumprisse minhas penas, com grande pesar, num certo lugar, onde me reuni a muitos colegas condenados à mesma pena, pelos mesmos pecados. Estando eu entre eles, e lembrando-me do que praticara com minha comadre, pus-me a tremer todo, com receio; aguardava, por causa daquilo, castigo muito maior do que o que, de fato, me foi aplicado; e isto apesar de eu permanecer em meio a grande fogueira muito quente. Um pecador, postado ao meu lado, notou o que ocorria comigo; e indagou: “Que tem você mais do que os demais que aqui estão, para tremer tanto no fogo?” “Oh!”, respondi eu, “tenho muito receio de um pecado enorme que eu pratiquei do outro lado, em vida”. O outro, então, indagou-me qual era o meu pecado; e eu expliquei-lhe: “O pecado foi de tal ordem, que eu futricava com minha comadre; e tantas vezes com ela futriquei que me escalavrei todo”. Rindo-se então de mim, o outro disse: “Deixe disso, tolo! Fique sossegado! Não se liga, aqui, a menor importância às comadres!” Ouvindo esta assertiva, fiquei muito tranquilo. (Ibidem, p. 392-393)

Boccaccio não chega a esvaziar os dogmas da Igreja, mas critica, através da comicidade, algumas posturas arbitrárias e por vezes cometidas até pelos próprios clérigos,

²¹Para Minois (2003), a descida ao Inferno por Tingoccio é uma alusão à *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e o subtítulo de *Decamerão*, *Príncipe Galeotto*, também é uma referência a esta obra, de acordo com Mercuri (1999, apud ALMEIDA, 2010, p. 84).

²²História também presente na versão cinematográfica de Pasolini, porém, na versão cinematográfica, o medo da punição divina foi ainda mais salientado em Meuccio, e o ceticismo foi mais explorado em Tingoccio.

que tanto intimidavam as pessoas com o terrorismo sobre o Inferno como agravavam sua integridade como religiosos à medida que praticavam este “pecado” por desobedecerem também ao seu voto de castidade, como o autor aponta ironicamente no final da novela:

Meuccio, conhecendo que, no além, não se dava nenhuma importância às comadres, pôs-se a zombar de sua própria estupidez, pois poupava muitas das comadres que tinha; pôs-se de parte, portanto, a estupidez e começou a proceder, dali por diante, como homem instruído no assunto. Se o Frade Rinaldo tivesse conhecido essas coisas, não teria precisado fazer silogismos, ao converter sua bondosa comadre ao culto de seus prazeres. (Ibidem, p. 393)

A desmistificação do Inferno e dos castigos impostos aos pecadores também é feito por Geoffrey Chaucer, em *Canterbury Tales*, onde o autor zomba do Diabo e da Igreja, a qual, segundo Georges Minois (2003, p.244), foi sua criadora. De estrutura similar ao *Decamerão*, os *Contos da Cantuária*, título da obra no Brasil, conta a história de um grupo de vinte e nove peregrinos, além do próprio Chaucer, que viajaram de Southwark, em Londres, até a Catedral da Cantuária situada ao leste de Kent, também na Inglaterra, para visitar o túmulo de São Thomas Becket. O albergueiro da hospedaria chamada de “O Tabardo”, local onde o grupo pernoitava, sugeriu que todos, sem exceção, contassem quatro histórias, sendo duas na ida para a catedral e duas²³ na volta, e quem desobedecesse essa regra pagaria as despesas de todos os integrantes da comitiva. Como uma forma de tolerar mais agradavelmente a viagem e as moléstias, como a peste e as guerras da Grã-Bretanha contra a França, o melhor narrador receberia como prêmio um jantar oferecido pela hospedaria. Assim como acontece no *Decamerão*, *The Canterbury Tales* apresenta narrativas contadas por personagens de diversos estratos sociais e sobre variados temas. Porém, os personagens eram, majoritariamente, reconhecidos por seus tipos, como o cozinheiro, o moleiro, o cavaleiro, o escudeiro, o mercador, o estudante, a priora, entre outros, e suas histórias eram “respostas”²⁴ às histórias anteriores, visto que alguns zombavam das funções dos outros, como no exemplo do *Conto do frade*, que é uma espécie de réplica ao *Conto do oficial de justiça*, pois, no primeiro conto, o oficial é associado ao Diabo por utilizar de recursos mentirosos para extorquir uma senhora idosa e pobre.

²³Porém, Chaucer não seguiu rigidamente a sugestão do albergueiro, e escreveu vinte e quatro histórias, sendo que duas ficaram inacabadas.

²⁴Diferentemente de Boccaccio e Chaucer, que “costuravam” as narrativas através de palavras em comum e de uma certa ordem de narração dos personagens, Pasolini dá coerência às cenas por meio da ligação visual, como afirma Sémolue (1977, apud ALMEIDA, 2010, p. 6).

2.1.3. *Mil e uma noites, Canterbury Tales e Decameron: a tradição oral e a luta pela vida*

Embora as histórias contidas nas *Mil e uma noites* só tenham desfrutado de larga divulgação no Ocidente por meio da compilação e tradução para o francês, realizada por Antoine Galland em 1704, é muito provável que tanto Boccaccio quanto Chaucer, em suas épocas, tenham estabelecido algum contato com a sua estrutura episódica de cunho fantástico e que isso tenha se refletido em suas obras.

Essa possibilidade se fortalece com o fato de que os contos das *Mil e uma noites* foram coligidos em Árabe, no século IX, e a circulação dessa língua e de sua cultura na Europa foi facilitada com a ocupação da Península Ibérica, a partir do século VIII.

Quatro séculos distanciam as obras de G. Chaucer e G. Boccaccio da tradução de Galland, contudo, são muitas as semelhanças entre os textos. Primeiramente, eles são oriundos da tradição oral popular. Os costumes, os dialetos, o contexto social, histórico e cultural contaminam estes textos, são um reflexo de seu povo e de seu tempo. Nasceram da cultura para, depois, serem eternizados pela literatura; em segundo lugar, todos eles narram histórias de personagens que buscam a sobrevivência, que fogem da morte e das moléstias, sejam sociais ou naturais. São obras e histórias de resistência.

É muito significativa a escolha por contos provindos da tradição popular. Logicamente que esta origem lhe aproxime mais do povo – embora que este não seja o público-alvo dos livros supracitados, até mesmo porque, em suas épocas, a alfabetização era um “privilégio” burguês – e lhe conceda um número maior de leitores devido à popularidade dos temas, porém, ao “recolher” estas histórias e dar-lhes um “formato” literário, os autores fizeram delas, bem como de suas estruturas e estratégias narrativas, verdadeiros cânones que ressoam até os dias atuais, seja na forma literária ou em representações audiovisuais, como é o caso dos três filmes que compõem a *Trilogia della vita*.

Essas obras deram a sobrevivência das histórias, e a forma com a qual os autores escolheram dar coesão a todas as narrativas, por meio do gênero literário do conto atrelado à estrutura do romance, consagrou definitivamente os livros e suas histórias no imaginário ocidental.

Em todos os textos, as personagens centrais – um casal nas *Mil e uma noites*, o grupo de peregrinos de todos os estratos sociais em *Canterbury Tales* e os dez jovens nobres em

Decamerão – contam histórias paralelas às suas²⁵. São narrativas breves, pertencentes à categoria do conto, “emoldurados” pelas histórias centrais dos personagens supracitados e “atravessados” por temas heroicos, românticos, licenciosos e eróticos.

Nas *Mil e uma noites*, o rei Persa Chahriar, decepcionado com sua ex-esposa infiel, resolve casar com uma mulher diferente a cada noite, matando-a na manhã seguinte. Para fugir desse destino cruel, Cheherazade, uma nobre moça escolhida para desposar o rei, resolve lhe contar histórias fantásticas todas as noites, deixando seus desfechos para o dia posterior.

A estratégia de Cheherazade garantiu-lhe a sobrevivência: a contação de histórias para o entretenimento do rei preservou sua vida, assim como nas histórias de *Canterbury Tales* e *Decamerão*, nas quais a narração dos contos amenizava o sofrimento e prolongava a vida das pessoas que fugiam das aflições provenientes das crises do final da Idade Média.

2.2. O poder não tolera a derrisão

Por que o riso incomoda tanto? Por que foi tão rechaçado pelas autoridades? Por que tanta opressão? Por que tanto controle? Pouquíssimas pessoas, sobretudo as figuras públicas, admitem ser expostas ao ridículo, terem suas autoridades questionadas, serem contestadas através da comicidade, principalmente pelo cargo público que ocupam. Para o poder, a crítica ácida e por vezes agressiva do riso é um “problema” desde o tempo de Aristófanes (445 a. C.-386 a. C.), memorável escritor dramático grego que foi perseguido pelos governantes atenienses criticados em suas comédias. Como “representantes do povo”, os políticos não admitiram a exposição nas peças de Aristófanes e ameaçaram-no com processos, pois, como alega ironicamente Minois (2003, p.40), “a democracia não tolera a derrisão porque não se deve zombar do povo”. Estes demagogos tentaram condená-lo desde sua primeira peça, chamada *Os babilônios*, escrita por volta de 425 a. C. Em sua defesa, Aristófanes se dirige aos seus compatriotas, ressaltando a necessidade de suas críticas: “Vós sois devedores de muitos benefícios a este vosso poeta; graças a ele, deixais de ser completamente enganados pelo discurso dos estrangeiros, de ter prazer na bajulação, de ser cidadãos de espírito vazio” (Ibidem, p. 40-41).

²⁵Apesar de estes personagens e tramas centrais não serem os temas centrais dos filmes de Pasolini. Em *Arabian Nights*, Pasolini substituiu os protagonistas nobres por um casal “proletário”, como será analisado mais à frente.

Assim como o famoso comediógrafo, outros autores se queixavam da intimidação exercida pelas autoridades, como atesta Platônio “Não era possível zombar abertamente de qualquer um, porque aqueles que eram vítimas da violência verbal dos poetas os processavam” (Ibidem, p. 40). No final do século V a. C., ocorreu uma mudança nos âmbitos políticos, religiosos e culturais na Grécia. A democracia está em crise; Diópetas, em 432 a. C., estimulou as perseguições àqueles que não creem nos deuses oficiais do Estado; e a Guerra do Peloponeso intensifica a repressão contra tudo aquilo que ameaça a coesão da cidade, ou seja, o riso e o ceticismo passam a ser vistos como “fatores diluentes dos valores cívicos” (Ibidem). A ameaça – antes moral –, agora, passa a ser física, e os comediógrafos começam a ser intimidados violentamente: o general e político Alcebíades (aproximadamente 450 a. C. - 404 a. C.) mandou afogar Êupolis, o poeta e comediógrafo grego (446-411 a. C.). Ainda em outra versão apontada por Minois (Ibidem), o general teria dado ordens para que o amarrassem a uma corda e o mergulhassem várias vezes no mar, ameaçando-lhe: “Se me enlameares outra vez no teatro, eu te afogarei no mar.”. O mesmo Alcebíades fez com que fosse aprovada uma lei que proibia a zombaria aberta de homens políticos no teatro.

Georges Minois (2003) afirma que toda essa proibição da derrisão contra homens públicos fez surgir, na comédia grega, um riso menos direto, distante da agressividade aristofânica, com críticas mais veladas, direcionadas aos costumes, aos vícios, às paixões e aos excessos privados, dando início à Comédia Nova, cujo expoente foi Menandro.

Porém, a derrisão não morreu com o surgimento da Comédia Nova; as sátiras políticas romanas, bastante conhecidas contemporaneamente, foram favorecidas pelas guerras púnicas, repercutindo o riso conscientizado da opinião pública sobre os militares. Logicamente, houve um choque entre o espírito legalista e o consenso tradicional em torno das tradições, como lembra Minois (2003, p.89), e os que demonstravam satiricamente seu descontentamento com os chefes militares eram punidos – de maneira mais branda ou não, dependendo de sua situação financeira –, como ocorreu com Naevius (270-201 a. C.), poeta e dramaturgo romano que relembrou um episódio cômico da juventude de Cipião (236 a. C.- 186 a. C., general romano durante a segunda guerra púnica) e ridicularizou a família de Matellus, sendo “apenas” preso.

Dessa forma, percebemos dois tipos de riso: o “bom”, comportado, simples, subentendido e discreto, destinado aos vícios e costumes, chamado de *gelân*; e o riso zombeteiro, ácido e agressivo, destinado aos outros, o “rir de”, conhecido como *katagelân*. O riso comportado, de “bom-tom”, foi até incorporado pelas autoridades como aliado às

convenções sociais, já o *katagelân* foi condenado por todas as instâncias de poder, mesmo que, em alguns casos, a Igreja e o Estado o tenham utilizado para ridicularizar seus oponentes.

Durante as festas populares, como veremos mais adiante em um capítulo específico sobre tais festividades, o riso desafiava as autoridades, era incontrolável, ria-se de tudo e de todos (os autores cristãos descreviam esses momentos e seus participantes como amorais, indecentes, debochados e licenciosos). Ou seja, estes períodos representavam um verdadeiro incômodo para aqueles que desejavam manter a ordem.

Destarte, a partir do início do Império Cristão – que buscava a todo custo apagar os vestígios pagãos e a inconveniência do riso intensificada nestas ocasiões, na tentativa de legitimar a soberania cristã –, as censuras e condenações contra as festas aumentaram. A lista de medidas repressoras é enorme:

Desde o fim do século IV, as festas pagãs deixam de ser patrocinadas: em 389, Teodósio e Valentiniano II eliminam-nas do calendário. Em 395, Arcadius reitera a proibição de feriado nos dias de festas pagãs. A festa de Maiúma, ainda tolerada em 396, é proibida em 399 em nome da moral. Jogos e mímicas são interditados por legislação abundante. Em 425, Teodósio e Valentiniano II proíbem divertimentos, comédia e circo no domingo e nos dias de festas religiosas. Os concílios provinciais acrescentam, é claro, seus anátemas: o Concílio de Cartago, em 398, excomunga aqueles que deixam de ir à igreja para ir a espetáculos em dias de festa; o Concílio de Tours, em 567, condena as torpezas pagãs que acompanham as festas de fim de ano, que substituíram as saturnais e passaram a ser chamadas de festas dos loucos; o de Toledo, em 633, reitera a condenação. (MINOIS, 2003, p. 137)

Porém, houve um período no qual o riso foi apreciado pelo poder; a derrisão tolerável do bobo do rei foi unânime na Idade Média durante o período feudal. Esses homens (e mulheres) disformes e bizarros, perseguidos pela população, mas desejados pela nobreza, eram representados pelos escultores e vidreiros das catedrais seminus, portando uma clava que posteriormente se transformou em um bastão, com o topo adornado por uma cabeça de bufão com guizos, seu cetro derrisório, às vezes compreendido como um falo. Eles também carregam um pedregulho na cabeça, vestem-se com uma casaca matizada, com bordas em pontas e losangos verdes e amarelos. Minois (2003, p. 228) afirma que o verde é a cor da ruína e da desonra, já o amarelo é a cor do açafão (planta que possui influências maléficas e atua sobre o sistema nervoso causando o riso compulsivo); é também a cor dos lacaios, das classes inferiores e dos judeus. Ocasionalmente, o bobo aparece trajando vermelho, como foi o caso do bobo do rei Carlos VI, chamado Hainselain Coq. Para reforçar a simbologia da fantasia, o bobo utiliza uma bexiga de porco inflada recheada com ervilhas secas, como uma alusão à cabeça vazia do bufão, como pontua Minois (2003). Sua roupa é recoberta por pequenos sinos cujo som constante faz lembrar o caos primitivo, na matéria inorgânica. Algumas vezes o bobo usa roupas pomposas, semelhantes às do rei.

Os soberanos medievais dão imensa importância ao cargo de bobos reais, todas as casas reais possuem seus bobos, mais de um, inclusive, pois as rainhas e príncipes também tem seus próprios bufões – até o Sumo Pontífice teve seu bobo, em 1538, chamado Le Roux²⁶. Minois (2003, p.229) afirma que esta regra não conhece exceção; em 1316, o rei da França Filipe V cria o posto oficial de “bobo a título de ofício”, e quem ocupa este cargo é nomeado vitaliciamente. Vários bobos ficaram internacionalmente conhecidos, era grande a afeição que seus soberanos nutriam por eles, como ocorreu com Carlos V, o Sábio, que foi incompreendido pelos historiadores racionalistas do século XVII, pois, nas palavras de Sauval (*apud* MINOIS, 2003, p.229), eles não compreendiam como “o único príncipe a quem a França deu o nome de Sábio tenha tanta paixão por bobos”. Visto que o rei teve ao menos três durante seu mandato: um anônimo, em 1364; depois, Thévenim, morto em 1374, para quem o Sábio mandou construir um grandioso mausoléu na igreja de Saint-Maurice de Senlis; e Grand Johan, que serviu ao delfim a partir de 1375 e ficou como “herança” para Carlos VI.

Os bobos reais eram pessoas bastante conhecidas, seus empréstimos e vendas eram muito comentados. Minois (2003) cita o testemunho de Guillaume Bonchet, de que no século XIV existiram verdadeiras dinastias de bobos, escolas de formação, “viveiros” da loucura oficial:

Esse servidor era de uma família ou de uma raça em que todos eram honestamente bobos e alegres; além disso, todos os que nasciam na casa em que este servidor era nascido, mesmo que não fossem da linhagem, vinham ao mundo bobos e assim permaneciam durante toda a vida; de tal forma que os grandes senhores adquiriam bobos nessa casa e, por isso, ela era de grande valia para o seu dono. (MINOIS, 2003, p. 230)

Minois (*Ibidem*) avalia que tal testemunho possibilita a compreensão de que os bobos não eram exatamente loucos ou ingênuos, e não era qualquer um que poderia ser bobo. Essa função exige grande inteligência e perspicácia; é necessária bastante habilidade e sensibilidade para perceber o tipo de humor que agrada as pessoas, que tipo de defeito alheio causará mais gargalhadas e qual será a reação do ridicularizado, a consequência desta zombaria. A “loucura” consentida conscientiza o rei de suas fragilidades; é a crítica do bobo disfarçada de leviandade que lembra ao soberano a sua mortalidade; é o riso do bufão que aconselha mais o rei do que os próprios sábios, conselheiros e confessores, pois é um aviso mais desprezioso, mais verdadeiro, louco, portanto, livre das amarras sociais das convenções bajuladoras.

²⁶Entretanto, os concílios não mais permitiram esta prática aos eclesiásticos, como também proibiram os astrólogos e os *castrati* custeados pelo Vaticano (Minois não esclarece a época na qual essas medidas foram adotadas).

O bobo do rei existe para fazer rir. É sua função primeira. Mas não se trata, evidentemente, de um simples palhaço. Se o riso que ele provoca é importante, é porque traz consigo o que falta, em geral, nos círculos do rei: a verdade. Excluído da realidade por lisonjas, temores, mentiras, intrigas dos que o cercam, o soberano só conhece a verdade por meio de seu bobo – sobretudo a verdade penosa, aquela que fere, aquela que um homem sensato e atento à situação não ousaria revelar. [...] O bobo é aquele que lembra ao rei – como fazia o escravo dos triunfadores romanos – que ele é apenas um mortal, partilha da condição humana, para evitar que mergulhe na embriaguez do poder solitário. (Ibidem, p. 230-231).

As verdades proferidas pelo bobo só são aceitas porque estão sob o manto da loucura, pois, como afirma Maurice Lever (1983, *apud* MINOIS, 2003, p. 231), “O bobo dá o espetáculo da alienação e adquire, a esse preço, o direito à palavra livre. Em outros termos, a verdade só se faz tolerar quando empresta a máscara da loucura... E se a verdade passa pela loucura, passa necessariamente pelo riso”. Esta imunidade conferida ao bobo assume um status sagrado, mágico, terapêutico, que permite ao soberano livrar-se de suas inquietações, medos e angústias; ao lembrá-lo de sua condição humana por meio da ridicularização, o bufão permite ao rei um relaxamento, a retirada deste fardo que é a soberania e o controle de várias vidas. O poder do bobo sob o rei é tão predominante que Minois (2003, p. 232) coloca que “o que ele [o rei] não admite do sagrado, do religioso, admite da loucura”. O bobo assumia outro papel, além da “diversão”. De acordo com Georges Minois, ele ritualiza a oposição, representando-a, visto que o bufão é o verdadeiro antirrei, o soberano invertido, “[...] o bobo assume simbolicamente a subversão, a revolta, a desagregação, a transgressão. É um parapeito que indica ao rei os limites de seu poder. O riso do louco é um obstáculo ao desvio despótico.” (Ibidem). O auge dos bobos reais ocorreu durante o século XVI, sua idade dourada. Neste período, destaca-se a figura de Triboulet, o bufão do rei Francisco I, mais famoso do que os ministros e conselheiros da corte. Este corcunda “exótico”, de nariz protuberante e grandes olhos, foi um valioso conselheiro do rei, como o descreve Minois (2003):

Suas zombarias cáusticas, sua falsa ingenuidade, seu sólido bom senso fazem dele um conselheiro do rei muito ouvido. Francisco I lhe permite assistir ao Conselho, dar opiniões, dizer a cada um sua verdade, conduzir-se com a maior impertinência. Seu papel é expressar a verdade pelo riso, pela derrisão, chamando as coisas por seu nome, ou seja, chamando as sublimes “razões de Estado” pelo que elas são na verdade: vulgares cálculos de interesse. (MINOIS, 2003, p. 285)

Porém, quando este soberano se descobre um deus, nem o riso do bobo lhe será mais útil; ele é absoluto e absolutista. O “reinado” dos bufões dura até o século XVI, quando a monarquia despótica recusa o riso sensato destes loucos, no papel de “conselheiros” e “terapeutas”, contudo, o cargo de confessor-cortesão continua em vigor para aplacar o

impacto da realidade sob estes monarcas. Não mais contestações, agora somente adulações; este é o estilo absolutista de humor.

Georges Minois (2003, p.317) chama de “grande ofensiva político-religiosa do sério” o período entre os séculos XVI e XVIII, pois, a partir do século XVI, inicia-se uma reação contrária ao riso da Renascença, atingindo primeiro o Carnaval e outras festas populares e, depois, todo o conjunto de atividades culturais que envolvem o riso. Essa batalha travada pela Igreja e pelo poder civil, de acordo com Minois, é um reflexo da evolução global da civilização ocidental, como o advento das Reformas Protestantes e o Absolutismo.

Os monarcas não podem mais tolerar as inconveniências do bobo real, tampouco a Igreja pode compactuar com as desordens carnavalescas. O momento pede seriedade e obediência: o sistema vigente – e sua mudança política, cultural e religiosa – não pode ser fundamentado em um mundo estável e degenerado; “o recreio terminou”.

O fim dos bufões representa bem a mentalidade deste período, nada que possa ameaçar a ordem ou transgredir as regras, mesmo sob o véu da loucura, nenhuma contestação é tolerada, são novos sistemas que precisam de instabilidade para serem instalados, além de representarem regimes despóticos, nem mesmo a oposição “ritualizada” é permitida. Como assinala Minois (2003):

Mesmo o bobo do rei não tem mais lugar ao lado de um soberano do direito divino, diretamente esclarecido pelo Espírito Santo. O riso deve também ser eliminado das altas esferas da cultura e da espiritualidade, em proveito do solene, do grandioso, do imponente, da nobreza. A hora é do majestoso. As regras da eloquência sagrada e civil expulsam qualquer recurso à brincadeira. (Ibidem, p. 318)

A união do Estado absolutista com a Igreja fortalecida buscou eliminar o Carnaval, e as festas populares, além de serem proibidas, passam a não ser mais financiadas pelo governo, como uma medida restritiva, mesmo. Nesta época, a cultura popular e a cultura das elites, antes misturadas nas festas, começam a se dissociar. Agora, a burguesia, como reflexo das interdições religiosas e estatais, passa a perseguir as manifestações do riso popular.

Mesmo com a Fronça, na França (1648-1653), onde houve uma significativa resistência por parte da população, com altos índices de críticas sociais contra a proibição das festas e outras manifestações, o restabelecimento da autoridade refletiu-se com a intensa repressão a estas comemorações, o que foi corroborado pelo espírito jansenista e, no século XVIII, pelo Iluminismo (MINOIS, 2003, p.327). Os valores de seriedade, razão, trabalho, economia, a resignação à religião e às hierarquias impostos por estas instituições e pela burguesia eram incongruentes com o riso.

Gargalhar abertamente era tido como falta de decoro, sendo o riso bastante discreto ainda aceito. Nesse sentido, as convenções de civilidade compactuam com os preceitos religiosos partilhados tanto pelos católicos quanto pelos protestantes: rir demasiadamente e mostrar os dentes não é apropriado, é vulgar; uma prática relacionada ao “populacho”. Esta distinção/gradação entre a gargalhada popular e o sorriso erudito marcou profundamente a concepção científica e estética sobre o riso.

Observar como o riso se comportou perante estas interdições e se firmou enquanto uma das mais significativas ferramentas contra a opressão das autoridades do período medieval é um dos objetivos desta dissertação.

Este riso transgressor e transformador presente nas obras literárias que serviram de base para a *Trilogia* foi, indubitavelmente, moldado pelo contexto social, cultural e político no qual estava inserido. Contudo, o caráter político do riso da *Trilogia* pasoliniana será abordado com mais profundidade no último capítulo.

2.2.1. *Semelhanças e diferenças em prol das causas sociais: Pasolini, Chaucer e Boccaccio*

Chaucer e Boccaccio buscaram refletir em suas obras suas respectivas conjunturas, inclusive, descrevendo como o riso era compreendido por seus contemporâneos e como esse tipo de texto se destinava à diversão das mulheres. Para “agradar” justamente seu público-alvo feminino, tanto Chaucer quanto Boccaccio retratavam temas e personagens burgueses, ao contrário do que fez Pier Paolo Pasolini.

Em seus filmes, o cineasta sempre procurou retratar a cultura do proletariado como o último refúgio da pureza, longe da influência consumista provinda da industrialização. Na *Trilogia della vita*, o diretor se reporta ao início do surgimento desta “ameaça” capitalista, enaltecendo a licenciosidade e a jocosidade características da cultura medieval popular e, diferentemente de Boccaccio, em sua adaptação de *The Decameron*, Pasolini substituiu os protagonistas burgueses por proletários, como uma forma de destacar tanto a sua cultura como a classe em si, por vezes, desprestigiada em narrativas clássicas. Salientando que, em suas representações cômicas, assim como o fez Chaplin, o povo é exaltado, enquanto as autoridades são ridicularizadas, como será visto mais à frente.

Em *The Decameron*, Pasolini utiliza o *Conto de Ciappelletto*, um homem que passou toda a sua vida cometendo inúmeros pecados (de acordo com a ótica cristã) e que, em seu

leito de morte, durante o ato de confissão, afirma só ter cometido atos puros. Impressionado com a vida devota narrada por Ciappelletto, o pároco decide pedir a santificação deste homem aparentemente tão fiel e seguidor dos ideais católicos. Almeida (2010) afirma que, na novela original, Boccaccio pretendia, com essa história, mostrar que se pode pedir a intercessão divina, mesmo para uma pessoa que não passou sua vida seguindo as leis cristãs. Para Pasolini, o que ocorre nessa novela é o sacrifício de Ciappelletto em prol da burguesia; sua sagração redime e restaura a dignidade dos usurários.

Neste filme, vários contos que originalmente eram desenvolvidos em outras cidades italianas passam a ser localizados em Nápoles, na narrativa pasoliniana, como uma forma encontrada pelo autor de demonstrar seu carinho pelo povo napolitano e seu dialeto, os quais ele acreditava ainda estarem resguardados das mudanças provenientes da modernidade que massificou a Itália. Com exceção do conto de Ciappelletto – o único que se passou em uma cidade localizada ao norte do país – Pasolini focalizou muito este filme na região sul, revelando que, para Sameer Padania (s.d., *apud* ALMEIDA, 2010, p.5), o objetivo do filme seria representar a Itália dos anos 70, com a marginalização social e econômica que acometia o sul italiano e com a exploração que os habitantes da região sofriam pela Igreja e pela burguesia.

Em *The Canterbury Tales*, Pasolini adaptou um dos contos de Geoffrey Chaucer, intitulado *Conto do vendedor de indulgências*, que foi designado pelo cineasta como *Ganância*. No conto original, três amigos desafiam a morte com a intenção de viverem para sempre, porém, na adaptação cinematográfica, esses três amigos procuram o homem que matou um quarto amigo, assassinado de maneira misteriosa. Em sua busca, os três se deparam com um senhor de roupas brancas, o qual julgam ser o assassino de seu amigo. Contudo, este os diz que, se eles querem encontrar a morte, a encontrarão embaixo de um carvalho, um pouco mais à frente de onde os três se encontram, em um lugar afastado da cidade. Debaixo dessa árvore, eles encontram um baú cheio de moedas e preciosidades; felizes, ordenam que o amigo mais novo vá à cidade comprar vinho e pão, a fim de aguardar o anoitecer para realizar o transporte do ouro com segurança e para não serem tomados por ladrões. Dessa forma, o amigo mais novo, que sai para comprar os mantimentos, envenena o vinho e o serve para os outros dois amigos, enquanto estes combinam esfaqueá-lo pelas costas. Como resultado de toda essa ambição, todos os três acabam morrendo devido à ganância promovida pelo desejo de serem os únicos possuidores de tal riqueza.

Pasolini utilizou esse conto como uma alegoria do consumismo provocado pelo capitalismo exacerbado, que deturpa os valores humanos e subverte as relações afetivas em

busca do lucro. É esse ideal desvirtuado que é propagado pela burguesia e que está sendo assimilado pela classe proletária, que almeja ascender socialmente sem observar as implicações morais que isto acarreta.

Ainda em *The Canterbury Tales*, a adaptação do *Conto do frade*, bastante similar à original, narra a história de um oficial de justiça que, durante a entrega de intimações para o tribunal eclesiástico, encontra o Diabo vestido como viajante. Os dois conversam sobre as suas profissões e acabam trocando truques de intimidação e chantagem. O Diabo diz para o oficial que, se ele continuar a exercer sua função com tanto afinco, eles acabarão se encontrando no Inferno. Sem levar este conselho a sério, o oficial resolve extorquir uma senhora, ameaçando-a com a excomunhão. Esta, segura de sua condição de cumpridora dos preceitos cristãos, amaldiçoa o oficial, e o Diabo surge para levá-lo para o Inferno.

Com esse conto, fica explícita a crítica que tanto Chaucer quanto Pasolini tecem sobre os oficiais da Igreja e do Estado, que iludem as pessoas mais simples com a intenção de enriquecer ilicitamente, utilizando a justiça, inicialmente criada para proteger e assegurar os direitos da sociedade de maneira igualitária, de acordo com as suas necessidades, como uma forma de encobrir seus crimes, visto que sua punição só se dará em um plano extra-terreno. Com isto, Pasolini e Chaucer, através da narrativa breve, realizam uma alegoria da corrupção que permeia os agentes mercantilistas, medievais e contemporâneos.

Originalmente, o *Conto do oficial de justiça* surge como resposta ao *Conto do frade*, mas, na versão pasoliniana, a novela que seria narrada pelo oficial de justiça apresenta o próprio Pasolini trajado como Chaucer, além do caráter ainda mais sarcástico que o cineasta emprega em sua adaptação, modificando expressivamente o conto. O *Conto do oficial de justiça* surge logo após o *Conto do vendedor de indulgências*, finalizando o filme.

2.2.2. A cultura árabe e a liberdade do corpo em *Arabian Nights*

Arabian Nights se difere sobremaneira dos outros filmes que compõem a *Trilogia*. Essa “fratura” se deve ao caráter onírico e privado assumido por este filme, que difere do escárnio e da representação da cultura popular cômica como aspecto predominantemente coletivo – isto é, enquanto *The Canterbury Tales* e *The Decameron* utilizam a tradição cômica a partir de suas heranças com a praça pública, *Arabian Nights* se utiliza dessa questão com um ponto de vista mais íntimo e “romanceado”, numa espécie de “comichidade de alcova”.

Isso se deve ao contexto cultural do Oriente, uma vez que este possui distintas concepções acerca da sexualidade, do riso e da mulher. As formas de celebração das datas festivas árabe-islâmicas não possuem a dimensão coletiva das celebrações ocidentais por serem predominantemente familiares. Ou seja, o riso e o sexo das festas que influenciaram as produções artísticas do Ocidente não podem servir como base para a compreensão das obras orientais.

A maioria das obras literárias árabes que tratam de alguma forma sobre o sexo, de acordo com Salah al-Munajjid (*apud* SOARES, 2009, p.13), podem ser classificadas a partir de quatro categorias: a primeira, que se dedica totalmente às “artes” da cópula e do amor; a segunda, que se destaca por sua análise medicinal; a terceira, que aborda o sexo tanto pelo viés da medicina quanto do erotismo; e a quarta, que não aborda a sexualidade diretamente, mas que a traz de alguma forma em seu conteúdo.

A mulher aparece, tanto nos textos literários e científicos quanto nas obras religiosas, como um objeto secundário em relação ao prazer do homem, segundo Marina Soares (2009). Essa concepção, conforme assinala a autora, é derivada da função feminina descrita pelo livro sagrado dos muçulmanos, o *Alcorão*:

As premissas do Livro, o comportamento e as palavras do profeta foram combinados de tal modo nos textos como o real intento de seus autores. A preocupação com o prazer pôde sustentar um discurso paralelo, e, por tantas vezes, sobressalente: a preeminência do masculino sobre o feminino. (SOARES, 2009, p. 14)

Contudo, cabe ressaltar que o sexo não é compreendido como “tabu” pela mentalidade árabe-islâmica clássica, como pontua Jamil Almansur Haddad (1986). Para o autor, o erotismo das *Mil e uma noites* na ótica oriental estaria muito mais propenso ao humor do que à noção de pecado cristão ocidental. Haddad (1986) afirma que a fecundidade feminina é extremamente valorizada na cultura oriental, muito mais do que sua virgindade.

A erótica árabe-islâmica clássica deve ser analisada, segundo Marina Soares (2009, p.13), de acordo com três premissas: o sexo como fim, as premissas corânicas e o possível surgimento do amor-paixão. A autora ressalva que os textos literários que abordam a sexualidade foram escritos por religiosos ou por autores que se denominavam muçulmanos, de modo que os preceitos do Alcorão estariam, de alguma forma, refletidos nestas produções, invariavelmente.

Marina Soares (2009) afirma que a “predominância do masculino sobre o feminino”, nesses textos, implicou na compreensão do corpo da mulher como um ser dependente do corpo masculino. Enquanto o homem possui um líquido que lhe é próprio e essencial para a

procriação – o esperma –, a mulher não se distingue por nenhum fluído, servindo apenas de receptáculo para aquele que é a “fonte da vida”.

Contudo, nas obras que versam sobre o amor-paixão, a sociedade árabe-islâmica clássica retrata os homens que sofrem com o “mal de amor” e, diferentemente do amor platônico ocidental, busca tornar este sentimento possível, onde o amor leva ao gozo, e as necessidades tanto corporais quanto espirituais são supridas. Para Octavio Paz (*apud* SOARES, 2009, p. 14), isso concedeu ao erotismo árabe uma tonalidade própria, diferenciando-a da paixão trágica tão recorrente nas obras estéticas ocidentais.

Tanto *Arabian Nights* quanto as *Mil e uma noites* diferem da misoginia de alguns textos árabe-islâmicos, principalmente aqueles regidos pelas diretrizes religiosas, ao representar a autonomia feminina e a satisfação dos desejos carnis e espirituais por meio das tramas amorosas que destacam o sexo como fonte de prazer.

Em *Arabian Nights*, é a protagonista Zumurrud quem inicia sexualmente o jovem Nured Din, e, assim como ela, várias mulheres buscam o prazer com ele, como será analisado com mais profundidade no próximo capítulo. Distanciando-se um pouco de suas outras obras, Pasolini enaltece a sexualidade feminina, assim como confere ao casal principal um final feliz, após vários desencontros, agindo de acordo com o amor concretizado das obras árabes citadas por Marina Soares (2009).

Em relação ao riso, a sociedade árabe-islâmica clássica era muito mais inclinada às produções cômicas do que o Ocidente, sendo que até o profeta Maomé e seus seguidores costumavam fazer comédias e brincadeiras uns com os outros para deixar o ambiente mais agradável, bem como se utilizavam da derrisão para diminuir os infiéis. Noeman, um dos companheiros de Maomé, era conhecido por suas piadas e brincadeiras, como pontua Abdul Rahman Ibn al-Jouzi²⁷ (*apud* MUBBEN, 2008, p.17, Tradução nossa)

Dentre esses momentos de descontração, conta-se que, certa vez, uma caravana comercial veio a Medina com diferentes artigos de uso comum. Noeman comprou um deles e, sem pagar, o ofereceu ao Profeta. Quando o comerciante pediu seu pagamento, Noeman virou-se para Maomé e disse-lhe: “Profeta de Allah! Pague-lhe o que ele pede!” e o Profeta lhe indagou, surpreso: “Não era um presente seu?”, no que ele respondeu: “como não tinha dinheiro em meu bolso e estava pensando que isto seria de Seu uso, comprei-o para você.”. O Profeta riu e pagou pelo “presente” (Ibidem, Tradução nossa).

²⁷ Os termos e nomes árabes que porventura aparecerem neste tópico não possuirão a grafia românica correta dos dígrafos árabes, devido à falta de fonte adequada.

É bastante peculiar para a mentalidade ocidental que uma figura com a importância de Maomé ria e participe de brincadeiras como a citada anteriormente, mas a cultura árabe-islâmica, como já colocado, é muito favorável ao riso. Embora Haris Mubben (2008) discorde de alguns autores como o orientalista D. S. Margoliuth e o escritor egípcio Muhammad Khalaf Ahmad, que afirmaram não se ter encontrado produções cômicas na “Velha Literatura Árabe”.

Todavia, as *Mil e uma noites* também possuem influências indianas e persas, e algumas histórias são datadas como pertencentes ao período pré-islâmico, mesmo sendo a origem da maioria das tramas desconhecidas, dadas as características dos contextos históricos descritos por elas. *Arabian Nights* recorreu a essas referências indianas e persas, principalmente nas construções imagéticas.

Um dos exemplos é o *tableau vivant* extraído de uma pintura Kangra pertencente ao estilo Pahari, das cortes reais Rajput, de nome desconhecido, e outra pintura também da escola Kangra, que influenciou uma das cenas de *Arabian Nights*, como mostrado abaixo:



FIGURA 10 – Pintura que retrata a masturbação de um casal encontrada em Sibi, no Paquistão.
FONTE: <http://www.kamat.com/database/cd-roms/erotic_arts/3501.htm>. Acesso em: 28 dez. 2012.



FIGURA 11 – Frame de *Arabian Nights* inspirada na tradição oriental. Budur e Aziz.
FONTE: PASOLINI, Pier Paolo. *Arabian Nights*. (1974). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (130 min) NTSC: son., color.



FIGURA 12 - *Girls Bathing*, escola Kangra, Índia.
FONTE: <<http://www.reprodart.com/a/indian-school/girls-bathing-pahari-styl.html>>. Acesso em: 20 dez. 2012



FIGURA 13 – Frame de *Arabian Nights*. Nured Din e as jovens núbias.

FONTE: PASOLINI, Pier Paolo. *Arabian Nights*. (1974). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (130 min) NTSC: son., color.

O estilo de pintura conhecida como Pahari, desenvolvida nos séculos XIV e XVI, foi patrocinada pelos reis Rajput, na Índia, e trazia temas como a vida de Krishna, narrativas épicas, cenas cotidianas, belas paisagens, casais reais, suas comitivas, posições e situações eróticas, destacando-se, nessas representações sexuais, o estilo Kangra. Esse tipo de pintura possuía como principal tema o sentimento erótico denominado Shringar, representando majoritariamente o amor entre o casal Radha e Krishna e o culto ao deus Bhakti.

Diferentemente da cultura árabe-islâmica, esse tipo de pintura retratava mulheres nuas e posições sexuais, representando-as por um viés místico-religioso. Pasolini se utilizou destas referências para a composição das cenas de amor entre Aziz e a louca Budur e no divertimento de Nured Din e as jovens núbias. Nelas, a figura feminina não sofre repressões, os corpos são livres, o riso é celebrado, o gozo é permitido, é místico.

Ao analisar as influências da Figura 10 e das pinturas Kangra em *Arabian Nights*, Patrick Rumble (1996) afirma que Pasolini se utilizou das culturas do Terceiro Mundo por acreditar que estas eram o “último” recanto dos costumes intocados pela indústria cultural capitalista.

Com base na história e na tradição oriental, também se pode afirmar que a escolha por estas tramas cômicas e obscenas, muito mais aceitas pelo islamismo, no caso do riso, e pelo

hinduísmo, para serem confrontados com a concepção altamente repressora ocidental, que julga os costumes árabe-islâmicos, indianos e persas como opressores e ultrapassados²⁸.

2.2.3. *A flânerie chapliana no Conto do Cozinheiro: a resistência do humano perante as imposições consumistas*

O *conto do cozinheiro*, presente em *Canterbury Tales*, narra a história de um jovem rapaz sem grandes ambições, que pula de emprego em emprego por não conseguir se adaptar ao modo de vida trabalhista – que, tanto na baixa Idade Média quanto na modernidade, anulavam o ser humano enquanto indivíduo, igualando todos por meio da produção mercantilista. Essa breve narrativa também critica outras instâncias de poder além da burguesia (como uma classe de mandatários representada pelos chefes ridicularizados), tais como a Família, a Igreja e o Estado (na figura da polícia).

As contestações presentes nesse conto promovem uma reflexão acerca da figura daqueles que perambulam pelas cidades sem quaisquer propósitos, ambições ou vínculos. A inadequação desses “vagabundos” ao estilo de vida burguês – ou até mesmo proletário, já que o regime trabalhista dirigido pelo capitalismo é bastante repressor e explorador – foi analisada pela ótica do *flâneur*²⁹: um boêmio desempregado, bem humorado ou deprimido, que vaga sem destino pelos lugares, fascinado com o progresso, mergulhado no seio da modernidade, mas sem ser corrompido por ela (VANDERLEI, 2011, p.2-3). Esse personagem, surgido na Literatura do século XX, foi motivado historicamente pela mecanização do humano promovido pela produção capitalista. Com a instauração dos ideais liberais no século XIX, a economia capitalista impulsionou avanços tecnológicos, de modo que a produção passou a ser realizada por máquinas de fabricação em grandes quantidades, e a manufatura, limitada pelo tempo e pelos custos, não deixou de ser lucrativa. O homem foi se perdendo entre as máquinas; perdeu sua referência temporal, anteriormente regida pelos ciclos da natureza e pelo sol. Agora, conduzidas pelo relógio e pelo calendário dos dias úteis, dissolveu suas relações sociais, cada vez mais reduzidas, limitadas ao individual, como aponta Wanessa Vanderlei (Ibidem).

²⁸ Embora a misoginia islâmica e indiana seja bastante opressora, mesmo na contemporaneidade.

²⁹ Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e Walter Benjamin se destacaram entre os colaboradores teóricos para este tema.

O *flâneur* se destaca pelo seu desajuste às convenções, constituindo-se como um incômodo às autoridades por representar um obstáculo à ordem, devido à sua inoperância dentro do sistema. As pessoas que não possuem uma função dentro da sociedade acabam sendo marginalizadas. Perkins, o personagem do *Conto do Cozinheiro*, e Chaplin, em seus filmes, são *flâneurs* que problematizam risivelmente o contexto opressor no qual se encontram.

O personagem de Perkins³⁰ foi altamente perseguido e cerceado por todas as instâncias de poder: a polícia tentou prendê-lo por ter comido um doce da mão de uma criança; o padre tentou lhe punir por ter entrado na fila da sopa com uma vasilha maior do que a permitida; seu pai lhe repreendeu por ter sido demitido; e seus patrões o acusavam de vadiagem. Todas estas recriminações são realizadas via comicidade, sempre contrapondo o lado jocoso, divertido e desprezioso do jovem Perkins à seriedade e a necessidade de comprometimento trabalhista, através de uma vida servil, imposta por essas instituições.

O gosto pelo divertimento nas festas e pelas relações sociais fica, então, oposto à obrigatoriedade das tarefas sociais, no caso, o dever trabalhista, e a recusa do rapaz em ceder a essas pressões é compreendida como um desvirtuamento, uma falha de caráter e de conduta, como chega a ser assinalado no conto de Chaucer que serviu de base à narrativa pasoliniana.

Podemos compreender o contraste entre a postura de Perkins e a das instituições de poder através do dualismo entre o trabalho e a festa, como é destacado por José Soares Martins (2009), em sua análise sobre a capacidade transgressiva das festas cíclicas e suas implicações sociais. Citando Daniel Bell (1976), o autor afirma que a continuação da modernização só pode ser conseguida por meio de uma ética de trabalho fundamentada no ascetismo e na responsabilidade profissional, visto que esta é a única motivação psicológica capaz de engendrar o crescimento sustentado dos lucros produtivos (MARTINS, 2009, p. 131). Martins (2009) defende que o direito ao “*dolce far niente*”, à preguiça, está diametralmente oposto à ideologia liberal protestante que apenas valoriza o trabalho e o esforço como virtudes (Ibidem). Desse modo, o divertimento e a interação promovidas pela festa, assim como o direito à ociosidade, não condizem com a lógica da produtividade, uma vez que estas atividades não produzem o lucro material. Quando permitidas, essas atividades “lúdicas” não devem interferir na capacidade produtiva do sujeito, isto é, o tempo “gasto” nessas ações de entretenimento não pode ser superior ao tempo que se passa no trabalho e/ou

³⁰Este conto originalmente não foi finalizado no livro de G. Chaucer, *The Canterbury Tales*.

não pode impedir que o indivíduo deixe de exercer suas funções laborais. Quem se ocupa mais com a recreação do que com o emprego é rotulado como vagabundo, irresponsável e leviano.

Ao colocar seus personagens como vagabundos cômicos, tanto Pasolini quanto Chaplin os aproximam do público, conferindo-os um carisma popular. Perkins, em suas tentativas de se esquivar das perseguições que as instituições de poder lhe impõem, protagoniza várias cenas cômicas, semelhantes às histórias dos heróis chaplinianos, como pode ser observado abaixo.

Após ter recebido o recipiente adequado (de tão pequeno que este era) dos clérigos, Perkins tomou a sopa com um só gole e pediu mais uma porção do alimento, o que causou indignação entre os clérigos durante a distribuição. Seu último chefe o acusou de vadiagem, por ter saído do trabalho para jogar dados com outros rapazes e se aproveitado da “fuga” do próprio patrão para seduzir uma mulher durante o expediente. Seu pai o recriminou severamente por ter sido demitido do primeiro trabalho, negando-lhe comida e bebida (porém, sua mãe – a figura materna sempre é apresentada de maneira compreensiva, carinhosa e bondosa nas obras pasolinianas – fez seu jantar sem que o pai soubesse). Em uma festa de casamento, o pai do noivo o expulsa da festa por perceber a atração entre Perkins e a noiva. A polícia, após persegui-lo dias atrás, conseguiu prendê-lo enquanto ele dormia na companhia de um jovem rapaz e sua mulher, que era prostituta, sob a acusação de ser “farrista”, condenando-o ao castigo da berlinda, onde foram presos seus braços e sua cabeça em uma tábua de madeira. Dessa maneira constrangedora, Perkins ficou exposto em praça pública, submetido ao escárnio da população, uma vez que esse tipo de punição era comumente aplicado aos beberrões, mentirosos, ladrões e mulheres briguentos no período medieval, para que servissem de exemplo negativo.



FIGURA 14 - O farrista Perkins em *The Canterbury Tales*.

FONTE: PASOLINI, Pier Paolo. **The Canterbury Tales**. (1972). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (111 min) NTSC: son., color.



FIGURA 15 - A berlinda era o castigo para aqueles que ameaçavam a moral na Idade Média.

FONTE: PASOLINI, Pier Paolo. **The Canterbury Tales**. (1972). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (111 min) NTSC: son., color.

Para ridicularizar as autoridades, Pasolini utiliza-se das cenas que mostram como Perkins consegue fugir da polícia e do padre, atraindo-os para um beco que dá acesso a um canal, onde eles comicamente caem na tentativa de prender o “farrista”. Tanto a polícia, quanto os clérigos e os familiares são representados por meio de caricaturas físicas e gestuais; os policiais, o padre, o segundo chefe e o pai do noivo são gordos e desajeitados, fazem caras sérias e carrancudas com o propósito de causar medo, mas possuem o efeito contrário, provocando o riso. A postura impositiva dos policiais também é satirizada; a baixa estatura do pai de Perkins também é risível, pois serve como alusão ao pouco controle que exerce sobre o filho. Essas instituições repressoras são criticadas por meio da comicidade que evidencia suas falhas caricaturais como uma metáfora de suas deficiências, incongruências e contradições.







FIGURA 16 - As autoridades ridicularizadas.

FONTE: PASOLINI, Pier Paolo. **The Canterbury Tales**. (1972). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (111 min) NTSC: son., color.

Tanto no texto de Chaucer quanto na versão de Pasolini, esta possível “má influência” que o *flâneur* pode disseminar através de sua não adesão à tirania mercantilista é expressa por meio da metáfora da maçã podre, presente no ditado popular “melhor separar a maçã podre do monte antes que ela apodreça as outras”, em um sentido próximo ao da figura da ovelha negra, usado no filme *Modern Times*, de Charles Chaplin, lançado em 1936.



FIGURA 17 - O contraste entre a ovelha negra e as ovelhas brancas no rebanho.

FONTE: <<http://grantphipps.blogspot.com.br/2012/03/modern-times-charles-chaplin-1936.html>>. Acesso em: 21 abr. 2012.

Como problematização deste contexto de grandes demandas de produção em larga escala, *Tempos Modernos* (tradução da obra no Brasil) demonstra como o homem se tornou um autômato dentro desta sociedade industrial, através dos “tiques” adquiridos pelo

trabalhador da fábrica (interpretado por Chaplin), que nem ao menos possui nome próprio³¹ dentro da narrativa, em decorrência do excesso de esforço ao operar uma esteira de produção em massa. Em uma das cenas, o trabalhador é engolido pela máquina, como uma simbologia de nossa submissão à industrialização, pois fomos consumidos pela febre de fabricar cada vez mais como uma forma de progredir economicamente.

Para a sociedade industrial dos anos 20-40 de Chaplin e, posteriormente, a sociedade pós-industrial das décadas de 60 e 70 de Pasolini, só o que importa é o lucro a qualquer custo. Embora se tratem de duas categorias subordinadas à conjuntura capitalista, o contexto de Chaplin, como um processo iniciado desde a primeira Revolução Industrial no século XVIII, observou a substituição do comércio pelo setor industrial como ator principal no sistema capitalista, promovendo o declínio da manufatura. Nessa época, em que os direitos laborais eram quase inexistentes, o regime era muito intenso e extenuante e as condições de trabalho eram sub-humanas, como é demonstrado nos filmes *Modern Times* (1936) e *Pay Day* (1922). A crise monetária também é relatada por Chaplin, que mostra a miséria e o desespero no filme *The Gold Rush* (1922). Na conjuntura italiana, Pasolini assinala o contexto da crise do pós-guerra em seus filmes neo-realistas *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), mostrando uma Roma enfraquecida economicamente e socialmente através da *borgatte* (periferia). Contudo, a *Trilogia della vita* problematiza a mudança de valores promovida pelo avanço tecnológico e pela mídia que estimulam o consumismo e o individualismo, dissolvendo as relações sociais, principalmente a entidade familiar, visto que o regime de trabalho afasta os pais da criação de seus filhos, cuja formação ideológica fica relegada à escola e aos produtos midiáticos, com a predominância da televisão.

³¹O que possivelmente foi uma escolha do roteirista (Charles Chaplin) para atestar a perda da singularidade desses operários transformados em massa, o que também o converteu em um tipo social, apresentado como uma espécie de entidade, sem personificá-lo através de uma identidade totalmente definida, facilitando, assim, o reconhecimento por parte de um número maior de trabalhadores.

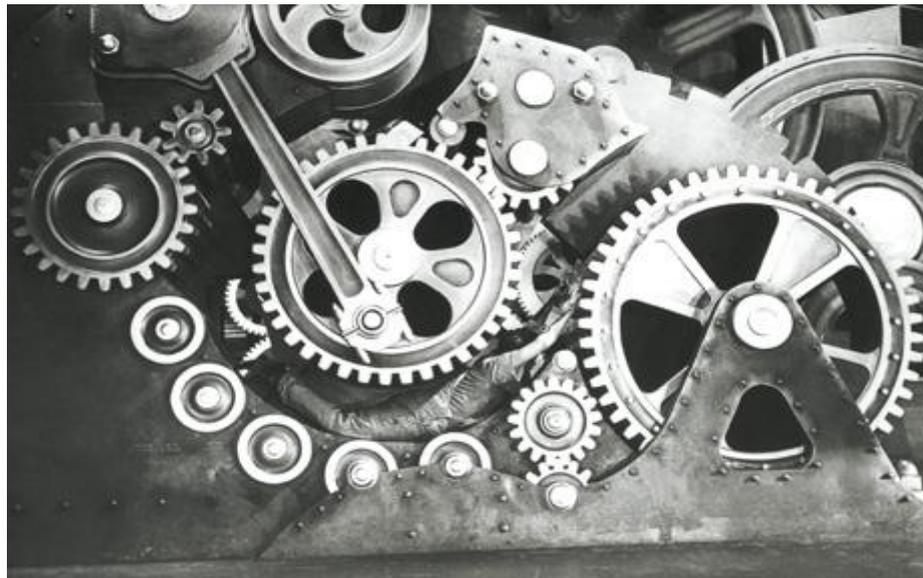


FIGURA 18 - Cena de *Modern Times* (1936).

FONTE: <<http://www.blogger-index.com/feed319338.html>> e <<http://www.amissingamerica.com/2012/03/04/regenerative-chaos-and-cultural-change-a-look-at-chaplins-modern-times-25/>>. Acesso em 22 abr. 2012.

Embora Pasolini não trabalhe diretamente com a questão das máquinas e a sua relação com o homem, ele aborda a supervalorização do trabalho³², demonstrando como a exploração dos trabalhadores dentro de um regime intensificado de produção faz com que eles sejam

³²A ideologia cristã também ratifica esta postura em relação ao trabalho, como se observa no lema dos beneditinos “*Ora et labora*” (ora e trabalha), como posicionamento a ser seguido não só pelos clérigos, mas também pelos próprios fieis, como uma forma de se chegar a Deus.

reificados por meio da anulação de seus desejos, afetos e necessidades, transformando-os puramente em mão de obra.

Pasolini, em seu livro *Empirismo Herege* (1982)³³ tece comentários bastante elogiosos³⁴ ao filme *Tempos Modernos*, observando que Charles Chaplin conseguiu, através de seu processo estilístico (para Pasolini, ainda não superado), enaltecer a expressividade de Carlitos em detrimento da inexpressividade da máquina, utilizando a linguagem específica do operário ao invés do discurso usado pelos tecnocratas, indo no sentido oposto às obras literárias que retratam a condição operária no início da era tecnológica:

O processo estilístico dos *Tempos Modernos*, no meu entender, não foi ainda superado. Teoricamente, poderia dizer-se que esta contradição (a expressividade de Charlot contra a inexpressividade das máquinas) poderia ser hoje idealizada, como evolução: foi (diria um manual) o ponto de vista do operário – elaborado e complicado, no que aqui nos interessa, pelo escritor – que projectou na realidade, desmistificando-a, a industrialização capitalista do mundo: deste modo, deveria ser ainda e também o ponto de vista do operário a desmistificar a tecnização. (PASOLINI, 1982, p.80)

Ainda que o debate sobre a reificação do homem não esteja presente no texto original de Chaucer, há muitas semelhanças entre essa adaptação de Pasolini e as obras de Charles Chaplin, que vão desde o figurino utilizado por Ninetto Davoli (uma releitura medieval do chapéu-coco, ironicamente típica dos homens de negócios do século XIX, uma espécie de fraque e uma bengala bastante gastas – roupas elegantes para contrastar com a simplicidade tanto social quanto econômica dos personagens) até os trejeitos cômicos peculiares ao “vagabundo” chapliniano.



FIGURA 19 - Ninetto Davoli em *The Canterbury Tales*.

FONTE: PASOLINI, Pier Paolo. *The Canterbury Tales*. (1972). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (111 min) NTSC: son., color.

³³Nesta reunião de artigos, consta, inclusive, um breve artigo dedicado a *gag* em Chaplin.

³⁴A “presença” de Chaplin se faz notar, inclusive, com a participação de sua filha Josephine Chaplin no papel da bela e astuta May, no *Conto do Mercador*.

Chaplin e Pasolini encontraram soluções risíveis para dar visibilidade e astúcia para os andarilhos como Perkins e Carlitos ou “O Vagabundo” (como são conhecidos no Brasil os personagens interpretados por Charles Chaplin), mostrando como eles conseguem superar as adversidades e ridicularizar as instâncias de poder opressoras, como a polícia, a Igreja e a Família, através de sua sagacidade. As peripécias desses dois personagens comprovam que, mesmo sem o poder dessas instituições, os subjugados podem lutar pelos seus direitos e resistir às arbitrariedades e injustiças contra eles cometidas.

O diretor, produtor, ator, empresário, dançarino, músico e roteirista britânico – tão versátil artisticamente quanto o próprio Pasolini – abordou cinematograficamente temas como a pobreza, o desemprego, as greves e a intolerância das autoridades perante as figuras marginalizadas socialmente, como os garotos de rua, artistas mambembes e prostitutas, bem como fatos históricos, como a crise econômica e a ditadura na Alemanha. Tanto Pasolini como Chaplin realizaram esteticamente obras que combatiam as injustiças sociais dentro de seus contextos: Chaplin as fez através da reificação originada pela segunda Revolução Industrial, e Pasolini mostrou-se contra o consumismo exacerbado estimulado pelo capitalismo. Ambos promovem uma reflexão acerca dessas chagas sociais pelo meio também marginalizado social e esteticamente do riso.

2.2.4. *Arabian Nights e as vozes femininas*

A obra traduzida por Antoine Galland, as *Mil e uma noites*, possuía como eixo central a história da nobre Cheherazade e do rei Chahriar, porém, na versão pasoliniana, o protagonismo saiu da classe da realeza – uma das possíveis acepções para o nome Cheherazade, que, em Persa, significa “de nobre linhagem” - e focalizou na trama que envolvia a escrava Zumurrud e o jovem pobre Nured Din.

No texto original, Nured Din era filho de Kacan, um importante vizer, e se apaixonou por uma escrava conhecida como *Formosa Persa*, uma mulher de grandes qualidades e de singular beleza que havia sido prometida ao rei por seu pai. Por uma série de complicações ocorridas por seus arroubos juvenis, Nured Din foi expulso de Bassorá, junto com a *Formosa Persa*, e foi parar em Bagdá. Sempre sensata e apaixonada pelo rapaz, a escrava foi

fundamental para que o califa castigasse os inimigos do jovem e o trouxesse de volta à realeza.

Na obra pasoliniana, como dito anteriormente, a escrava Zumurrud também possui um papel fundamental na história, pois, assim como Cheherazade, é ela quem narra alguma das histórias presentes no filme. Também é sua função introduzir Nured Din nos aspectos amorosos e sexuais, além de representar um perfil de dominação, dando indicações de como o jovem deve proceder para que estes fiquem juntos.

Zumurrud é uma mulher independente e muito astuta, seguindo o modelo de Cheherazade e consegue se livrar de todas as complicações que encontra. Dentro de um perfil bastante frágil socialmente, Zumurrud é uma mulher escrava, negra e pobre, ou seja, recebe o estigma de todas as margens sociais. Para conseguir sobressair desse contexto altamente hostil, usa de artimanhas como fingir-se de homem, usando roupas de um soldado morto, achado na estrada. Com estas vestes, Zumurrud chega a uma cidade cujo rei morreu sem deixar herdeiros do sexo masculino – teoricamente, mulheres, na conjuntura árabe desta época, não poderiam governar –, e, segundo os costumes locais, como a escrava foi a primeira estrangeira a entrar na cidade após o falecimento do governante, esta deveria ser coroada e desposar a princesa. Ironicamente, assumindo o reinado, Zumurrud continua se passando por homem e passa a contar com a ajuda da filha do rei, para quem conta seu segredo. Assim, elas procuram atrair forasteiros para a região, a fim de encontrar o atrapalhado Nured Din, que vagava a procura de sua amada.

Ao longo da narrativa, observa-se com frequência a presença de mulheres fortes, independentes e obstinadas, como é o caso da louca Budur, que encanta e domina o inocente e inconsequente Aziz, além de castrar-lhe ao descobrir que ele foi o motivo do suicídio da devota Aziza; Erhay, a mulher que força Aziz a casar-se com ela para que Budur não o mate; a engenhosa mulher que ajuda Nured Din a livrar Zumurrud de seu antigo dono; as três moças núbias, que tornam Nured Din seu servo e se divertem sexualmente com ele, enquanto lhe contam histórias; e a princesa Dunya, que, influenciada por um sonho, julga todos os homens como infiéis. Essas mulheres não necessitam da figura masculina, pelo contrário, elas subjagam os homens, seja sexual ou socialmente.

É interessante pontuar, também, que essas personagens se sobressaem pela alegria e pela liberdade de seus corpos; elas não foram reificadas sob a lógica machista que compreende seu corpo como mercadoria e que as retrata como passivas, submissas. Em *Arabian Nights*, são as mulheres que iniciam os homens na vida sexual, são elas que narram suas próprias histórias e não permitem que os homens as sujeitem aos seus desejos.

A cultura árabe, como já citado, tem uma visão acerca do feminino diferente da compreensão ocidental, e essas mulheres, mesmo sob aspectos distintos do texto original, estão fixadas no imaginário oriental por resistirem às adversidades impostas ao seu gênero dentro da sociedade machista e patriarcal – que não difere muito da conjuntura do Ocidente.

Possivelmente, esse posicionamento feminista resultou da colaboração da co-roteirista Dacia Maraini, uma notória escritora italiana engajada na luta pelos direitos das mulheres.

2.3. A tragédia do riso

Ainda que o riso seja encontrado amplamente nas formas de vida do homem, como aponta Érica Rampazzo (2004); que o homem seja o único animal que ri, segundo Aristóteles, e que o riso e a comicidade estejam presentes em várias manifestações estéticas, dentro da categoria dos gêneros, o riso não recebe o mesmo destaque concedido à epopeia e à tragédia.

O rebaixamento do riso, realizado por pensadores gregos como Aristóteles (o mesmo autor que ressaltou o riso como característica potencial no homem, recrimina seu uso em peças e, principalmente, para ridicularizar homens públicos, afirmando que o riso é típico dos homens inferiores) e Platão (que afirmava que o riso “enfeia” o rosto em decorrência da careta que ele produz), e as interdições que este teve por parte da Igreja e do Estado, nos âmbitos sociais, políticos e religiosos, como ressaltamos nos dois últimos tópicos desta dissertação, atuaram sobremaneira na prática estética e na recepção que o riso tem e teve no Ocidente.

Todos esses fatores influenciaram negativamente as manifestações risíveis, interferindo não somente na recepção das obras cômicas, mas também no juízo acerca de seus atores, pois, como observamos nas colocações aristotélicas, os comediógrafos eram tão “vulgares” quanto as suas obras. Vulgaridade, ausência de seriedade e de profundidade ou até esvaziamento dos conteúdos “respeitáveis” são acusações recorrentes contra o riso. O próprio Boccaccio tenta se defender das possíveis reclamações advindas do teor cômico de *Decamerão*:

É possível, talvez, que alguma de vocês afirme que eu, escrevendo tais novelas, usei de excessiva liberdade; esta liberdade consistiu, por exemplo, em levar as mulheres de vez em quando a dizer, e com mais frequência a escutar, coisas que não são as mais convenientes de serem ditas, ou até de serem ouvidas, por mulheres honestas. De maneira terminante, nego que tenha procedido assim. De tudo quanto eu disse, nada chega a ser tão desonesto, que possa ser desaconselhado a ouvidos de quem quer que seja, se formulado com vocábulos honestos. Parece-me que, nesta obra, realizei estas coisas de maneira extremamente decorosa.

Contudo, suponhamos que seja assim, isto é, que seja como sou acusado de ter sido; não quero entrar em discussão com vocês, pois vocês haveriam de vencer-me; para responder e explicar a razão pela qual eu agi assim, afirmo-lhes que muitos argumentos, a meu favor, aparecem logo. Primeiramente, se algo de indiscreto surge, é a qualidade de algumas novelas que o exige; se o que existir de indiscreto for olhado com os olhos compreensivos, de pessoa culta, logo ficará evidente que, se eu tirasse do enredo das narrativas que integra, não o poderia contar de outro modo. [...] Pode-se muito bem ver que tais coisas não se falam nas igrejas, de cujos fatos apenas se deve falar com espírito e com termos honestíssimos; não importa que, em suas histórias, compostas de modo diferente daquelas que eu componho, muitas dessas inconveniências possam ser achadas; tais inconveniências não são achadas também, nas escolas dos filósofos, onde a honestidade é requerida tanto quanto em outras partes; as mesmas inconveniências não foram colocadas, por mim, entre clérigos, nem entre pensadores, em nenhuma parte; foram formuladas entre jardins, em local de recreio, em círculo de jovens, ainda que ajuizadas e não influenciáveis por narrativas, num tempo em que o próprio andar com as bragas à cabeça, por divertimento, não seria razão para desdouro, nem para as pessoas mais honestas. (BOCCACCIO, 1971, p. 579)

Com base neste depoimento de Boccaccio, podemos inferir o tipo de associação que as pessoas da baixa Idade Média faziam entre as obras cômicas, como *Decamerão*, alegando haver inconveniências e desonestidades neste tipo de produção que explora aspectos risíveis do cotidiano das pessoas e que critica tipos sociais, principalmente os clérigos. A “inconveniência” do riso reside justamente nesse embate contra as classes superiores, revelando, pela via cômica, as arbitrariedades e corrupções por elas cometidas.

A recorrência em se dirigir às mulheres é explicada, de acordo com Ana Carolina Almeida (2009), pelo fato de ser o público feminino o maior leitor de Boccaccio, devido ao pouco prestígio que este tipo de obra possuía entre as elites eruditas. Embora o autor tenha feito ataques a alguns setores sociais mais elevados hierarquicamente, Minois (2003) e Almeida (2009) chamam a atenção para o grande apelo que o *Decamerão* teve entre o público da classe média e alta.

Minois (2003, p. 311) aponta para o sucesso que a tradição da *beffa*, isto é, das trapalhadas, farsas, blagues, possuíam entre a nobreza, inclusive na vida prática, estando presente no cotidiano das tabernas, no Carnaval e na corte dos duques de Milão e Ferrera. Minois (Ibidem) afirma que “O gosto pela brincadeira é uma das características da aristocracia italiana do século XVI, que manda instalar, em seus jardins, armadilhas para pregar peças nos visitantes, como essas fontes que, de repente, põem-se a andar”. Assim como foi assinalado por Boccaccio, o riso nasce neste convívio social, onde é bem aceito (até determinado ponto, lógico), mas é repellido por outras instâncias como as igrejas e as escolas de filósofos, que não se prestam a essas “desonestidades”.

Para ilustrar os aspectos “negativos” concedidos ao riso, Vladímir Propp (1992) levanta uma série de epítetos e concepções que o depreciam:

Muitas estéticas burguesas afirmam que existem dois aspectos de comicidade: a comicidade de ordem superior e a ordem inferior.

Na definição do cômico figuram exclusivamente conceitos negativos: o cômico é algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, material, é corpo, é a letra, é a forma, é a falta de idéias, é a aparência em sua falta de correspondência, é a contradição, é o contraste, é o conflito, é a oposição ao sublime, ao elevado, ao ideal, ao espiritual etc. etc. A escolha dos epítetos negativos que envolvem o conceito de cômico, a oposição do cômico e do sublime, do elevado, do belo, do ideal etc., expressa certa atitude negativa para com o riso e para com o cômico em geral e até certo desprezo. Tal atitude depreciativa manifesta-se muito claramente em filósofos idealistas como Schopenhauer, Hegel, Vischer e outros. (PROPP, 1992, p.20)

Dentro destas concepções que diminuem o papel do riso, destaca-se a teoria dos *dois aspectos diversos e opostos da comicidade*³⁵, surgida no século XIX, que distingue o riso nas categorias de alto e baixo. Propp (1992, p. 21) pontua que nas poéticas desse período era assinalado repetidamente que não necessariamente o cômico possuía apenas o caráter vulgar, ele também poderia estar associado ao domínio da estética, compreendida então como a ciência do belo, ou seja, que o riso poderia ter também um caráter elevado. Porém, Propp (1992) afirma que as definições teóricas acerca do que viria a ser o “cômico baixo” não apresentam exemplos relevantes e suas definições são bastante insatisfatórias. Como exemplos destas teorias sobre o “cômico vulgar”, são destacadas as elaborações de Kirchmann (1868) e Volkelt (1905-14):

Um dos defensores dessa teoria [do “cômico baixo”] foi Kirchmann. Ele divide todo o cômico em “cômico fino” e “cômico grosseiro”. A comicidade, segundo sua teoria, tem sempre como causa alguma ação insensata ou absurda. “Se o absurdo comparece em grau elevado [...] então o cômico é grosseiro, se o absurdo for menos explícito [...] então o cômico é fino” (50, II, 46-7)³⁶.

O caráter ilógico e a inconsistência de tal definição são mais que patentes. Em lugar de distinções precisas é dada uma gradação indefinida.

Mais frequentemente a natureza da comicidade “grosseira” não é nem sequer definida. Em lugar da definição são dados tão somente exemplos. Assim, Volkelt reconduz a esse conceito tudo o que está ligado ao corpo humano e às suas tendências naturais. “A gula, a bebedeira, o suor, a expectoração, a eructação [...] tudo aquilo que se refere à expulsão da urina e das fezes” etc. Ele não reflete sobre em que casos tudo isso é cômico ou não. Tal comicidade – pensa Volkelt – é setor preferencial da literatura popular, embora se encontre também em outros escritores. (PROPP, 1992, p.21)

Esta tensão entre a literatura cômica, compreendida como expressão popular, e a literatura erudita, de tom moralizante e filosófico, perdura desde a Antiguidade Clássica, dentro da hierarquia dos gêneros estabelecida por Aristóteles, em seu livro *A Poética*, no qual postula que a epopeia e a tragédia apresentam e representam conteúdos e personagens nobres, enquanto que a comédia apenas relata situações e pessoas ridículas e ordinárias:

22. A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o

³⁵Grifo do autor.

³⁶(KIRSCHMANN, 1868).

ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor. [...]. 24. A epopeia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso [...]. (ARISTÓTELES, 1994, 109)

Tal concepção é endossada, contemporaneamente, pelo pesquisador Abrão Slavutzky (2011), quando este ratifica que:

A tragédia é, como se sabe, imitação de ações de caráter elevado; ela coloca o homem na situação de agir, sendo a ação mais importante que o personagem. Já a comédia imita homens, homens inferiores que são hipocondríacos, como na peça de Molière, *O doente imaginário*, ou medrosos, avarentos, enfim, ridículos, para que possamos rir deles e neles (que na verdade somos nós), descarregar nossos medos e angústias.³⁷

É interessante, também, observar a forma com a qual Aristóteles distingue os poetas de versos heroicos e os poetas de versos jâmbicos, a partir de sua índole:

16. A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo imitaram as ações nobres e dos nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as ações ignóbeis, compondo, estes, vitupérios, e aqueles hinos e encômios. Não podemos, é certo, citar poemas deste gênero dos [poetas que viveram] antes de Homero, se bem que, verosimilmente [sic], muitos tenham existido; mas, a começar em Homero, temos o *Margites* e outros poemas semelhantes, nos quais, por mais apto, se introduziu o metro jâmbico (que ainda hoje assim se denomina porque nesse metro se injuriavam [*iámbizon*]). De modo que, entre os antigos, uns foram poetas em verso heroico, outros o foram em verso jâmbico. (ARISTÓTELES, 1994, p.107).

A partir desta tese, podemos concluir que a marginalização imposta ao gênero cômico se estendeu socialmente/moralmente aos seus autores. Neste trecho acerca da possível origem do termo comédia, a não aceitação dos poetas cômicos pela sociedade fica bastante explícita: “[...] e que os “comediantes” não derivam seu nome de *komázein*, mas, sim, de andarem de aldeia em aldeia (*kómas*), por não serem tolerados na cidade...” (Ibidem, p. 106). Logicamente, esta valorização apresentada por Aristóteles não representa apenas sua visão pessoal, mas, sim, a concepção que a nobreza possivelmente possuía acerca do riso, embora, como será abordado mais adiante, o riso para a Antiguidade Clássica fosse um dom divino, por meio do qual, durante as festas sazonais, os mortais entrariam em contato com o caos primitivo.

Mikhail Bakhtin (1999, p. 61) assinala que, para a teoria do riso, no contexto renascentista (bem como em suas fontes antigas), o que é distintivo desta postura perante o riso é justamente o reconhecimento de seu valor positivo, regenerador e criador, em um posicionamento diferente do assumido pelas teorias e filosofias posteriores, que ressaltavam preferencialmente seu caráter difamatório.

³⁷Abrão Slavutzky em entrevista cedida à jornalista Márcia Junges, para a *Revista do Instituto Humanitas Unisinos On-Line*.

Esta concepção positiva do riso é bastante importante para a compreensão de sua teoria no Renascimento, visto que este período, de acordo com Bakhtin (Ibidem), fez a apologia da tradição cômica por meio da inclusão desta na ideologia humanista. Bakhtin também ressalta o fato de as práticas artísticas renascentistas terem sido essencialmente determinadas pelas tradições da cultura popular medieval, assinalando que o Renascimento não apenas transmitiu a memória medieval, mas o fez entrar em uma “nova e superior” fase de sua existência, aliando a cultura popular às ideias mais avançadas da época, ao humanismo, à “alta técnica literária” (1999, p.62).

O crítico literário russo afirma que a cultura popular do riso, na Idade Média, foi elaborada e desenvolvida exteriormente à esfera oficial da ideologia e da literatura “elevada”:

E foi graças a essa existência extra-oficial que a cultura do riso se distinguiu por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais, por sua implacável lucidez. Ao proibir que o riso tivesse acesso a qualquer domínio oficial da vida e das ideias, a Idade Média lhe conferiu em compensação privilégios excepcionais de licença e impunidade fora desses limites: na praça pública, durante as festas, na literatura recreativa. E o riso medieval beneficiou-se com isso ampla e profundamente. (Ibidem)

Porém, Bakhtin (1999, p.62-63) aponta como possíveis fatores que facilitaríamos o rompimento das fronteiras entre a literatura oficial e não-oficial a adoção das línguas vulgares pela literatura e a decomposição do regime feudal e teocrático da Idade Média. Para Bakhtin (1999), na literatura voltada para as elites, a penetração não só dessas línguas, como também de temas populares, como é o caso de Rabelais e Boccaccio, foi se degenerando à medida que o absolutismo se instaurava enquanto novo regime oficial, e tanto a literatura quanto a cultura cômica popular em geral, novamente, foram relegadas dentro da hierarquia dos gêneros e do comportamento.

Sobre a exclusividade da seriedade como tom oficial da Idade Média, Bakhtin (Ibidem, p. 63) disserta:

[...] o riso na Idade Média estava relegado para fora de todas as esferas oficiais da ideologia e de todas as formas oficiais, rigorosas, da vida e do comércio humano. O riso tinha sido expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia elevada. O tom sério exclusivo caracteriza a cultura medieval oficial. O próprio conteúdo dessa ideologia: ascetismo, crença numa sinistra providência, papel dominante desempenhado por categorias como o pecado, a redenção, o sofrimento, e o próprio caráter do regime feudal consagrado por essa ideologia: suas formas de opressão e de extrema intimidação determinaram esse tom exclusivo, essa seriedade congelada e pétrea. O tom sério afirmou-se como a única forma que permitia expressar a verdade, o bem, e, de maneira geral, tudo que era importante, considerável. O medo, a veneração, a docilidade, etc., constituíam por sua vez os tons e matizes dessa seriedade.

Ainda que Mikhail Bakhtin seja uma sumidade acerca do riso medieval e renascentista, muitos autores contestam seus postulados concernentes ao dualismo “cultura

oficial erudita *versus* cultura popular cômica”. José Rivair Macedo (2000, p. 102) afirma que esta separação, por mais que tenha valorizado a independência da cultura popular em detrimento das esferas oficiais, limitou as possibilidades de percepção das trocas culturais do cômico entre estes dois âmbitos sociais, visto que o riso também foi utilizado pelo plano oficial como um instrumento de persuasão e que acabou sendo inserido nos sistemas de valores divulgados pelos clérigos.

Outras críticas à obra bakhtiniana recaem sobre o recorte histórico e geográfico realizado pelo autor. Macedo (2000), Minois (2003), Gourevitch (1997, *apud* MINOIS, 2003) e De Baecque (1997, *apud* MACEDO, 2000) assinalaram que boa parte dos estudos de Bakhtin foram realizados sobre o momento situado entre os séculos XIII e XV, ou seja, dizem respeito apenas ao final da Idade Média, quando se propõe a abranger da alta Idade Média até o Renascimento (do século V ao XVI), e sua área de atuação se restringiu ao perímetro urbano. Isso, para os autores, acarretou em uma postura “globalizadora e monolítica”, que tomou por exemplo o “reduzido” período carnavalesco como totalidade da cultura popular cômica. Gourevitch (1997, p.54-60, *apud* MINOIS, 2003, p.160) concluiu que Mikhail Bakhtin projetou o contexto da União Soviética dos anos 60 para a Idade Média, idealizando a sociedade desta época dentro dos mesmos moldes da antiga URSS. Gourevitch (1997) “acusou” Bakhtin de ter transplantado para a conjuntura medieval a mesma “realidade” da sociedade soviética deste período, que se dividia entre o nível oficial, ideológico, e o cotidiano da vida real, mantido sob a fachada ilusória imposta pelo partido.

Antoine De Baecque, citado por José Rivair Macedo, também ressalta esta idealização da cultura medieval proposta por Bakhtin, declarando que:

Bakhtin não construiu apenas por ele próprio uma forma de mitologia popular do riso, conferindo a essa cultura do riso do final da Idade Média um horizonte ideal e intransponível, que quer dizer e significar pelos gestos do corpo e do carnaval a autenticidade de uma subversão propriamente popular frente ao discurso e aos usos aculturativos, de fato repressivos, das elites da decência e do bom gosto. (DE BAECQUE, 1997, p. 357-358, *apud* MACEDO, 2000, p. 102, Tradução nossa)

Essas críticas, mesmo que fundamentadas, não desmerecem a contribuição de Bakhtin, tampouco atingem seu postulado principal de que a teoria da carnavalização, conceito imprescindível para a compreensão das obras cômicas medievais (ou não), renascentistas e contemporâneas, visto que os textos e produtos estéticos atuais, como o próprio legado pasoliniano, estão profundamente contaminados pelos pressupostos bakhtinianos, seja através do uso consciente, politicamente engajado ou pedagogicamente elaborado, com intenções de estímulo ao consumo, seja pela forma inconsciente com pretensões meramente recreativas.

O fato é que, mesmo com as ressalvas realizadas pelos autores supracitados, os mesmos reconhecem que a seriedade foi e é o comportamento oficial das instâncias de poder, mesmo que estes tenham influenciado a cultura cômica por meio da interdição ou pela assimilação do riso.

3. “UMA EXISTÊNCIA DE CARNAVAL”: O MUNDO INVERTIDO E A CELEBRAÇÃO DO RISO COLETIVO E RITUALIZADO DAS FESTAS POPULARES

[...] o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. [...] Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. [...] O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente. (BAKHTIN, 1999, p. 6)

Uma das maneiras mais consensuais de se estabelecer ideológica e historicamente a fronteira entre a derrisão e a seriedade é através da análise das festas populares (MACEDO, 1997, p. 88). Na Antiguidade Clássica e na Idade Média, era constante, em determinadas comemorações, a associação entre o riso coletivo e a esfera do sagrado.

Macedo (1997) destaca a importância do trabalho pioneiro realizado pelo autor Salomon Reinach, em seu texto sobre o riso ritual (contido no capítulo *Le rire rituel*³⁸), como o primeiro autor a abordar a questão da relação entre o riso e as crenças religiosas estabelecida pelos povos da Antiguidade, por meio dos mitos e celebrações realizados pelos habitantes do Oriente Próximo, gregos e romanos. Em suas análises, Reinach observou o elemento sagrado do riso nos cultos de fertilidade (MACEDO, 1997, p. 88).

Posteriormente, a contribuição do estudioso russo Vladimir Propp, em suas pesquisas acerca da etnografia histórico-cultural, buscou demonstrar que, para as culturas primitivas antigas e/ou tradicionais³⁹, o riso não possuía apenas o poder de “elevar as forças vitais”, mas, também, de despertá-las por meio da capacidade de geração da vida, tanto para a concepção da vida humana quanto para a procriação vegetal. Porém, esta hierofania do riso não só ocupou lugar de destaque nas comemorações sagradas, mas também foi incorporada ao cotidiano, assumindo um papel significativo dentro das culturas, através das funções relacionadas à organização social (Ibidem, p. 89).

As pesquisas realizadas por antropólogos e sociólogos foram substanciais para o mapeamento destas manifestações hierofânicas do riso no contexto da especificidade de cada cultura, visto que o significado da derrisão varia de acordo com as conotações particulares assumidas pelos agrupamentos sociais. Contudo, como afirma Macedo (1997, p. 89), o lugar

³⁸ Presente na obra *Cultes, mythes et religions*, escrita entre 1905-1923.

³⁹ Estas pesquisas podem ser encontradas no capítulo *O riso ritual no folclore*, contido no livro *Édipo à luz do folclore*, de 1958.

assumido pelo riso na “economia dos gestos e atos sociais é sempre determinante”. O autor observa que, em determinadas tribos, cuja prática de alimentação é alcançada principalmente através da caça, a risibilidade se relaciona frequentemente com os aspectos mágicos do sagrado, sendo um costume recorrente o riso desenfreado nas ocasiões em que se matam ou se enterram animais e/ou homens (Ibidem). Uma possibilidade para a compreensão deste acesso risível foi sugerida por Propp, ao supor que este comportamento demonstra a crença de que os caçadores creditavam ao riso a possibilidade do renascimento para uma nova vida (Ibidem).

José Rivair Macedo (1997, p. 90) coloca que, para as antigas cosmogonias, mesmo não sendo personificado em alguma divindade, o riso era compreendido como um atributo divino. O autor cita a teoria proposta por Bernard Sarrazin (1991) na qual este postula que, para os mitos de criação, o riso indicava o caos, uma desorganização efêmera no curso cíclico do tempo, como um componente essencial para a existência da ordem. O riso, dessa forma, estaria situado exatamente no ponto de cruzamento “entre o fim e o recomeço, entre a morte e o renascimento, da vida e do homem. Neste esquema, como anti-ordem, como transgressão, mas condição fundamental para a recomposição do ciclo vital, o gesto revestia-se de um halo sagrado” (Ibidem). Sobre o contato entre os homens e os deuses, promovido pelo riso festivo, Minois assinala:

[...] o riso festivo é a manifestação de um contato com o mundo divino. E esse riso serve para garantir a proteção dos deuses, simulando o retorno ao caos original que precedia a criação do mundo ordenado. O deboche, a agitação, os gritos, as danças são acompanhados de desordem verbal. (MINOIS, 2003, p.30)

Ao mesmo tempo em que assume esse caráter divino de morte, renascimento e fertilidade, o riso também é associado à liberdade e ao poder dos deuses. O “riso inextinguível” que estes possuem os diferencia dos humanos, possibilitando-os zombar dos mortais e também ridicularizar seus semelhantes, seja com intenções de causar a discórdia, seja para promover a harmonia. José Macedo assinala que:

Observando o conteúdo dos textos homéricos, o riso é atributo distintivo dos imortais, e estabelece certa gradação entre esses e os humanos. Assim, na *Ilíada*, Ulisses pôde tranquilamente ridicularizar o feio, arrogante e desprezível Tersites, vergastando-o e humilhando-o na frente de todos, ou na *Odisséia*, trapassear e zombar do cíclope Polifemo, enganando-o e cegando-o, mas só em raríssimas circunstâncias sua inteligência e astúcia voltaram-se contra os personagens consagrados. Em diversas passagens dos textos homéricos, por outro lado, alternaram-se alusões à gargalhadas dos imortais, ao riso inextinguível dos deuses bem aventurados. Este riso divino indicava o lugar que ocupavam na hierarquia cósmica, seu poder e/ou prestígio desfrutados. A gargalhada de Zeus exprimia sua atitude de desprezo em relação aos titãs e aos homens⁴⁰. [...] O riso de Zeus, por

⁴⁰ Macedo (2000) também destaca a presença de um Deus derrisório em algumas passagens bíblicas, onde o escárnio e a zombaria são utilizados por Javé para corrigir os descrentes ou inimigos de Israel: “Aquele que habita no céu zombará deles, e o Senhor o escarnecerá”; “Tu, Senhor, zombará deles, reduzirá a nada todas as gentes” (SALMOS, 2,4; 58,9, *apud* MACEDO, 2000, p. 54). O autor ressalva, porém, que nenhum destes

outro lado, atenuava as querelas: ele riu docemente quando Ártemis, vencida por Hera, o procurou, em prantos; seu sorriso apaziguava a dor e os dissabores, trazendo a concórdia entre os moradores do Olimpo. (MACEDO, 1997, p. 90-91)

As tradições grega e romana buscaram ritualizar estes mitos em suas celebrações, como uma forma de recriar ludicamente essas lendas a fim de que a repetição destes gestos possuíssem os mesmos poderes “mágicos” de fertilidade ou de retorno à alegria perdida, como atestam as homenagens à deusa Deméter e a festa da Daedala, recriação festiva da briga entre Zeus e Hera.

Sobre a atualização do mito em rito no contexto dos eventos sagrados, Macedo (1997, p. 92) destaca as proposições de Mircea Eliade, em seu livro *O sagrado e o profano*, e Jean-Jacques Wunenburger, na obra *La fête, le jeu et le sacré*. Eliade afirma que a festa representava a atualização periódica do tempo das origens através de ritos específicos, uma vez que a reintegração deste tempo mítico era atingida por meio da repetição ritual dos atos fundadores e criadores, adquirindo um caráter cósmico. Já Wunenburger propõe que a associação entre a festa, o mito e o rito configura a via de entrada dos mortais na esfera do sagrado, pois é através da festa que a coletividade se apropria dos mitos, usando-os e os repetindo durante os rituais. Esta recriação festiva possui o objetivo de instaurar uma ruptura no cotidiano, permitindo que a vida ordinária fosse contaminada pela transcendência sagrada, de modo a estabelecer um equilíbrio entre a existência social e a integração com o cosmos (Ibidem).

Em Roma, o riso assume um perfil profilático, cuja licenciosidade e derrisão adquirem poderes curativos, como demonstra a análise de Thomas Wright: “[...] no ano de 361 a. C., Roma foi assolada por epidemia devastadora, razão pela qual as autoridades mandaram trazer diversos atores, mímicos e *ludiones* da Etrúria, esperando aplacar a cólera dos deuses se os alegrassem com representações cômicas” (WRIGHT, 1875, p. 22, *apud* MACEDO, 1997, p. 94). Ainda sobre as manifestações do riso profilático, Macedo discute que:

Outros indícios sugerem que tenha sido considerado um remédio contra certos males que podiam afetar a sanidade do homem e da natureza. Rir para que as plantas germinassem, e para que as crianças crescessem fortes, fazia parte da referida crença. Tanto em Roma quanto na Grécia, acreditava-se que os cantos alegres e ridículos, chamados versos *fesceninos*, tivessem caráter mágico, capaz de destruir o *fascinum*, isto é, o mau olhado. As palavras obscenas por vezes eram encaradas como fórmulas mágicas, capazes de exorcizar o mal. Baseado na crença do poder curativo e preventivo das palavras, havia em Roma grafites e “tabletas de indicação”, contendo maldições, imprecações verbais e fórmulas variadas,

trechos permite a visão de uma derrisão alegre ou divertida, visto que o riso é usado como arma para atingir seus oponentes: “O riso de Javé é mordaz e destruidor, signo distintivo de seu inextinguível poder.” (MACEDO, 2000, p. 54).

entremeadas por desenhos misteriosos e vaticínios, destinados a execrar adversários e inimigos. (MACEDO, 1997, p. 94)

Portanto, observa-se a importância do rito ritual como elemento essencial para os cultos agrários no contexto das civilizações arcaicas. Conforme assinala Vladimir Propp ([19-], p. 89, *apud* MACEDO, 1997, p. 99), a cultura rural foi responsável não somente pela criação de deuses e deusas, como também pela concepção de que, para o crescimento adequado das plantações, era necessário fazer rir as divindades da terra, ou promover casamentos entre eles. Festividades como a Daedala, as Thesmofórias, os Mistérios de Eleusis, cultos dionisíacos, Saturnais ou Luperciais romanos representam os indícios destas crenças. Macedo (1997, p. 99), ancorado nos estudos realizados por Propp, afirma que, apesar das particularidades de cada caso, fica evidente a “transposição de características humanas e da estrutura social para a natureza, sendo a terra imaginada como um organismo feminino fertilizador e vivificador, e o rito, um dos meios para mantê-la viva”.

Em sua função hierofânica, a festa recria, no plano simbólico, a atmosfera do caos mítico primordial, através da anulação do tempo presente. Dessa forma, a festa representa o retorno mítico às origens, seja ela imaginária, reinterpretada ou resignificada, como descreve Maria Nazareth Ferreira, se constituindo enquanto elemento necessário que reforça a integridade do indivíduo (Ibidem, p. 65).

Todavia, observa Ferreira (Ibidem), a festa apresenta uma dupla e contraditória potencialidade entre a conservação e a criatividade cultural. À medida que estimula a diversão enquanto válvula de escape e como alternativa momentânea para a realidade banal cotidiana, suscitada pela catarse festiva e como ligação com o instante sagrado do caos primordial, o clima festivo também propicia um relaxamento psicológico que motiva o indivíduo a enfrentar com mais disposição e inventividade os deveres e hábitos costumeiros.

Destarte, a festa institui uma relação complexa com a realidade: o tempo festivo pode *inverter* ou *reproduzir* a realidade, como pontua Ferreira (2006, p. 67). Contudo, cabe salientar que a festa não é uma mera inversão ou reprodução de sentido: “a festa recolhe experiências que normalmente são vivenciadas em separado, e acrescenta significado àquilo que no cotidiano é percebido como descontinuidade” (Ibidem). Deste modo, a *inversão* se dá à medida que o tempo mítico inverte a realidade cotidiana, e a *reprodução* ocorre por meio de uma *performance* que recria o mundo cotidiano. O processo da reprodução pode fornecer um acréscimo no entendimento do valor da reconstrução da identidade ameaçada e/ou uma intensificação da percepção das relações sociais, como o fortalecimento do sentimento de pertença à determinada comunidade por meio do compartilhamento de hábitos e crenças em

comum, por exemplo, o que evidencia a coesão e distinção deste grupo através da referida *performance*, que possibilita um processo comunicativo-cultural de alteridade/autonomia.

Assim, Vittorio Laternari descreve dois componentes básicos que constituem as festas:

- 1) O sentimento de festa, que faz com que a festa exprima uma atmosfera intensamente participativa, densa de conotação simbólica e mítica, desenvolvendo uma função imediata e coletivamente catártica;
- 2) A institucionalização da festa: cada festa comporta uma organização comunitária e uma regulamentação da parte do grupo festivo, que é mais ou menos amplo ou complexo. Neste componente organizacional, ao lado do elemento organizativo-comunitário, entra o quadro de referência ideológico anteposto à festa e que, segundo o caso, se refere a um mito de origem ritual ou simbolicamente reatualizado, à lenda de fundamentação de um culto; à imagem de um santo cristão; a um monumento crítico da existência ou a um evento histórico, social ou político, que deve ser comemorado e re-evocado, para renovar o impulso de vencer os percalços da cotidianidade através do fenômeno festivo. (LATERNARI, 1989, p. 27, *apud* FERREIRA, 2006, p. 69)

A autora também ressalta a importância da compreensão da festa enquanto “conjunto de atos cerimoniais de caráter coletivo pela sua colocação dentro de um tempo delimitado, tido como ‘diverso’ da cotidianidade” (FERREIRA, 2006, p. 63). O intervalo no tempo ordinário acarreta na instalação de uma outra dimensão de experiências e hábitos revestidas de uma implicação cultural adversa das vivências corriqueiras e possuidora de uma conotação psíquica própria, partilhada coletivamente.

De fato, o tempo festivo se coloca, com respeito ao tempo ordinário ou cotidiano, como seu complemento dialético, como o *ser* em relação ao *fazer* – eu sou (a materialidade do ser, a força de sua existência social) – e, na festa religiosa, como o *sagrado* em relação ao *profano*. Fazer festa significa colocar-se diante do espelho, procurando a si mesmo e à sua identidade; é buscar reencontrar as garantias histórico-culturais, re-confirmando-as na força da representação, no ato comunicativo e comunitário. (Ibidem, p. 64)

Um dos grandes desafios impostos ao riso coletivo e sagrado das religiões politeístas da Antiguidade Clássica foi a sua preservação dentro de uma civilização controlada pelos dogmas cristãos. A ética cristã, fundamentada em concepções transcendentais de influências neoplatônicas e estoicas, compreendeu negativamente a corporeidade e a sacralidade do riso, concebidas pela perspectiva das sociedades antigas, por acreditar que essas formas de culto distanciavam o homem da verdade suprema da salvação.

Como já foi assinalado no capítulo anterior, a Igreja procurou estabelecer fronteiras rígidas entre o mundo divino e o carnal, entre o sagrado e o profano, pecado *versus* salvação. No começo, estas interdições eram realizadas no campo pragmático de ações restritivas, mas, a partir do final do Renascimento, estas ações passaram a agir no campo ideológico de condenação destas práticas hierofânicas através da associação destas aos rituais pagãos. Porém, para garantir sua popularidade, a Igreja, bem como o Estado, incorporaram estas

festividades às suas estratégias de alienação e esvaziaram o sentido coletivo e ritualizado destas comemorações.

Apesar das interdições ao riso dentro dos cultos religiosos e nas liturgias, impostas pela ideologia cristã, algumas manifestações do riso ritual agrário continuaram a ser praticadas, como foi relatado pelas atas e registros de concílios, sermões, penitências e crônicas datados entre os séculos VI até o X, relatando as comemorações das *Kalendae Ianuariae* e dos *sacrificia mortuorum*. Nestas ocasiões, os fiéis comiam, bebiam e dançavam prolongadamente, fantasiavam-se e mascaravam-se com roupas que simulavam a aparência de animais, ou com trajes utilizados pelo sexo oposto, como um travestimento. Vacandard (1983, p. 97-121, *apud* MACEDO, 1997, p. 107) salienta que os textos dos escritores Cesário de Arles e Máximo de Turim buscaram condenar e satirizar estes costumes, com o intuito de descaracterizá-los.

Macedo (1997, p. 100-101) destaca a permanência do riso associado às formas idolátricas como uma constante durante o período da Alta Idade Média, principalmente nas manifestações de religiosidade ocorridas nos primeiros anos da conversão dos povos bárbaros. Estas festas, de certa forma, contribuíram para associação entre o riso e a falta de pudor, a relação entre os cultos pagãos idolátricos e o pecado, aumentando, assim, a desconfiança dos teólogos cristãos acerca do valor e da utilidade da derrisão. Esta condenação promoveu a dessacralização do riso, reduzindo-o ao gesto simplesmente profano. Concebido como símbolo do caos e da desordem, o riso foi substituído pela conduta sóbria e moralmente controlada. Aliás, o controle, como vimos no capítulo anterior, era a principal preocupação das autoridades, uma vez que, no período em que essas festas ocorriam, as instituições de poder perdiam seu domínio sobre a população, sendo, por várias vezes, ridicularizadas e confrontadas.

Mesmo com a persistente investida contra o riso, realizada pelos altos representantes da cristandade, os resquícios das danças e comemorações campestres continuaram a ser praticados durante toda a Idade Média, contando, inclusive, com a adesão efetiva de religiosos de aldeias e de paróquias, conforme descreve a carta de São Bonifácio endereçada ao Papa Zacarias no século VIII, cuja reclamação se refere às danças libertinas em comemoração ao Ano Novo, ocorridas no mês de Janeiro, principalmente por serem realizadas nos arredores de igrejas e cemitérios.

Todavia, a maior queixa dos clérigos não era a participação de leigos em festividades “pagãs”, mas, sim, o incentivo e a presença ativa de padres nestas atividades profanas. Macedo (1997, p. 109) assinala que, desde o fim da Antiguidade até meados do século XVI,

as medidas conciliares insistiam na condenação à participação de religiosos nestes divertimentos populares, realizados frequentemente durante jantares ou festas, nas quais bebia-se/comia-se muito e dançava-se exaustivamente, e este tipo de conduta não era a esperada para os “homens de Deus”. Além da falta de controle sobre a convivência de seus integrantes a este tipo de comemoração, a Igreja também temia o desregramento praticado durante estas ocasiões, pois, como afirma José Macedo (1997), estes momentos profanos eram extremamente propícios para a prática de ações libidinosas, como o deleite corporal expressado pela dança, também presentes nos jantares que homenageavam os ancestrais falecidos e em exercícios religiosos, como as vigílias dos santos.

Macedo (1997) ressalva que, assim como ocorreu em outros pontos de resistência na cultura popular, a ação normativa da Igreja fracassou (durante certo tempo, é necessário ressaltar), e estas festividades profanas sobreviveram através do sincretismo:

Neste complexo quadro de apropriações e amálgamas, o próprio cristianismo incorporou, por vezes, tradições as quais seus promotores desejaram extirpar, e, entre elas, algumas relacionadas com o riso ritual. Segundo antiga tradição, os primeiros cristãos adoravam um asno, e Cristo chegou a ser representado com o aspecto asinino, especialmente no famoso Grafite do Palatino, do século II. Nada a estranhar, pois, que determinados rituais, incluídos no rol das tradições festivas do cristianismo, tenham incorporado elementos pertencentes ao paganismo. (MACEDO, 1997, p. 109-110)

Constata-se, dessa forma, a persistência do caráter hierofânico do riso no seio das práticas populares, mesmo com todo o combate travado pela Igreja. Como um dos últimos vestígios do riso ritual nas manifestações profanas, Macedo (1997) descreve a presença do *Risus Paschalis*, cuja existência foi encontrada até, pelo menos, o século XVI. Esta era uma liturgia que parodiava os elementos da missa, uma espécie de “missa às avessas”, como pontua Macedo (1997, p. 110), ocorrida durante a Páscoa no interior das próprias igrejas, onde os fiéis deveriam, obrigatoriamente, rir. Tratava-se, então, de uma missa cômica, que objetivava o divertimento dos fiéis por meio das licenciosidades professadas “no dia em que se rememorava a ascensão de Cristo, saído da “mansão dos mortos”; uma liturgia risível em homenagem ao renascimento⁴¹ do “Cordeiro de Deus” para a vida eterna. Um riso ritual, portanto.” (Ibidem, p. 111).

A festa, então, assume, juntamente ao riso, uma função não apenas de entretenimento e ludicidade *per se*, mas, sim, uma feição sacralizada, de promoção da renovação do ciclo

⁴¹A semelhança/assimilação deste riso ritual de cunho “cristão”, em relação às suas origens pagãs, pode ser observada por sua analogia ao riso das Tesmofórias (ou Thesmofórias), em que o “renascimento” de Deméter é celebrado por meio de risos.

temporal por meio da morte e do renascimento, simuladas em rituais que recriam mitos de criação, como a gargalhada que originou o mundo, descrita pelo papiro alquímico de Leiden, e de renascimento, festejadas nas Tesmofórias e posteriormente retomadas pelo *Risus Paschalis*. A Idade Média não apenas incorporou este riso ritual, como intensificou sua coletividade e a desordem de suas manifestações, estabelecendo, pelo menos três vezes durante o ano, festividades que representavam uma vida alternativa – como propõe Bakhtin (1999) – e instaurando reinados de folia em que tudo e todos eram dessacralizados, possuindo vocabulários e gestos diversos dos adotados ao longo do ano nos momentos habituais do cotidiano, como destaca Ricardo Bortolotti:

[...] novas formas de ver o cotidiano, inserindo o avesso, o diverso, tem no riso o seu principal ingrediente, o desarme da verdade única lateral. E, por outro lado, a festa, com a profusão de imagens e signos, serve para o diálogo, para a comunicação entre seus membros, uma comunicação que, na Idade Média, se referia à sensação carnavalesca. Na verdade, com o rompimento de resistência a partir do riso, as ideologias e os valores se manifestam, revelando que a consciência do indivíduo não passa desse amálgama de vozes sociais. (BORTOLOTTI, 2011, p. 179)

Estabelecer estes momentos como um período de afrouxamento das restrições sociais e morais propostas pela quaresma, que impõe uma série de medidas de contrição e disciplinas aos fiéis, ou definir estas festividades reduzindo-as à categoria de continuidade da tradição pagã, representam, em ambos os casos, uma diminuição do fenômeno que o cômico significou para a cultura medieval e renascentista como forma de pensamento e conduta da consciência livre, como ressalta Mikhail Bakhtin (1999).

3.1. A Festa: inversão, transgressão e afirmação

Mikhail Bakhtin, em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, destaca a relevância do “rebaixamento corporal” no contexto das festas populares. Por “rebaixamento” ou “baixo” corporal, Bakhtin (1999, p. 126) compreende os elementos que estão relacionados à zona dos órgãos sexuais e todos os seus derivados, como sangue, urina, fezes e esperma, assim como ações que envolvam estes componentes biológicos de forma grotesca. Como exemplo de festividades que celebravam este rebaixamento, o autor cita o ritual da “festa dos tolos”, que era comemorada em uma espécie de missa escatológica, realizada nas próprias igrejas, onde os excrementos eram utilizados pelos “bispos para rir” no lugar de incensos. Ao término deste ofício religioso, o clero desfilava pelas ruas com charretes

carregadas com excrementos, que eram lançados contra as pessoas que os acompanhavam (Ibidem).

Os *charivaris* eram rituais festivos cujo objetivo era zombar agressivamente de pessoas ou atitudes, como homens traídos que perdoavam as mulheres adúlteras, políticos corruptos, clérigos desonestos, etc., no qual também se utilizava a projeção de excrementos. Bakhtin (Ibidem, p. 126-127) atenta para a descrição fornecida pelo *Romance de Fauvel*, no qual um *charivari* do século XVI nos demonstra que os arremessos de excrementos sobre os passantes eram praticados paralelamente a outro gesto ritual que consistia em jogar sal no poço. O autor (Ibidem, p. 127) ressalta que estas familiaridades escatológicas (principalmente as verbais) possuem uma enorme relevância para o carnaval (como exemplifica o “jogo da merda” carnavalesco de Hans Sachs).

É interessante observar como os *charivaris*, festividades possivelmente surgidas durante a Alta Idade Média, de acordo com Arnold Van Gennep (1943-1949, *apud* MINOIS, 2003, p. 169) – práticas populares sem origens precisas, cujos documentos só conferem relevo a partir do século XIV –, conseguiram expressar, via derrisão, uma política de manutenção de grupos, através da perseguição de um integrante cuja conduta é repreensível.

Estas caravanas barulhentas, conforme descreve Minois (Ibidem), eram formadas por membros (jovens, predominantemente) das comunidades dos vilarejos que portavam utensílios de cozinha (os quais serviam de instrumentos para fazer barulho) e se encontravam em frente à casa de algum comunitário, que, por sua vez, teria cometido desvios às normas morais ou comportamentos compreendidos como inadequados/inaceitáveis. Perseguiam-se, dessa forma, mulheres que batiam ou mandavam nos maridos; maridos violentos ou submissos; casamentos de viúvo ou viúva, ou entre pessoas com a faixa etária muito distantes umas das outras (essa condenação se explica pela grande quantidade de jovens aptos ao casamento, mas que, em decorrência da preferência por pessoas mais velhas, estes jovens eram depreciados, acarretando um abalo no equilíbrio social da aldeia); homens e mulheres que apresentassem perversões sexuais; avarentos – destaca Minois (Ibidem, p. 170): “especialmente, na infância, a padrinhos e madrinhas mesquinhos” –; estrangeiros que não pagavam a taxa referente às “boas-vindas”; moças que enalteciam exageradamente seus próprios corpos; mulheres adúlteras; bêbados inveterados, violentos e escandalosos; delatores e caluniadores; maridos que frequentam casas de prostituição; “enfim, a todos aqueles que de uma maneira ou de outra, excitam contra eles a opinião pública da comunidade local.” (Ibidem). Minois também chama a atenção para o papel do riso como mantenedor da harmonia social nas festividades do *charivari*:

[...] trata-se, cada vez, de sancionar um desvio que, se não constitui um delito passível de recorrer à justiça, exige atenção para o bom funcionamento do grupo e preservação da moral costumeira. E o agente da sanção é o riso, o riso zombeteiro, barulhento, agressivo: “gritos agudos com voz enraivecida, riso mordaz e impiedoso, mímicas obscenas”. [THOMPSON, 1972, p. 287]. Assiste-se, manifestamente, a um reaparecimento do riso arcaico agressivo e de exclusão, marca da hostilidade, que pode ir muito longe [...] A vítima, envergonhada, excluída do grupo, pode ser forçada a exilar-se; algumas chegam ao suicídio. [...]. (MINOIS, 2003, p. 170-171)

Uma das práticas do *charivari*, conhecida na Inglaterra como *riding the stang*, consiste em levar a vítima, carregada sobre um pranchão, em um cortejo no qual esta será salpicada com excrementos; a mulher infiel, jogada na lama, pode ser colocada sobre o *cucking stool*, uma espécie de cadeira infamante; o perseguido também pode ser exibido sobre um asno, sentado ao contrário (Ibidem, p. 171). Todos estes recursos primitivos de humilhação ridicularizam cruelmente a pessoa que não segue os padrões sociais estabelecidos, como aponta Minois.

O ritual do *charivari* promove muitas situações risíveis, mas não permite à pessoa ridicularizada se livrar do estigma causado pela vergonha (ROBERTS, 1834, p. 260, *apud* MINOIS, 2003, p. 171). Afirma o autor, “O riso do *charivari* é típico da tirania do grupo contra a liberdade individual, em uma sociedade corporativa, profundamente antiindividualista.” (MINOIS, 2003, p. 171).

O processo de ridicularização agressiva desta prática também pode ser associado (não como um vestígio, mas, sim, como uma característica intrinsecamente humana) aos sacrifícios das festas antigas, que imolavam algum indivíduo de uma classe desfavorecida para o reestabelecimento da ordem. Como pontua René Girard (1972) sobre o sacrifício como principal motivação das festas, em ambos os casos, a coletividade dispensa sobre um bode expiatório toda a sua agressividade, com o subterfúgio da manutenção da harmonia social.

Esta festividade compactua com a metáfora da morte de Penteu pelas bacantes (como foi comentado acerca das festividades gregas); além do sentido de sacrifício do refratário/objeto de escárnio, os *charivaris* também atuam na manutenção da ordem vigente, agindo em conformidade com as observações feitas por José Soares Martins (2009) acerca da preservação da hierarquia dos valores sociais, reforçada através da coletividade.

Ainda sobre as brincadeiras que envolvem a projeção de excrementos e a rega por urina, Bakhtin (1999, p. 127) as descreve como práticas rituais tradicionais de rebaixamento, observadas não somente pelo realismo fantástico, mas também pela cultura da Antiguidade (Ibidem). Bakhtin também pontua a relação entre o baixo corporal e seu significado de morte, renascimento e fecundidade:

Na base desse gesto [arremesso e irrigação por resíduos corporais como fezes e urina] e das expressões verbais [o emprego destas enunciações escatológicas de modo ofensivo] correspondentes encontra-se um rebaixamento topográfico literal, isto é, uma aproximação do “baixo” corporal, da zona dos órgãos genitais. É sinônimo de destruição, de tûmulo para aquele que foi rebaixado. Mas todos os gestos e expressões degradantes dessa natureza são *ambivalentes*. A sepultura que eles cavam é uma sepultura *corporal*. E o “baixo” corporal, a zona dos órgãos genitais é o “baixo” que fecunda *e dá à luz*. Por essa relação substancial com o *nascimento, a fecundidade, a renovação, o bem-estar*. Na época de Rabelais, esse aspecto *positivo*⁴² era perfeitamente vivo e sentido da maneira mais clara. (BAKHTIN, 1999, p. 127-128)

Contudo, é importante que se tenha, como assinala Bakhtin, uma compreensão mais ajustada sobre a função que estes gestos e imagens populares assumem dentro do contexto carnavalesco, observando-os por meio de uma lógica única que os dirige. Tal lógica e o todo carnavalesco, segundo o autor, é o drama cômico que abarca concomitantemente a morte do mundo antigo e o nascimento do novo: “Cada uma das imagens tomadas separadamente subordina-se ao seu sentido, reflete a concepção única do mundo que se cria nas contradições, embora exista isoladamente.” (Ibidem, p. 128). Como partes integrantes deste complexo carnavalesco, cada uma dessas imagens possui um caráter ambivalente, através de sua relação fundamental com o ciclo vida-morte-renascimento. Se observadas sob esta concepção, estas figuras possuem uma acepção diferente do sentido de cinismo e grosseria na qual as compreendemos contemporaneamente. Porém, como destaca Bakhtin:

[...] as mesmas imagens (por exemplo, a projeção de excrementos e rega com urina), percebidas num outro sistema de concepção de mundo, onde os pólos positivos e negativos do devir (nascimento e morte) são separados um do outro, opostos um ao outro em imagens diferentes que não se fundem, transformam-se efetivamente em cinismo grosseiro, perdem sua relação *direta*⁴³ com o ciclo vida-morte-renascimento e, portanto, sua ambivalência. Elas consagram então apenas o aspecto negativo, e os fenômenos que elas designam tomam um sentido estritamente vulgar, unilateral (como é o sentido moderno que têm para nós as palavras “excrementos”, “urina”). (BAKHTIN, 1999, p. 129)

Todavia, afirma o autor, estas expressões populares, modificadas pelo tempo, ainda se fazem presentes na linguagem familiar de todos os povos, mesmo que conservando um “eco extremamente longínquo” (Ibidem) de sua significação antiga, representando o valor de concepção do mundo, frágeis resquícios das familiaridades da praça pública. Para Mikhail Bakhtin, são estes vestígios que justificam a “inesgotável vitalidade” e a “ampla propagação” do vocabulário popular.

A ambivalência dos elementos do “baixo” material e corporal os permite, por um lado, rebaixar e promover a morte e, por outro, renovar e dar à luz; elas são, ao mesmo tempo,

⁴² Grifos do autor.

⁴³ Grifo do autor.

bentas e humilhantes; a morte e o nascimento, o parto e a agonia estão profundamente conectados (Ibidem, p. 130). Ainda assim, estas figuras “baixas” e “rebaixadoras” nutrem uma intensa relação com o riso, uma vez que a representação da morte e do nascimento por meio da urina e das fezes é realizada via comicidade e jocosidade. Na compreensão do autor, isso explica a aparência alegre e risonha dos que conseguem satisfazer suas necessidades fisiológicas, como um triunfo sobre o terror. Bakhtin (1999, p. 130) chegou à hipótese de que a satisfação das necessidades é a matéria-prima e o princípio corporal do cômico, por ser, destacadamente, a oposição ao sublime.

O riso carnavalesco, sublinha Georges Minois (2003, p. 166), sempre possuiu uma função libertadora das necessidades reprimidas. Dessa forma, as forças vitais – controladas obrigatoriamente na vida social cotidiana – encontram no riso coletivo uma válvula de segurança que triunfa sobre o medo, sobre as imposições e as pressões. “É por isso que se vêem, nos cortejos, figuras exóticas, monstruosas, falsamente assustadoras que ameaçam atacar: provocar o medo sabendo que é “para rir” é um meio de exorcizar o medo.” (Ibidem).

Embora, para a literatura e mentalidade modernas, os elementos escatológicos sejam compreendidos como “obscenidades”, “grosserias” e “cinismos”, como aponta Bakhtin (1999, p. 131), sendo analisados isolada e especificamente no contexto das festas populares medievais, eles são concebidos em sua totalidade, constituindo-se enquanto organismo coeso e pontos essenciais do “baixo” material e corporal. Ainda de acordo com o autor, seu caráter não-oficial foi o que corroborou para a sua permanência no seio das manifestações populares (quase como uma espécie de protesto). Ou seja, é por meio desta liberdade advinda da “não-oficialidade” que foi possibilitada as manifestações ritualísticas do “baixo” material e corporal da/na praça pública. Não obstante, esta forma de resistência típica da praça pública em suas festas, como argumenta Bakhtin (1999) em defesa da liberdade das representações populares, também tem sido praticada e assimilada por instituições de poder, como atesta a própria “festa dos loucos”, realizada por clérigos no interior das igrejas, e a participação dos governantes nas confrarias que organizavam os *charivaris*.

Como exemplo da convivência da partição destas autoridades nas festas profanas, podemos observar a “festa dos cornos”, conhecida como *Cornomania*, realizada em Roma desde o século IX. Nessa festividade, que ocorre no sábado posterior à Páscoa, o povo se reúne em frente à Basílica de São João de Latrão, indo de paróquia em paróquia para ver os jogos nos quais os sacristãos (cujos hábitos de reis bufões se parecem com as vestimentas litúrgicas, de acordo com Minois) dançam de modo grotesco. É comum, nessas celebrações, a participação de bispos que, sentados sobre um asno, tentam agarrar, pendendo para trás, as

peças dispostas em uma bacia posicionada sobre a cabeça do asno (MINOIS, 2003, p. 163-164).

A presença ativa dos clérigos, afirma Minois (Ibidem), é descrita pelo cômico Bento, que analisa a ocorrência destas festividades desde o início do século XII, nas comemorações realizadas no primeiro domingo da Quaresma, quando eram mortos (na presença do Sumo Pontífice) um urso, um touro e um galo, que simbolizavam, respectivamente, o diabo, o orgulho e a luxúria. Esses sacrifícios permitiam aos sacerdotes cristãos o estado de sobriedade e castidade até a Páscoa. A partir desses relatos, que comprovam a participação do clero nas festas populares, Minois (2003, p. 165) conclui que a presença destas autoridades (não só os padres, bispos e demais eclesiásticos cristãos, mas também governantes e nobres) no Carnaval das cidades italianas demonstra que essas festividades não possuíam o sentido de revolta ou contestação, uma vez que os poderes religiosos e governamentais se utilizaram e fiscalizaram estas manifestações para legitimar o seu prestígio e popularidade, mostrando-se favoráveis ao riso. “Todos os governos toleram de bom grado essas brincadeiras pesadas que, por algumas horas, desafiam sua dignidade e zombam de suas maneiras e de sua posição social: um dia ruim, alguns maus momentos. [...] Afinal, farsas tão grandes não ameaçam tanto.” (HEERS, 1983, p. 261, *apud* MINOIS, 2003, p. 165)

Minois (2003, p. 160) afirma que o riso medieval é expresso de forma singular na festa, “a festa medieval é múltipla, parece onipresente”. Porém, ressalta o autor, é necessário desconfiar, pois é um erro de perspectiva compreender estas festividades para além dos momentos e circunstâncias nas quais elas se inserem. Minois assinala que a festa coletiva de maior destaque é o Carnaval, que acabou por se tornar seu símbolo.

Utilizando-se de recursos como a inversão, o disfarce e a paródia, o riso carnavalesco medieval nem sempre possuiu esse caráter contestatório, como requer Bakhtin (1999). Minois ressalta que, até o século XIV, a contestação social dessas manifestações ainda não era consciente, pois este riso momentâneo das festas reforçava a ordem existente:

[...] esses jogos “criticaram os poderes, zombaram dos ridículos ou dos infortúnios, eram uma diversão totalmente permitida” escreve Jacques Heers. O lado lúdico, divertido, prevalece nitidamente. A mascarada é, no início, o desejo de imitar – caçoando, sem dúvida, mas sem intenção contestatória, ao menos até as crises do século XIV. A cronologia aqui é essencial. Só a partir dos anos 1380 o tom se torna acre e protestador: as desgraças do tempo motivam isso. Mas, até lá, o divertimento carnavalesco inscreve-se em uma lógica de aceitação do código social estabelecido. (MINOIS, 2003, p. 166-167)

Qual seria, então, a origem desta alegria sem limites, que ao mesmo tempo reforça e critica a ordem estabelecida? Minois (Ibidem, p. 161) aponta dois caminhos: a perpetuação

das festas pagãs e/ou uma tradição cristã para amenizar os momentos de tensão e obrigatoriedades nos intervalos das comemorações de ritos sagrados e sérios (algumas vezes, durante as festividades, a fronteira entre o sagrado e o profano se esvanecia, como pode ser observado no relato das festas supracitado). Mesmo com a possibilidade da criação destas festas populares ter se dado no seio da cristandade, alguns clérigos do século XII intensificaram o combate a estas comemorações, alegando a sua ligação com as crenças pagãs.

A relação entre festa medieval e a festa antiga se afirmou em dois momentos, por motivos “diferentes e interesseiros”, como ressalta Minois (Ibidem, p.161). Inicialmente, foram as censuras religiosas dos séculos XV ao XVII que buscaram eliminar essas festas populares, com a alegação de que se tratavam de vestígios da cultura pagã. “Os bispos, os pregadores reformadores evocam as saturnais e as bacanais – cuja simples menção faz tremer a virtude –, baseando-se na pretensa similitude de temas, datas e práticas, para mostrar que o Carnaval é uma abominação surgida nos tempos pagãos.” (Ibidem). Posteriormente, este vínculo foi reforçado por pesquisadores do século XIX e XX, com motivações diferentes: “o interesse pelas tradições populares leva etnólogos, sociólogos e folcloristas a fazer comparações entre práticas presentes e passadas que tendem a reduzir essas manifestações a um fundo mítico comum, saído das noites dos tempos, cuja antiguidade estabelece a respeitabilidade.” (Ibidem).

Minois (Ibidem, p. 161-162) pontua que esta visão produz generalizações e “amalgamas abusivos”, pois negligencia a cronologia e o contexto cultural, uma vez que esta manifestação medieval pode conservar o gesto e o cenário das tradições arcaicas, mas a significação é modificada. Assim, uma máscara de camponês na Antiguidade não possui o mesmo sentido da repetição deste gesto na Idade Média; no primeiro caso, a máscara simboliza as forças brutais e hostis da natureza; no segundo, o desprezo do burguês pelo rústico – o que, para Jacques Heers (1983, p. 297, *apud* MINOIS, 2003, p. 161), não possibilita compreender que haja um elemento em comum entre as duas culturas.

Julio Caro Baroja (1979), citado por Minois, é outro autor que desmitifica a presença de vestígios pagãos na festa medieval, em sua obra *Le Carnaval*, de 1979. Para o autor, a argumentação dos clérigos consiste na “forjada” etimologia do termo *currus navalis*, devido ao fato de que o “carro naval” era utilizado pelos romanos durante a festa de Íris, em 5 de março. Porém, a etimologia mais adequada para a palavra carnaval seria a de *carne levamen*, *carne levamine* ou *carne levale*, cujo sentido, retirado de um texto romano de 1285, significa o momento no qual a carne é proibida e retirada da dieta no período da Quaresma. Já José

Soares Martins (2009) afirma que a designação *carrum navalis* é uma das possibilidades para a origem etimológica do termo carnaval, referindo-se aos carros navais que faziam a abertura das Dionisíacas gregas nos séculos VI e VII a. C.

O termo “italianizado” *carnaval*, como aponta Baroja (1979, *apud* MINOIS, 2003, p. 161), indica uma festa tipicamente cristã, que se refere ao estabelecimento de uma ruptura da ordem cotidiana, um interstício nos hábitos corriqueiros, sinalizando a entrada do período de jejum. O carnaval é, portanto, uma festa da abundância, da alegria e da prosperidade, que remonta a uma época anterior aos interditos da Igreja e do Estado. Enquanto Martins (2009) afirma que a origem do carnaval remonta a Gregório I, o Grande, em 590 d. C., em sua modificação do calendário que transportou o início da Quaresma para a quarta-feira antes do sexto domingo que antecede a Páscoa. Segundo o autor, Gregório nomeou o sétimo domingo, conhecido como quinquagésima, a alcunha de *domenica ad carne lavandas*, termo que seria posteriormente abreviado para *carne levale*, *carne levamem*, *carnavale* e *carnaval*, conforme os vários dialetos italianos (milanês, siciliano, calabrês etc.). A terça-feira, conhecida como *Mardi Gras*, seria a noite de carnaval, isto é, a noite em que seria permitido o consumo de carne antes dos quarenta dias de jejum que constituem a Quaresma (MARTINS, 2009, p. 130).

Sobre as semelhanças entre a festa medieval e a arcaica, George Minois destaca os pontos que causaram a “confusão” em outros pesquisadores:

Situada antes do anúncio da primavera, essa festa certamente pôde retomar aspectos das bacanais, da festa da terra, do vinho, das florestas, da renovação, das forças da natureza, com máscaras de animais dos bosques. A coincidência cronológica no ciclo das estações sem dúvida está a favor de fortes semelhanças, que impressionaram os pesquisadores: um ritual mimético mascarado, um cortejo de violência e descomedimento, uma figura grotesca queimada, afogada ou decapitada que é, ao mesmo tempo, distribuidora de abundância e bode expiatório, trazendo felicidade e levando o mal, permitindo reatualizar a oposição destruição-geração, forças primordiais de vida e de morte. [...] Daí a fazer do Carnaval simples cristianização de um rito pagão há um só passo [...]. (MINOIS, 2003, p. 162)

Consequentemente, propõe André Varagnac (1948, p.31, *apud* MINOIS, 2003, p. 162), é compreensível que a Igreja, durante o processo de cristianização, não tenha tido dificuldades em estabelecer a regra da Quaresma, uma vez que, após o período carnavalesco, a abstinência era uma necessidade natural, já que a ingestão de carne era realizada duas ou três vezes por ano.

O carnaval, como descreve Julio Caro Baroja, “é quase a representação do paganismo em si diante do cristianismo, feita e criada em uma época mais pagã que a nossa, mas também mais religiosa” (BAROJA, 1979, p.154, *apud* MINOIS, 2003, p. 163). Seria, então, o carnaval um momento cristão fundamentado em hábitos pagãos? Essa é uma questão delicada para

alguns autores, porém, Minois (2003, p. 163) ressalta que dificilmente se encontram textos sobre o carnaval escritos antes do século XI, mesmo que tratados oficiais como os pressupostos do Concílio de Benevento (1901), que instauraram o início da Quaresma na quarta-feira de cinzas, demonstrem a antiguidade dessa festa. Oficialmente, o Carnaval penetrou no calendário romano no século XII, mas a presença de mascaradas com o tema do urso e do homem selvagem já se percebem desde o século IX. Estes lapsos temporais que demarcam as fronteiras entre a Quaresma e o Carnaval, tão celebrados em festas (profanas ou não), também são problematizados nas obras estéticas, tanto literárias quanto plásticas, sugerindo metaforicamente um embate entre estes dois momentos ritualísticos que dividem o homem entre o desejo de servir a Deus por meio das contrições espirituais e materiais da Quaresma e a satisfação de suas necessidades corporais e mentais através da transgressão nos interstícios carnavalescos.

Com base nessa dualidade, Pasolini se utiliza de uma pintura de Pieter Bruegel, cujo tema é o embate entre a Quaresma e o Carnaval, para problematizar a derrota do Carnaval em decorrência da normatização e controle de suas manifestações populares realizadas pelas instituições de poder, as quais, com medo de sua potência transgressora e derrisória, o assimilaram, domesticando-o e esvaziando sua função coletiva e ritualizada.

3.1.1. Pieter Brueghel e Pasolini: a batalha medieval entre a Quaresma e o Carnaval

O homem dividido entre os deveres religiosos e a satisfação de suas necessidades físicas é o que tematiza a alegoria medieval da batalha entre a Quaresma e o Carnaval. Estes dois períodos do calendário cristão, além de representarem rupturas temporais no cotidiano, devido à quantidade de cerimônias litúrgicas, às mudanças temporárias nos hábitos (como a prática de dietas e vigílias) e, principalmente, ao grande contraste destes dois eventos (o primeiro representa as restrições em busca da espiritualização; o segundo, os excessos e a carnalidade), demonstram uma dualidade comportamental e ideológica coexistentes na cultura medieval.

Estes dois períodos carregados de simbolismo foram retratados em obras plásticas e literárias. O tema do combate entre o Carnaval e a Quaresma figurou em uma fábula parodística de combates cavalheirescos do século XIII, *A batalha da Quaresma e da Carnalidade*. Este enredo, por meio da personificação destes dois momentos, retratava a luta

entre Quaresma, um cavaleiro traidor, aliado aos ricos e abades, execrado pelos pobres e que andava portando peixes (arenques e enguias – símbolos alimentares deste período), e Carnalidade, um herói positivo, como o descreve Minois (2003, p. 163), que distribuía riquezas e se armava com carnes e gorduras (alimentos típicos de sua época). Uma verdadeira trama medieval que encarna o maniqueísmo da alegria *versus* tristeza, fartura *versus* escassez. Philippe Walter (1989) observa que essa narrativa também reflete a visão ideológica contrária a um discurso que condena a festa profana, a qual revela uma desvalorização do ascetismo religioso, cujo princípio do prazer é ressaltado (WALTER, 1989, p. 248, *apud* MINOIS, 2003, p. 163). Georges Minois (2003, p. 163) destaca que esse tema foi retratado por mais de quarenta textos, entre o século XIII e XVII, sendo retomado pelo teatro em XIV e representado nos vilarejos.

José Rivair Macedo (2000) aponta como uma das melhores representações plásticas deste tema o quadro de Pieter Bruegel, o Velho, intitulado *Der Kampf zwischen Karneval und Fasten* (*O combate entre o Carnaval e a Quaresma*), de 1559.



FIGURA 20 - Pieter Bruegel, o Velho, *Der Kampf zwischen Karneval und Fasten*, de 1559.

FONTE: <<http://viticodevagamundo.blogspot.com.br/2010/03/pieter-brueghel-luta-entre-carnaval-e.html>>.

Acesso em: 23 maio 2012.

O autor divide o quadro em dois planos: o esquerdo apresenta os símbolos carnavalescos; o direito, os princípios e elementos da Quaresma. No plano do Carnaval, fica evidente o tipo de alimentação característica dos três dias de festa: carnes, bebidas, aves, salsichas e outras comidas que simbolizam a abundância são preparadas e dispostas em pratos, enquanto, no lado quaresmal, há grande quantidade de peixes; abaixo, na carroça que leva A⁴⁴ Quaresma para o embate, podem ser vistos mexilhões, roscas, pães e um *pretzel*⁴⁵. Enquanto O Carnaval possui um prato com comidas e uma espécie de ave pousada sobre ele, A Quaresma porta uma colmeia sob sua cabeça, o que, conforme Baumann (1997), representava, na cultura medieval, o símbolo da sociedade organizada, ordeira, ativa, denotando as ordens religiosas. Baumann (1997) afirma, ainda, que a cadeira sob a qual A Quaresma está sentada é um *genuflexório*, objeto que servia tanto para se sentar quanto para se ajoelhar.

Observa-se, no remo utilizado como arma pela Quaresma, a presença de dois arenques pequenos e magros – que, de acordo com Baumann (1997), representam os dias magros –, assim como cabeças de animais, presas em um espeto, utilizadas por O Carnaval como espada. Também é destacada a limpeza e a preparação dos peixes, logo acima da figura de A Quaresma, como um dos hábitos que inauguram o período quaresmal.

A gula como um dos sete pecados capitais não pode ser tolerada (não somente) na Quaresma, mas é largamente praticada durante as festividades carnavalescas, visto que, nesta época, não há interdições, tampouco há o controle da Igreja. No quadro, a gula se faz notar pela grande quantidade de pessoas corpulentas, contrastando com as figuras aolado da Quaresma: doentes, mortos e magros, como a própria personificação do período.

Embora o período da festa carnavalesca seja estabelecido pelo calendário cristão, é importante salientar que a fiscalização desta, tanto pelos representantes religiosos quanto estatais, até o Renascimento, não possuía eficácia ideológica ou mesmo prática, uma vez que os próprios integrantes do clero, assim como os soldados, participavam não somente do Carnaval, mas também de outras festas de cunho transgressor, nas quais várias infrações eram cometidas e a figura destas instituições de poder era constantemente ridicularizada.

Thereza Baumann (1997) define essa pintura como a representação de uma festa que marca o fim da Quaresma e o início da Páscoa, o que implica na compreensão de que a alegria que permeia um lado do quadro seria motivada pelo *risus paschalis*, isto é, o riso profano e

⁴⁴ Para diferenciar as figuras presentes no quadro do período festivo, adotou-se a convenção de designar a personificação da Quaresma e do Carnaval por meio dos artigos definidos “A” e “O”, dispostos em letras maiúsculas.

⁴⁵ *Pretzel* ou *Brezel*, como é conhecido na Alemanha.

transgressor característico das comemorações pascais. No período pascal, como é descrito por Bakhtin (1999, p. 68), o riso e as brincadeiras licenciosas eram permitidas no interior das igrejas, e, do alto do púlpito, o padre contava histórias e piadas que promoviam o riso em comemoração ao renascimento de Cristo; após o longo período de jejum e abstinências da Quaresma, eram liberadas, no *risus paschalis*, a ingestão de carne e a prática das relações sexuais.

Contudo, esta análise de Thereza Baumann (1997) não explicaria a presença de O Carnaval no quadro, tampouco as festividades sendo realizadas na praça pública, e não no interior das igrejas, como assinalam Bakhtin e a própria Baumann, em seu artigo. A participação de O Carnaval, mesmo compreendida como uma alegoria do espírito carnavalesco, assim como a figura de A Quaresma, é assinalada logo no título do quadro, embora o termo “carnaval” não se restrinja apenas à festa em si, mas, como define Bakhtin (1999), ao conjunto de manifestações populares relacionadas ao riso. Nesse sentido, O Carnaval representa muito mais a exata oposição à doutrina imposta pela Quaresma, pois, o *risus paschalis* não é tão significativo para os festejos pascoais quanto o riso é para o Carnaval.

Destarte, afirmar que as pessoas em completa contrição e tristeza podem ser compreendidas como integrantes de uma festividade que comemora a chegada da Páscoa, de acordo com Baumann, não corrobora para a análise dos elementos dialmetricamente dispostos na pintura representando comportamentos distintos, a qual é a leitura mais comum para esta obra de Bruegel.

Destarte, aproximamo-nos, na análise desta pintura, da leitura do Carnaval como uma antiquaresma, como preconiza Rachel Soihet (1999), amparada nas teorias de Emmanuel Le Roy Ladurie (2002). Para Soihet (1999, p. 4), “[...] as funções do carnaval, enquanto pré-quaresma e antiquaresma, afastam-no ao máximo dos valores ascéticos do cristianismo. Ao inverso da quaresma – que exalta a abstinência alimentar, sexual e a prática das virtudes – o carnaval sublinha o pecado, a gula, a lubricidade.”. Contudo, vale ressaltar, esta “distância” entre as infrações cometidas durante o período carnavalesco e os dogmas cristãos não aproximam esta festa dos preceitos pagãos: pelo contrário, “na medida em que ele [a cristandade] visa “enterrar a vida pagã”, reproduz certos ritos preexistentes ao cristianismo nas festas de inverno pagãs, tais como foram amalgamadas ao catolicismo popular, num período de *bricolage* cultural.” (Ibidem). Ladurie (2002, p. 36-37) afirma que o cristianismo também é uma religião do pecado, sendo compreensível esta incorporação dos cultos pagãos e

de sua alegria “pecaminosa”, porém, diferentemente de sua referência, a cristandade impõe a condição de que estas contravenções sejam extirpadas com a chegada dos ritos da Quaresma.







FIGURA 21 - Partes da pintura de Bruegel que representam elementos do Carnaval e da Quaresma.

FONTE:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brueghel_Young_Kampf_zwischen_Karneval_und_Fasten.jpg;
<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Brueghel_Young_Kampf_zwischen_Karneval_und_Faste](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Brueghel_Young_Kampf_zwischen_Karneval_und_Fasten.jpg)
n.jpg >. Acesso em: 24 maio 2012.

Acima, é possível observar tanto os detalhes da pintura de Bruegel que retratam a preparação dos peixes quanto os mortos, no lado direito do quadro (que simboliza a Quaresma), e a personificação desses períodos cristãos, na figura de A Quaresma, puxada em uma carroça por um monge e uma freira, e de O Carnaval, montado em um barril de vinho, sendo levado por um bobo e outro homem vestidos com as cores verde, branca e vermelha – tons associados, na cultura popular, à loucura e ao pecado. Pessoas opulentas também significam a prática da gula durante o período carnavalesco, como se percebe na observação do casal da última figura, que segue o anão trajado como bobo da corte.

Homens jogando cartas e padres alegres brincando com crianças, no canto esquerdo do quadro, também se opõem ao clima fúnebre e solene, retratado no lado direito. Instrumentos musicais, fantasias e roupas de bufões, jogos, danças, tabernas, brincadeiras envolvendo pessoas deficientes que portam membros de madeira, homens, mulheres, crianças e idosos assistem, da sacada de suas casas, o alegre cortejo que representa o lado festivo e jubiloso do Carnaval.

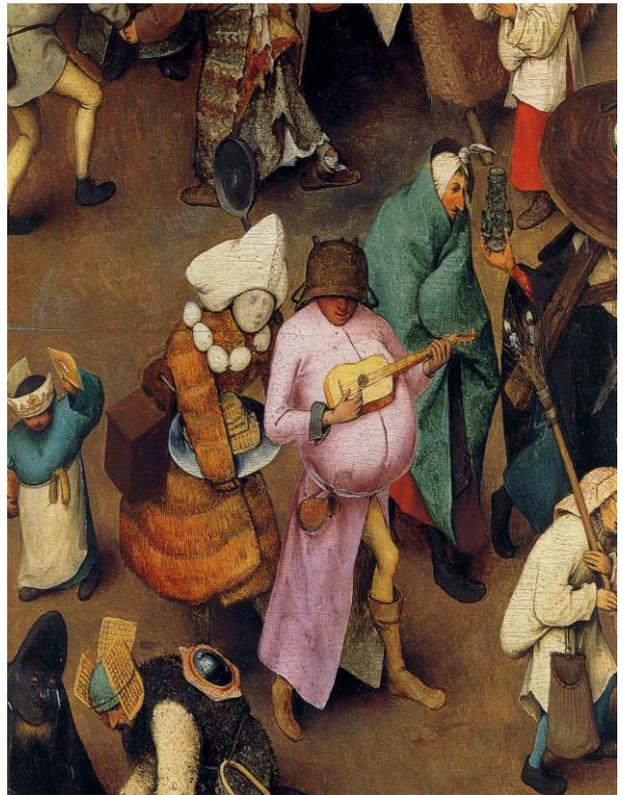
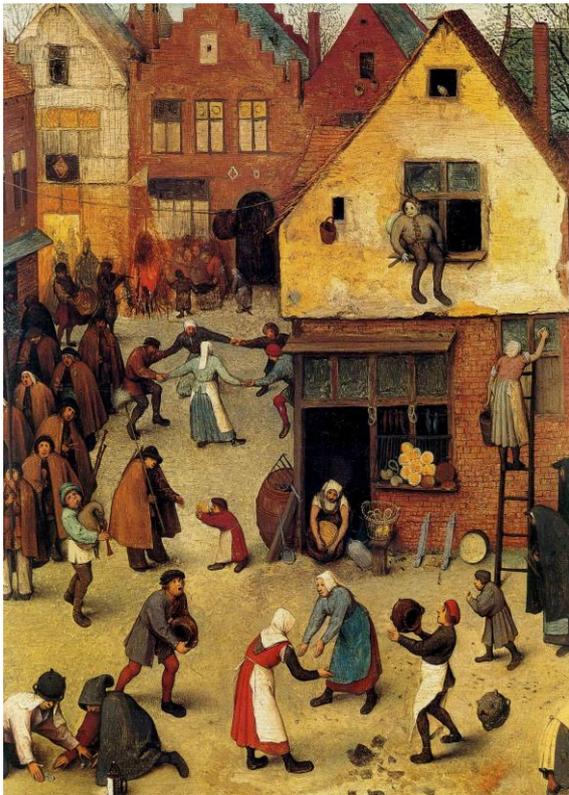
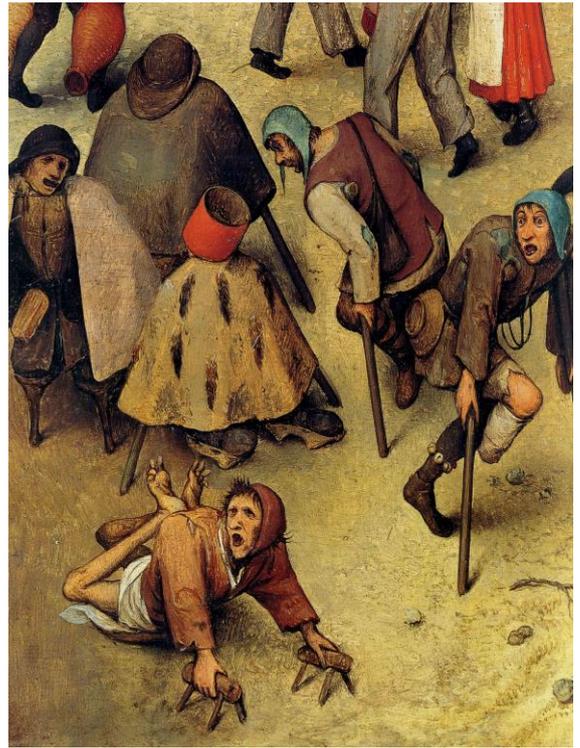




FIGURA 22 - Detalhe do quadro de Bruegel.

FONTE: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Brueghel_Young_Kampf_zwischen_Karneval_und_Fasten.jpg>; <http://en.wikipedia.org/wiki/The_Fight_Between_Carnival_and_Lent>. Acesso em 24 maio 2012.

O tom divertido se inverte no lado referente à Quaresma: o tom preto das vestes é mais predominante; pessoas mortas e doentes; crianças magras e mulheres apáticas; mortos são levados em carroças; esmolas são distribuídas aos cegos e paráliticos; uma procissão é acompanhada por mulheres de preto que carregam ramos de ervas; um homem de vestes nobres dá esmolas a um mendigo; cadeiras vazias e objetos também são retirados da igreja; todos aparentam tristeza, contrição e abatimento, lembrando, de alguma forma, o tom lúgubre que permeou a Europa nos tempos da peste. Apenas as crianças se divertem em suas brincadeiras, alheias ao clima soturno que as circunda.

A comitiva de mulheres portando algumas plantas pequenas pode ser compreendida como uma das partes do conjunto de celebrações do período da Quaresma, denominada “Procissão de Ramos”, realizada no domingo de Ramos, ou seja, no domingo que precede a Páscoa e recria a entrada triunfal de Jesus em Jerusalém. Porém, nessa procissão, as plantas usadas são ramos de Palmeiras, e esta não se aproxima do tipo vegetal presente na obra de Bruegel, o que nos fornece outra perspectiva: a de que se trata de um cortejo para purificar física e psicologicamente as pessoas de seus males, principalmente em uma época de graves epidemias e dificuldades financeiras, como foi o período da Baixa Idade Média.



FIGURA 23 - Detalhes da obra de Bruegel.

FONTE: <http://en.wikipedia.org/wiki/The_Fight_Between_Carnival_and_Lent>; <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Brueghel_Young_Kampf_zwischen_Karneval_und_Faste_n.jpg>. Acesso em: 24 maio 2012.

Em sua adaptação de *The Decameron*, Pasolini recria este quadro de Bruegel⁴⁶, construindo um *tableau vivant* com alguns elementos da figura original e modificando alguns componentes, como a retirada de O Carnaval em seu embate com A Quaresma; a transplantação do ambiente da praça pública para um campo aberto; a predominância de itens da Quaresma; a intensificação no volume de caveiras (visto que, na imagem original, elas não foram retratadas) e a exacerbação dos tons escuros e pastéis nas vestes das pessoas, contrastando com as cores vivas nas roupas de A Quaresma.



FIGURA 24 - *Tableau vivant* do filme *The Decameron*.

FONTE: PASOLINI, Pier Paolo. *The Decameron*. (1971). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (111 min) NTSC: son., color.

Na representação pasoliniana, a dualidade imagética explicitada pelo contraste entre as figuras dialmetricamente dispostas representando a Quaresma e o Carnaval não mais existe; os elementos carnavalescos estão em menor quantidade e aparecem mesclados aos gestos concernentes à Quaresma. O Carnaval não aparece mais lutando com A Quaresma; em vez disso, possivelmente, aquele é carregado mumificado em uma carroça, puxado por um homem aparentemente portador de *Síndrome de Down*, por outras mulheres com vestes coloridas e por homens com roupas escuras. Uma possível interpretação para essa metáfora seria a da morte de O Carnaval, após ser derrotado pela Quaresma.

⁴⁶ Patrick Rumble (1996) cita a influência deste quadro de Bruegel para a construção do quadro de referências imagéticas na *Trilogia pasoliniana*.

Alguns homens são retratados desmaiados, provavelmente devido ao exagero na ingestão de vinho do período carnavalesco. O cineasta substitui as comidas fartas do Carnaval por restos de comida sobre a mesa, simbolizando as indisposições e os excessos cometidos durante essas festas.

As ressacas tomaram o lugar do júbilo, das danças, das músicas e dos regozijos suscitados pelas festas regadas à bebida; na representação pasoliniana, os excessos das comemorações resultaram em “ressacas morais”, sem as reflexões e mudanças provenientes da liberação dos extintos e inversão dos valores. A festa, sem seu cunho transgressor, reverteu-se em mero entretenimento alienante. O Carnaval perdeu seu sentido de oposição à obediência e introspecção da Quaresma – talvez esse seja o motivo de a caveira estar na pá de A Quaresma: O Carnaval foi derrotado pela perda de seu poder desconstrututor, após ser assimilado pela lógica estatal e cristã para o controle do povo através da recreação descompromissada, com objetivos de relaxamento.







FIGURA 25 - A possível morte do Carnaval, na visão de Pier P. Pasolini.

FONTE: PASOLINI, Pier Paolo. *The Decameron*. (1971). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (111 min) NTSC: son., color.

Ao invés de peixes e comidas habituais da Quaresma, Pasolini optou por destacar caveiras, inclusive colocando uma sob a espécie de pá de A Quaresma, na qual, originalmente, figuravam dois peixes magros. Poucos são os que parecem se divertir, à exceção dos garotos que utilizam máscaras de animais, sentados sob um barril – lembrando as mascaradas bastante comuns nas festividades medievais –, dos três rapazes que brincam de dar saltos, da mulher inerte que monta num tipo de trenó e dos clérigos que jogam bola alegremente.







FIGURA 26 - Predominância de caveiras e as brincadeiras provenientes das festividades carnavalescas.
FONTE: PASOLINI, Pier Paolo. *The Decameron*. (1971). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (111 min) NTSC: son., color.

As procissões acompanhadas por mulheres trajando preto ainda persistem no *tableau vivant* de *Decameron*, assim como a representação de mulheres cozinhando e de deficientes, porém, nesta versão, estes não aparentam mais se divertir; não portam mais os guizos e as roupas com cores vivas; não sorriem, apenas caminham compenetrados e tristes. As suas “deforquidades” não são mais motivo de celebração, eles não estão mais integrados à folia; agora, fazem parte do núcleo da Quaresma, realizando penitências e sendo alvos de compadecimento.





FIGURA 27 - Procissões, penitências e restrições marcam o período da Quaresma.

FONTE: PASOLINI, Pier Paolo. **The Decameron**. (1971). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (111 min) NTSC: son., color.

Enquanto mulheres carregam um genuflexório vazio, soldados observam as ações. Assim como houve uma transferência dos deficientes para o lado quaresmal, as mulheres, que carregavam as cadeiras com vestes escuras e aparentando tristeza e desolação, foram colocadas na parte provavelmente carnavalesca, através das roupas coloridas e do tom solene com que carregam a cadeira, como em um cortejo simbólico. Entretanto, este genuflexório carregava A Quaresma, e não O Carnaval. Possivelmente, essa figura representa a ausência do sentido original da Quaresma, agora assimilada enquanto festa, sem a reflexão sobre o sacrifício de Cristo.

Nem A Quaresma, nem O Carnaval. A soberania carnavalesca transgressora foi dissolvida, O Carnaval foi deposto, não há mais o riso espontâneo, coletivo e ritualizado. Ao invés disso, a festa se tornou um instrumento da Igreja e do Estado para canalizar a verve agressiva e transgressora popular, transformando-a em uma diversão normatizada, passiva e acrítica, a diversão pela diversão, sem a negatividade, sem questionamentos. Daí a presença do olhar dominante dos soldados, cuja função é fazer com que a ordem seja mantida através da repressão às manifestações “contraventoras” que comprometem o poder destas instituições, ou mesmo que escapem de seu controle. O Carnaval, assim como outros anti-reis, foi sacrificado em nome da manutenção das regras. Sua morte serviu para “acalmar” os deuses da ordem, para que, no lugar da coesão social promovida pelas festas, a harmonia da comunidade se estabelecesse de acordo com a conveniência destas soberanias, mesmo que, para isso, houvesse a domesticação dos instintos transgressores presentes na cultura popular.





FIGURA 28 - *The triumph of the Death* (1562), de Bruegel, e os detalhes que influenciaram a obra de Pasolini.

FONTE: <<http://en.wikipedia.org/wiki/File:TheTriumphofDeath.jpg>>;
<<http://www.tumblr.com/tagged/triumph%20of%20death?before=21>>. Acesso em: 26 dez. 2012.

Em sua análise sobre a presença da pintura no filme, Patrick Rumble (1996, p. 38) aponta que o embate entre o Carnaval e a Quaresma não é decidido na obra de Bruegel, porém, ao colocar elementos do quadro *The Triumph of Death* (1562), o cineasta claramente ressalta a corrupção da vitalidade carnavalesca acarretada pelos dogmas dos agentes institucionalizados. Rumble (Ibidem) afirma que esta constatação pessimista é demonstrada pela troca dos peixes (símbolos de Cristo) por um esqueleto, principal motivo de *The Triumph of Death*. Dessa maneira, Pasolini destaca a vulgarização e comercialização do corpo.

Destarte, observamos que, mesmo se utilizando de temas e concepções medievais, Pasolini reatualiza o embate entre a Quaresma e o Carnaval para problematizar as manifestações contemporâneas do riso e das festividades, ressaltando a perda dos sentidos de coletividade e transgressão de uma sociedade cada vez mais individualista e consumidora, na qual as festas e o riso foram tão ostensivamente incorporados ao cotidiano, principalmente por meio da mídia e do consumo, que seu cunho conscientizador e ritualístico foi esvaziado, tornando-se um meio de entretenimento passivo e conformista.

3.2. As festas como representações simbólicas das tensões sociais

Maria Nazareth Ferreira (2006) destaca que as festas podem ser observadas tanto a partir de sua função lúdica como na forma de acontecimentos aglutinadores da realidade de seus participantes, uma vez que as festas promovem a formação da cidadania, a conscientização e a participação social, através do processo por ela agenciado, de protagonização de um sujeito comum elevado ao status de sujeito histórico, ao mesmo tempo em que é integrante de uma coletividade. Estes momentos de afirmação da identidade coletiva suscitavam o sentimento de pertença do indivíduo à sua comunidade, por ser a festa o lugar em que os valores e crenças eram veiculados, constituindo-se enquanto um “lugar simbólico” no qual ideologias eram reforçadas ou rechaçadas através do unísono da maioria. Em decorrência desta potencialidade, as festividades se configuravam, também, como palco de disputas e conflitos pelo monopólio da informação e do controle social (FERREIRA, 2006, p. 63).

Em sua obra sobre *O Carnaval de Romans*, de 1580, Emmanuel Le Roy Ladurie (2002) demonstra como esta festa, especialmente no contexto da cidade de Romans no século XVI, era representativa dos confrontos de interesses entre as classes, principalmente nas disputas que envolviam os burgueses e os artesãos, como observa o autor: “O Carnaval de Romans aparece-me assim [...] como um conflito entre a flor ou a nata da sociedade proprietário-mercantil, a dos notáveis, de um lado; e, do outro lado, a camada dos pequenos proprietários que ocupa os níveis médios da plebe artesanal.” (LADURIE, 2002, p. 29).

Embora sejam comuns os confrontos entre as classes em outras festividades e em outros lugares – onde se observa a ridicularização dos nobres da cidade e a inversão social por meio das “fantasias de nobres” utilizadas pelas camadas mais pobres –, o exemplo de Romans é emblemático por ter levado suas “disputas” sociais para além do plano simbólico, atingindo o nível prático e promovendo, nas palavras de Ladurie, “uma evocação pedagógica” (LADURIE, 2002, p. 29) por meio de uma “revolução” social e política (Ibidem, p. 44), mesmo que os efeitos deste novo “pensamento” só tenham sido estabelecidos concretamente em alguns anos posteriores a 1580, nas revoltas populares que se inspiraram no carnaval de Romans.

No caso de Romans, como em outras ocasiões comentadas anteriormente, a morte dos revoltosos, na terça-feira de Carnaval, representou a morte do bode expiatório que promoveria

a paz e restituiria o poder à classe dominante. Mas esta foi na contramão dos eventos carnavalescos usuais.

As manifestações carnavalescas frequentemente legitimavam as normas vigentes através do sacrifício do objeto ou indivíduo que encarnava o caos ou que não se enquadrava nos paradigmas sociais, como ocorria nos festejos dos *charivaris*. Eram os próprios populares que perseguiam ou imolavam os prófugos, eles próprios restabeleciam a ordem e reempossavam o controle às autoridades.

O Carnaval de Romans, ao estabelecer um *Reynage*, cujo reinado paralelo realmente representava um desejo de mudança, devido ao descontentamento com os abusos cometidos pelo poderio local, rompeu com o conformismo das festas que legitimavam a posição privilegiada dos aristocratas, reivindicando igualdade tributária e maior representatividade nas decisões do Conselho e do Consulado.

A inversão hierárquica proposta por esse *Reynage*, constituído por membros populares que se faziam passar por nobres governantes, estabeleceu ludicamente uma realidade alternativa que critica a realidade efetiva, ao contrário do *Reynage* realizado no mesmo período carnavalesco romanês, em 1580, pelos jovens do bairro abastado de Jacquemart. Essas “pessoas de bem”, de acordo com Guérin, não reconheciam as reivindicações dos paumeristas e instauraram este reinado como uma oposição ao reinado dos camponeses. Enquanto o primeiro questionava a ordem vigente, o segundo a legitimava. Ou seja, duas manifestações carnavalescas que demonstravam simbolicamente a luta de classes e a disputa pelo poder.

Este posicionamento se enquadra na carnavalização do cotidiano, teorizada por Bakhtin (1999), quando este afirma que algumas rupturas e transgressões das festas populares podem surtir efeitos palpáveis na promoção da mudança. É nisto que consiste o poder corrosivo do inesperado, do entrópico tão presente no riso, como observa Martins (2009).

Daí a importância das obras de um Boccaccio, de um Rabelais, de um Cervantes [...], como introdutores no discurso do quotidiano daquela parcela inesperada e violenta, mas ao mesmo tempo transgressora, da festa ritual já retirada do tempo cíclico e devolvida aos interstícios da história do dia a dia. Esta transgressão ou transfiguração é que poderá, entre muitas outras estratégias, abrir caminho à mudança. Assim, é na reapropriação destes discursos fragmentários, minoritários, marginais, que as maiorias poderão desvendar aos poucos o sentido real da festa e assim ter um papel fulcral nas grandes mudanças que, no fundo, vão ocorrendo de um modo silencioso e corrosivo, sob a placa glacial do quotidiano. (MARTINS, 2009, p. 133)

3.2.1. O casamento nas classes sociais em *The Decameron* e em *The Canterbury Tales*

A celebração totalmente pública do enlace matrimonial foi estabelecida, de acordo com Jéssica Fortunata do Amaral (2012), no século XII, constituindo-se um verdadeiro rito, uma solenidade. Tal celebração, no âmbito da cultura popular, como assinala Bakhtin (1999, p. 133), apresentava semelhanças com as manifestações carnavalescas, assim como outras festas particulares, como batismos e banquetes funerários. Embora, como afirma Bakhtin (1999, p. 64), o casamento e outros cultos pertencentes ao domínio oficial religioso fossem, obrigatoriamente, regidos pelos cânones sérios da Igreja, na vida corrente, permitia-se um culto paralelo, de formas e ritos notadamente cômicos.

Pasolini retrata a festa matrimonial em três classes sociais: o casamento de camponeses, no conto sobre Dom Gianni⁴⁷, em *Decameron* (1971); a união entre um nobre e uma moça burguesa, no *Conto do Mercador*; e um casamento burguês, em sua continuação do texto original inacabado do *Conto do Cozinheiro*, em *The Canterbury Tales* (1972). Essas três celebrações compactuam com o “culto paralelo”, proposto por Bakhtin (1999), visto que elas extrapolam o ritual sério religioso, que representa, além da união dos noivos, a união entre as famílias, com interesses políticos, principalmente no caso do casamento “forjado” entre os burgueses do *Conto do Cozinheiro*, e envolve toda a comunidade em um clima festivo de danças e fartura alimentar.

Esse clima de alegria e comemoração perpassa toda a representação do casamento camponês, em *Decameron* (1971). Nessa trama, Dom Gianni, compadre do pobre assistente Pietro em suas vendas de cavalos e mulas, resolve descansar, entre as idas e vindas às feiras, na casa de seu companheiro. Devido ao pouco espaço de sua casa, Pietro pede para que sua esposa, Gemmata, durma na casa da vizinha, Zita, porém, esta comemorava seu matrimônio, e a presença de Gemmata incomodaria as núpcias dos noivos. Para não frustrar seu compadre, Dom Gianni conta que não se importaria em dormir no estábulo, pois fez um feitiço que transformou uma mulher bonita em uma égua, que trabalhava de dia e, à noite, dormia com ele. Interessado em aumentar seus lucros, Pietro e sua esposa pedem a Dom Gianni que transforme Gemmata em uma égua, também, mas, ao ver que a última parte do feitiço seria a colocação do rabo através do ato sexual, Pietro grita para que Dom Gianni pare, “impedido” a concretização da “magia”.

⁴⁷ Narrado, na versão de Boccaccio, por Dionéio, na *Nona Jornada*.

Embora, narrativamente, o enfoque no casamento de Zita não fosse significativo para a trama entre Gemmata, Dom Gianni e Pietro, Pasolini recorrentemente mostra cenas da festa, enfatizando a alegria e a espontaneidade dos gestos que circundam a celebração. Todos dançam e riem muito, divertindo-se com as músicas e brincadeiras. Os noivos parecem felizes e amorosos, ao contrário do que ocorre nos casamentos arranjados. Todos estão em harmonia, a festa compreende toda a comunidade, não há espectadores; até o padre dança com a noiva, e outros homens saúdam os noivos. Na versão pasoliniana, o cortejo sai das ruas e entra em uma espécie de sítio, ou seja, a festa se inicia a partir da saída da Igreja, contaminando todos os presentes, até chegar na propriedade rural, onde as pessoas dançam e comem à vontade.





FIGURA 29 - A alegria espontânea do casamento campesino, em *The Decameron*.
FONTE: PASOLINI, Pier Paolo. *The Decameron*. (1971). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (111 min) NTSC: son., color.

Essa alegria espontânea, de partilha coletiva e de danças populares, também foi representada por Pieter Bruegel, em seu quadro *The Wedding Dance* (ou *Dança de casamento ao ar livre*), de 1566.



FIGURA 30 - Danças de casamento, em *The Decameron* (1971) e em *The Wedding Dance* (1566), de Pieter Bruegel.

FONTE: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Brueghel_dance_1566_detroit.jpg>. Acesso em: 03 jul. 2012; PASOLINI, Pier Paolo. *The Decameron*. (1971). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (111 min) NTSC: son., color.

Assim como Bruegel, Pasolini retratou o casamento rural como um evento de partilha, de intensa alegria e interação. Nenhum dos convidados é passivo, todos dançam ou se relacionam, de alguma maneira, com a música ou entre si, conversando e rindo. Não há fronteiras entre os noivos e os convidados, não há hierarquias: todos comungam nesta renovação dos vínculos familiares. Os noivos, principalmente a noiva, aparentam satisfação e alegria, como se esta união fosse o fruto de um sentimento sincero, e não ditado pelas

conveniências sociais. A palavra-chave desse tipo de matrimônio, na ótica pasoliniana, é *espontaneidade*. As danças não são sincronizadas, isto é, não apresentam uma coreografia única ou previamente estabelecida, todos dançam de acordo com suas vontades. As brincadeiras e os gestos não demonstram pertencer a um código comportamental artificial, eles partem da afetividade voluntária, sem estarem ligados a interesses diversos. Esse quadro, retratado em *The Decameron*, difere sobremaneira das representações dos casórios burguês e nobre, presentes em *The Canterbury Tales* (1972).

Em sua continuação do *Conto do Cozinheiro*, cujo enredo já foi descrito no capítulo anterior, Pasolini retrata o casamento burguês como algo frio e artificial. As pessoas comem sentadas em mesas separadas dos noivos, aparentam se relacionar de maneira distante e não há muita interação nas danças. O cortejo não é tão alegre como a comitiva de *The Decameron*, as pessoas não dançam, nem cantam, apenas caminham pela cidade, como em uma procissão.



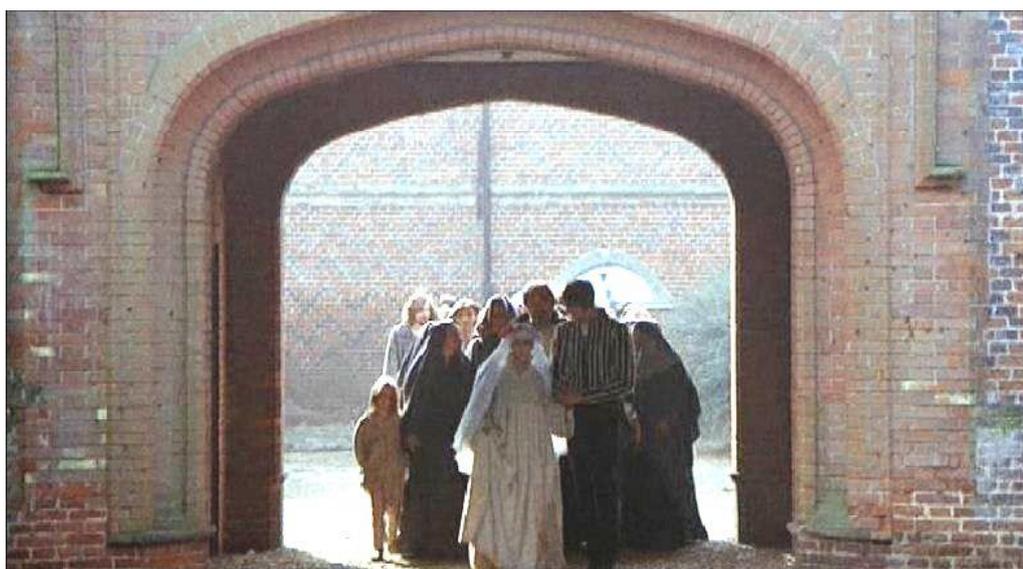


FIGURA 31 - As relações “mecânicas” do casamento burguês, e o farrista Perkins como elemento catalisador, em *The Canterbury Tales*.

FONTE: PASOLINI, Pier Paolo. **The Canterbury Tales**. (1972). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (111 min) NTSC: son., color.

Como falado anteriormente sobre o *Conto do Cozinheiro*, Pasolini ridicularizou as figuras do pai do noivo e do próprio noivo, rompendo com a monotonia da festa através das brincadeiras risíveis de Perkins, que, com sua naturalidade, ganha o carisma da noiva e evidencia o caráter “artificial” da festa. A indiferença da noiva à festa e ao noivo demonstra seu descontentamento com a união, que possivelmente não é motivada por questões afetivas, mas, sim, por interesses financeiros, favorecidos pela aliança entre as famílias. Essa insatisfação é demonstrada ao longo das cenas, pois ela explicita seu tédio e sua apatia em relação à festa “forjada”. Os gestos e movimentos são mecânicos; a dança segue uma coreografia pré-estabelecida, não havendo muito toque ou envolvimento entre as pessoas. No começo, os homens dançam afastados das mulheres, simulando cumprimentos cordiais, mas, a partir da chegada do farrista Perkins, a dança torna-se circular e os pares são formados. Ele diverte as pessoas com suas brincadeiras atrapalhadas, e a noiva se encanta por ele. Contrariando o noivo e seu pai, ela se junta à dança, sendo convidada por Perkins, que a corteja. É a partir da presença deste, compreendido como um elemento catalisador, que as ações saem do plano “mecânico” e ganham emoções mais intensas e espontâneas, como a raiva do pai, a tristeza do noivo e a alegria da noiva.

Essa ausência de emoções legítimas é intensificada na representação do casamento nobre, no *Conto do Mercador*. Nesse conto, o nobre January resolve desposar a jovem May, alegando que velhos corações necessitam de novas energias. Pasolini também ridiculariza January, retratando-o como um velho bobo e bastante crente em sua “potência” sexual. May se apaixona por um jovem nobre, e os dois tem um caso. Quando January está prestes a desmascará-los, um casal de deuses contorna a situação, restaurando a “harmonia” entre o casal.







FIGURA 32 - As classes sociais são separadas espacialmente e apresentam comportamentos distintos no casamento nobre do *Conto do Mercador*, em *The Canterbury Tales*.

FONTE: PASOLINI, Pier Paolo. *The Canterbury Tales*. (1972). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (111 min) NTSC: son., color.

Além da união por interesses, Pasolini enfatiza a separação entre as classes. Os noivos ficam isolados de todos os convidados, sentados em uma bancada acima do salão; os nobres ficam ao centro; o clero, em mesas e bancos da outra extremidade, em frente aos noivos; e os serviçais ficam nas margens, dançando e comendo sem interagir com os demais estratos – inclusive, sentando no chão e preparando sua comida em fogueiras improvisadas.

Os movimentos desta comemoração são ainda mais mecânicos que os da representação anterior: a comida só é servida após a ordem dos irmãos do noivo, e o mesmo acontece em relação à dança. Essa imposição se dá diante da vontade do noivo de se livrar dos convidados e adiantar a noite de núpcias, ou seja, as ações são decididas e efetuadas seguindo as vontades apenas do nobre noivo. A noiva nem sequer olha para ele, nenhuma afetividade é demonstrada entre eles, a indiferença é bastante evidente.

Embora a fartura de comida e o colorido das roupas sejam bastante ressaltados, o comportamento dos participantes não coaduna com essa exuberância; os gestos são contidos, o riso é comedido, a dança é moderada e sincronicamente coreografada. A espontaneidade do casamento rural é demonstrada no comportamento dos serviçais, que dançam e interagem independente dos acontecimentos orquestrados pelos nobres.

Os ecos da festa popular da praça pública, analisados por Mikhail Bakhtin (1999), ficam evidenciados na representação do casamento rural. Mesmo sem apresentar as principais características da carnavalização propostas por Bakhtin (1999), como a transgressão das

normas, a inversão e a ridicularização das hierarquias, o casamento campesino ainda possui uma forte aproximação com as festas populares descritas pelo teórico russo, devido à alegria, espontaneidade e coletividade das danças e gestos.

À medida que este clima festivo dá lugar à rígida separação entre os estratos e promove o rebaixamento das classes “subalternas” (em seu sentido mais negativo), as festas de casamento legitimam o poder vigente e se afastam do potencial contestador da carnavalização, celebrado nas festas populares narradas por Bakhtin (1999). Daí a crítica realizada por Pasolini, de que, à medida que os corpos são aprisionados nestes quadros sociais regidos pelas necessidades econômicas – e não mais afetivas –, também a festa, principalmente o enlace matrimonial, perde seu teor espontâneo e alegre, tornando-se uma convenção social distante de seu significado de celebração do amor do casal. O anseio do capital corrompe não só os corpos, mas também as relações familiares e sentimentais.

4. “ENTRE UM GRACEJO E OUTRO, MUITA VERDADE É DITA”: O RISO COMO PROJETO POLÍTICO NA *TRILOGIA DELLA VITA*

Como já debatido nos capítulos anteriores, o riso foi bastante depreciado pela ciência, assim como pela sociedade, e as obras estéticas que o utilizaram também foram subestimadas. A fala que dá título a este capítulo, “Entre um gracejo e outro, muita verdade é dita”, contida no filme *Canterbury Tales*, é muito indicativa da proposta de Pasolini: analisar a sociedade repressora (escondida sob o manto da liberação sexual) do capitalismo tardio à luz de obras licenciosas e transgressoras para sua época – pertencentes ao período de transição do feudalismo para o mercantilismo, situando-se entre a Baixa Idade Média e o Renascimento – através do riso.

Desse modo, são pertinentes as indagações de como se pode tratar de assuntos “sérios” por meio da derrisão? Como o riso pode construir algo, se a ridicularização ou a ironia – algumas de suas características – são tão negativas e agressivas? A ironia, como assinala Comte-Sponville (2007), não é uma virtude, e sim uma arma:

A ironia não é uma virtude, é uma arma – voltada quase sempre contra outrem. É o riso mau, sarcástico, destruidor, o riso da zombaria, o riso que fere, que pode matar, é o riso a que Spinoza renuncia (“*non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere*”), é o riso do ódio, é o riso do combate. Útil? Como não, quando necessário! Que arma não o é? Mas nenhuma arma é a paz, nenhuma ironia é o humor. (COMTE-SPONVILLE, 2007, p.231)

Dentre os vários tipos de riso contidos na *Trilogia della vitta*, a ironia se faz presente em vários momentos, seja para criticar as autoridades ou o capitalismo tardio. Contudo, seria este riso, que questiona as mazelas sociais, o esgarçamento da coletividade das festas e manifestações populares, que censura a massificação cultural, algo negativo? Vazio? A licenciosidade das cenas que unem o corpo sensual e o riso representaria a adesão de Pasolini a esta indústria cultural, cujo principal intuito é o estímulo ao consumo?

Algumas das críticas que provocaram o cineasta a abjurar a *Trilogia della vitta* também levaram Boccaccio e Chaucer a justificarem o teor obsceno e jocoso de suas obras. Boccaccio, ao final de seu livro, se “desculpa” pelas “inconveniências” encontradas em seu texto, por serem distintas das “honestidades” presentes nas igrejas e escolas de filosofia, como já exposto no segundo capítulo. O autor tenta legitimar a pertinência dessas “inconveniências”, alegando que elas são fundamentais para as suas narrativas e que suas “brincadeiras” não são de todo indecorosas, ao ponto de serem proibidas às mulheres, que formavam seu principal público.

Chaucer também pede perdão pelas partes “pecaminosas” de sua obra:

Agora peço a todos que ouvirem ou lerem este pequeno tratado que, se alguma coisa de seu agrado houver aqui, agradeçam por isso a Nosso Senhor Jesus Cristo, do qual procede todo talento e toda virtude. E, por outro lado, se houver algo que os desagrade, peço que o debitem às limitações de minha competência, e não à minha vontade, pois eu certamente teria me expressado melhor se tivesse sabido como fazê-lo. Pois diz o nosso Livro: “Tudo o que está escrito está escrito para a nossa edificação”; e foi isso o que pretendi. Solicito-vos, portanto, humildemente, pela graça de Deus, que oreis por mim, para que Cristo tenha piedade de mim e perdoe os meus erros, – e, de modo especial, as minhas traduções e composições referentes às vaidades do mundo, que ora rejeito em minha retratação, como o livro de Tróilo, o livro da Fama, o livro das Dezenove Damas, o Livro da Duquesa, o livro do Dia de São Valentim do Parlamento das Aves, os Contos de Cantuária, nas partes que soam pecaminosas, o Livro do Leão e muitas outras obras, que nem me vêm à lembrança, além de muitas canções e poemas sensuais. Que Cristo, em sua infinita mercê, me perdoe esses pecados. Mas pela tradução do De Consolatione de Boécio e por outros livros sobre as vidas dos santos, e homilias, e trabalhos de moral e devoção, agradeço a Nosso Senhor Jesus Cristo e à sua Mãe bendita e a todos os santos do Céu, rogando-lhes que de agora em diante, até o fim de minha vida, me enviem a graça de arrepender-me de minhas culpas e de preparar a salvação de minha alma, assegurando-me a dádiva da verdadeira Penitência, da Confissão e da Satisfação, para que eu viva neste mundo, – pela bondade generosa daquele que é rei dos reis e sacerdote sobre todos os sacerdotes, e que nos redimiu com o precioso sangue de seu coração, – de modo a poder figurar entre aqueles que, no dia do Juízo, deverão salvar-se. Qui cum Patre et Spiritu Sancto vivit et regnat Deus per omnia saecula. Amen. (CHAUCER, 1989, p.205)

Procedendo assim, Geoffrey Chaucer se esquivou da cólera das autoridades ridicularizadas por sua obra, bem como se preservou das acusações cristãs de que suas narrativas obscenas seriam “pecaminosas”, ao lembrar que, mesmo escrevendo este tipo de livro licencioso, também realizou traduções de obras católicas, descrevendo a vida de santos.

A partir dessas “retratações”, Patrick Rumble (1996) chegou à conclusão de que a abjuração dos filmes também foi uma estratégia de Pasolini para manter-se fiel aos textos originais, o que não acarretaria na negação total de sua obra, mas, sim, no fortalecimento de sua transgressão.

Assim como os autores precedentes fizeram, Pasolini se “retratou” pelo conteúdo obsceno de suas obras, contudo, reafirmou seu intuito ideológico: “Eu abjuro a *Trilogia della vita*, embora, não me arrependa de tê-la feito. Não posso negar a sinceridade e a necessidade que me impeliu a representar os corpos e seu símbolo, o sexo.” (PASOLINI, 1987, *apud* RUMBLE, 1996, p. 82, Tradução nossa).

É mister salientar que, de acordo com as notas bibliográficas de Rumble (1996)⁴⁸, essa declaração de Pasolini consta no prefácio dos roteiros da *Trilogia della vita*, assim como a retratação feita por Boccaccio consta em seu prefácio, e a de Chaucer aparece em uma espécie de epílogo, o que corrobora ainda mais para a tese levantada por P. Rumble.

⁴⁸ Assim como em outras obras de autoria do cineasta, como a carta de abjuração presente em *Cartas Luteranas* e o livro escrito por Nico Naldini sobre a vida de Pasolini.

Rumble (1996, p. 87) afirma que a ironia da abjuração por Pasolini é inegável, pois, como o autor canadense sugere, o cineasta seguiu o exemplo dos escritores das duas obras que serviram de base para a sua *Trilogia*, utilizando sua retratação como uma resposta defensiva às críticas. Além disso, as salvaguardas proferidas por Boccaccio e Chaucer não são desprovidas de ironia. Desse modo, a abjuração aparece como uma prova de que Pasolini se manteve fiel em sua adaptação dos textos originais. Assim como os autores direcionaram suas “desculpas” para aqueles que estavam no poder, e ainda retoricamente se distanciaram do teor transgressivo de seus livros, a fim de protegê-los, a retratação de Pasolini conseqüentemente pretendeu estabelecer relações retóricas com as declarações anteriores. Como é recorrente em seu trabalho, as figuras retóricas de oxímoros ou antíteses são predominantes, o que possibilita a compreensão de que o cineasta se utilizou de duas mensagens antitéticas de uma vez.

O teórico ainda argumenta que esta abjuração serve mais para intensificar e ratificar as mensagens ideológicas contidas na *Trilogia* do que para abandoná-las. Certamente, a retratação destes filmes pode ter funcionado como uma importante proteção retórica destas mensagens, esquivando-se da censura que constantemente ameaçava sua circulação (RUMBLE, 1996, p. 83).

Todavia, como já pontuado no primeiro capítulo, a frustração de Pasolini não foi apenas com a censura ou com o governo. O cineasta constatou que até a “realidade” dos corpos inocentes foi violada, manipulada, submetida ao poder consumista: ou pior, esta violência contra os corpos se tornou o mais macroscópico dado da nova época humana. A vida sexual privada (como a do próprio Pasolini) sofreu tanto com o trauma da falsa tolerância quanto com a degradação corporal; as fantasias sexuais que outrora eram de dor e regozijo, tornaram-se frustrações suicidas, ociosidade disforme (PASOLINI, 1988, *apud* RUMBLE, 1996, p. 84).

Patrick Rumble (*Ibidem*) destaca que o irresistível mundo de corpos e prazeres representados nos filmes, bem como suas mensagens ideológicas, foram traídos e neutralizados por uma sociedade de tolerância e uma forma de cultura ainda mais perniciosa, que produz sujeitos auto-policidados, ou seja, altamente reprimidos.

Entretanto, Pasolini endereça suas críticas diretamente, continua o autor (*Ibidem*), e insiste que esta retratação não foi motivada pelas razões que eles presumem. As críticas não dizem respeito apenas à Direita, que reagiu a algumas transgressões morais nos filmes, mas sobretudo à Esquerda, que acusou a *Trilogia* de carecer de engajamento. Esses críticos não ficaram satisfeitos com a abjuração: de fato, isto representa uma ainda mais intensa e

focalizada crítica ideológica do que a contida nos filmes, o que torna o partido da Esquerda responsável pela degradação denunciada por Pasolini.

Assim como Michel Foucault, Pasolini foi um dos teóricos que criticou a falsa tolerância da liberação e expressão sexual dos anos 50 e 60. Tais escritores detectaram esta estratégia de repressão, escondida sob o manto de aprovação levantado por este aparente movimento popular, no qual a Esquerda estava incluída:

De fato, ele [Pasolini] afirma, junto com Michel Foucault, que esta “tolerância” celebrada era “falsa” e que a Esquerda havia fraudulentamente ter funcionado como um instrumento desta falsidade. Na terminologia de Foucault, a Esquerda havia se tornado cúmplice na estratégia do governo de tornar a sexualidade um instrumento, na medida em que a sua identidade foi relacionada com um gênero e preferência sexual, e este sistema de categorias transformou indivíduos em objetos de auto-vigilância. (RUMBLE, 1996, p. 83, Tradução nossa)

Segundo Pasolini, a Esquerda;

[...] não se dá conta da degeneração instaurada por meio da falsificação de seus valores. E agora eles [a Esquerda] aparentam estar satisfeitos! Em acreditar que a sociedade italiana indubitavelmente melhorou, isto é, que se tornou mais democrática, mais tolerante, mais moderna, etc. Eles continuam inconscientes da inundação de crimes que está assolando a Itália... Eles estão inconscientes de que na Itália existe toque de recolher, de que a noite está mais deserta e sinistra do que nos mais obscuros séculos do passado... Eles não entendem que, ao invés de propagar a iluminação e felicidade aos jovens, a liberação sexual tem os tornado tristes, fechados e, conseqüentemente estupidamente arrogantes e agressivos: mas de fato eles não querem se aborrecer com isso, porque eles não dão a mínima para os jovens. (PASOLINI, 1988, *apud* RUMBLE, 1996, p. 84-85, Tradução nossa).

Foi justamente para criticar esta reificação do corpo e da sexualidade que o cineasta buscou inspiração na literatura medieval e oriental; isto é, para compor suas obras de celebração à vida e à liberdade. A *Trilogia della vita* foi, para Pasolini, seu *projeto mais ideológico*⁴⁹ (PASOLINI, 1989, *apud* RUMBLE, 1996, p. 11).

4.1. Pasolini e a busca pela tradição popular

O fato de estes textos derivarem de momentos e de zonas geográficas antecessoras ou intocadas pelos processos históricos e culturais, envolvidos nas fases posteriores à formação do estado-nacional, os torna inerentemente resistentes a qualquer reivindicação nacionalista – não obstante os séculos de investigação acadêmica que visaram garantir-lhes tal identificação

⁴⁹ Grifo nosso.

canônica. Para Pasolini, seria necessário unir-se a esta resistência estrutural encontrada nos textos originais, de modo que a linguagem “transnacional” ou “transclassicista” dos filmes deslocasse os paradigmas culturais nacionalistas e se engajasse na procura por uma “società futura possibile” (RUMBLE, 1996, p. 9).

A intenção de Pasolini, ainda de acordo com Rumble (Ibidem, p. 12-13), ao adaptar o *Decamerão* de Boccaccio ou “traduzir” as pinturas de Giotto, Bruegel ou Bosch para o cinema, foi extremamente coerente: o cineasta visou apresentar “vozes duplas” ou significados hibridizados que estabelecessem um conflito entre o “pré-formato” e as energias de inovação ou rejuvenescimento linguístico. Além disso, suas referências plásticas para a composição imagética de seus filmes, como citado anteriormente, são bastante claras: Giotto, Bruegel e Vermeer, em *Decameron*; Bruegel e Bosch, em *Canterbury Tales*; e pinturas Kangra, em *Arabian Nights*. O que Pasolini busca nesse tipo de reescritura é estabelecer um conflito entre a língua transnacional do cinema e essas particularidades culturais advindas da tradição, que resistem, em um nível metafórico, alheias ao processo de transnacionalização.

O mundo de Chaucer e Boccaccio não tinha ainda experimentado a industrialização. Não existia ainda a sociedade de consumo, não havia ainda linhas de montagem... Chaucer permaneceu situado em duas épocas. Existia algo de medieval e gótico sobre ele, a metafísica da morte. Mas frequentemente você tem o sentimento de que está lendo Shakespeare, Rabelais ou Cervantes... Chaucer continua com um pé na Idade Média, mas ele não é “do povo”, embora ele recolha suas histórias do povo. Ele ainda sim é um burguês. Ele olha adiante da Revolução Protestante, na medida em que as duas eram combinadas em Cromwell. Mas enquanto Boccaccio, por exemplo, que também era burguês, possuía uma consciência limpa, Chaucer ainda possuía uma espécie de sentimento infeliz, uma consciência infeliz. Chaucer prevê todas as vitórias e triunfos burgueses, mas ele também prevê suas podridões. Ele é um moralista, mas ele é um irônico também. Boccaccio não prevê o futuro desta forma. Ele capta a burguesia em seu momento de triunfo, quando ela está nascendo. (PASOLINI, 1977, *apud* RUMBLE, 1996, p. 53, Tradução nossa)

Conforme pontua Rumble (1996, p. 13), esses filmes representam oxímoros estilísticos do cineasta. Essas obras apresentam modelos e imagens extraídas de momentos históricos específicos do passado ou de tradições e heranças particulares nacionais ou regionais; são figuras que necessitam de competências diversas para serem interpretadas ou diferentes formas de contemplação. O cineasta introduziu esses outros modelos como uma linguagem “estrangeira” dentro da linguagem dominante no filme. Essa linguagem “alienígena” ameaça subverter as capacidades transparentes, internacionais e interclassicistas da comunicação fílmica, porém, não as incapacita completamente.

Mesmo que sua pretensão com a *Trilogia della vita* fosse narrar as histórias pelo “simples prazer em contá-las e recontá-las, pela criação de mitos narrativos, ausentados de ideologia” (RUMBLE, 1996, p.132, Tradução nossa), não se pode afirmar que esses filmes

abdicam de seu engajamento – até mesmo porque essas obras visaram ser um retorno às narrativas orais populares, um retorno ao coletivo, uma recepção participativa dessas histórias que o cinema, enquanto meio massivo, pode idealmente proporcionar. Assim como o texto de Boccaccio utilizava a narrativa oral como reprodução social e ideológica (como “consolo” e conselhos úteis daqueles que estavam refugiando-se da peste), os filmes de Pasolini apresentam histórias recolhidas da tradição oral como produtos dos clamores coletivos capazes de superar a miséria através de uma estranha positividade, a invenção de um povo (Ibidem).

4.2. A *Trilogia* e seu engajamento

Foi assinalado, no primeiro capítulo, que alguns críticos não consideram a *Trilogia* como pertencente às produções engajadas do período *nacional-popular* das obras pasolinianas. Contudo, Patrick Rumble (1996) fornece uma série de argumentos que discutem o engajamento dos três filmes de Pasolini, ao afirmar que a preocupação política do cineasta se manifesta já em sua adoção de uma “linguagem” cinematográfica, ao invés de recursos menos acessíveis ao povo, como a Literatura.

Rumble (1996, p. 6) assinala que, na Itália, Pasolini era mais conhecido por suas produções literárias do que por suas incursões cinematográficas, mas a escolha do cineasta em mudar seu foco para o Cinema, no começo dos anos 60, representou seu primordial desejo de se engajar na realidade do presente, obtendo um impacto maior na audiência, rapidamente abandonando o livro para a mais imediata gratificação das telas audiovisuais. Esse impulso gramsciano de renovar o mandato do *intelectual orgânico* ocorreu em um período de grande transição cultural e política, o que explica sua escolha pelo papel de *regista civile* (cineasta civil).

Nessa busca, Pasolini identificou o Cinema como uma técnica capaz de comunicar a realidade mais completamente, sem – ele polemicamente insiste – necessitar de nenhum intermediário sistema de símbolos ou signos (Ibidem, p. 7). Essa linguagem audiovisual ofereceu ao cineasta um novo modelo de comunicação em massa, uma forma que, diferentemente do romance, não seria identificada nem pela estrutura do enredo tampouco pela linguagem do estado-nacional burguês. De fato, a crise do romance na Europa foi sintomática da crise das formas nacionais das organizações política, econômica e cultural. Na

Itália, onde o romance era um gênero profundamente ligado à história da nação, o tipo da contaminação linguística (ou plurilinguismo) – experimentado pelos pós-romances de Carlo Emilio Gadda, Giorgio Manganelli e pelo próprio Pasolini – indicava o momento de extrema instabilidade cultural e social (Ibidem, p. 8).

A partir de seus estudos acerca da *Sociologia do Romance*, teorizada por Lucien Goldmann, e das pesquisas feitas pelos Formalistas Russos, Pasolini sustentou suas concepções acerca dos “proto-romances”, que serviriam como base para a sua *Trilogia della vita*: os primeiros textos de Boccaccio e Chaucer serviriam como protótipos dos romances europeus, pelo fato de os dois serem representativos do presente histórico na trama, enquanto as *Mil e uma noites* funcionaria como um elemento “alienígena” e misterioso, cuja complexidade da estrutura narrativa possibilitaria, para Pasolini, um modelo não-europeu de romance (Ibidem).

Patrick Rumble (1996, p. 8-9) assinala que esses textos também são uma continuação do projeto do cineasta de reinterpretar textos ou mitos do passado de acordo com o contexto do presente, como foi o caso dos filmes *Il Vangelo secondo Matteo*, *Medea* e *Edipo Re*. Rumble (Ibidem, p.9) ainda afirma que estas obras foram pensadas como capazes de gerar novas percepções quando projetadas sobre o mundo moderno da industrialização e consumismo.

Mesmo após ter “abandonado” o idealismo do engajamento gramsciano, Pasolini continuou, através de sua *Trilogia*, na busca por alguma essência ou atividade humana que não fosse modificada pela cultura do consumismo capitalista. Essa base “humanista” ou “idealista” de compreensão e representação da alienação sob a lógica de valor, como é retratado pelo cineasta através da *Trilogia della vita*, foi frequentemente atacada por aqueles que entendem isto como uma expressão sentimental de nostalgia por um estado natural e não alienado do ser. Em relação à montagem de *Decameron* em particular, Pasolini afirmou:

Foi por esta razão que eu reconstruí este mundo como um mundo das classes populares e fui à Nápoles com a intenção de redescobrir o autêntico relacionamento entre povo e realidade, um relacionamento com as pessoas que, qualquer que fosse a sua ideologia, fossem capazes de estabelecer sem as distorções ideológicas da pequena-burguesia. (PASOLINI, 1974, *apud* RUMBLE, 1996, p. 38, Tradução nossa)

Conforme ressalta Rumble (1996, p.21), embora fossem os três filmes elaborados a fim de entreter muito mais do que repretender a audiência (como era costume nas produções anteriores de Pasolini), a *Trilogia della vita* representou o projeto mais ideológico do cineasta, ainda que, superficialmente, essas obras aparentem ser desprovidas do engajamento intelectual presente em filmes como *Uccellacci e uccellini*, *Teorema* ou *Porcile*. Enquanto

obras como estas formam um recurso fundamentado no intelecto dos espectadores, a *Trilogia* aparenta abandonar o anterior questionamento do modo político do cinema em favor de uma mais sutil, porém muito mais radical, forma ideológica de interpelação.

Uma interpelação pelo riso, que convida – muito mais do que obriga – o interlocutor a participar de seu projeto. O riso como recurso ideológico sempre se mostrou uma ferramenta bastante eficaz, como já demonstrado em passagens anteriores desta dissertação, na qual foi brevemente discutido o papel do riso na história do pensamento e a forma com que as artes se utilizaram deste para refletir/problematizar seu contexto. Pasolini, como leitor atento das grandes obras canônicas do riso, como os próprios *Decamerão* e os *Contos da Cantuária*, percebeu a potência e a pluralidade de significações do riso, utilizando-o como uma espécie de *meio* para analisar os aspectos sociais, não só no contexto de seu país ou de sua cultura ocidental, mas na conjuntura global, no que tange às consequências negativas do capitalismo.

Pasolini foi, assim como Giotto, Boccaccio e Chaucer, um artista que atuou numa era de transição, segundo Rumble (1996, p.46), num período de fratura ideológica, como pontuado no início deste capítulo. E, realmente, o que foi chamado de híbrido pós-moderno ou pastiche estético, continua o autor, pode ter sido, como sugere F. Jameson, os sintomas das crises características do capitalismo tardio. Pasolini também se sentiu motivado a engajar-se na batalha contra o imaginário de seu espectador. É importante salientar novamente que o cineasta abriu mão da escrita literária em favor do Cinema por ter perdido sua fé nos gêneros tradicionais, e não estava mais confiante de que compreendia as expectativas de seus leitores e espectadores. O interlocutor ideal de Pasolini não lia mais livros, mas ia ao cinema, o que obviamente o fez mudar sua técnica.

Sobre o papel revolucionário do engajamento, Pasolini declarou:

Que um indivíduo, enquanto autor, reaja ao sistema construindo outro, isto é para mim simples e natural; do mesmo modo com o qual este indivíduo, como sujeito histórico, reaja frente a estrutura social construindo outra por meio da revolução, que é, reagir por sua vontade para transformar a estrutura. Eu, portanto, não falo, nos termos da Crítica sociológica americana, sobre naturais e ontológicos valores e volições, mas falo de uma “vontade revolucionária”, tanto no autor enquanto criador de um estilo individual que contradiz o gramatical e literário jargão do sistema de força, quanto no homem que subverte o sistema político. (PASOLINI, 1974, *apud* RUMBLE, 1996, p.62, Tradução nossa)

Obviamente, *Arabian Nights* não é tão atual e diretamente ideológico quanto *Accattone* ou *Mamma Roma*, pontua Rumble (*Ibidem*, p. 64), porém, sua ideologia está escondida abaixo da superfície: sua carga semântica ideológica não é explicitamente colocada, mas, sim, representada, no que o autor intitula como “prazer ideológico”. Rumble

argumenta que o prazer da *Trilogia* não está desprovido de uma consciência ideológica, uma consciência possibilitada por meio de experimentações estilísticas.

Enquanto um pessimismo profundo permeia *Canterbury Tales*, o cineasta confere ludicidade e regozijo a *Arabian Nights* por meio de um final feliz. No trecho final de *Canterbury Tales*, Pasolini, no papel de Chaucer, afirma: “Here end the *Canterbury Tales*, told only for the pleasure of the telling”. Para Rumble (Ibidem, p. 64), esse “prazer” citado pelo cineasta é produto de uma profunda ironia, a qual o cineasta atribui à consciência burguesa culpada de Chaucer. Essa culpa, acompanhada de prazeres visuais e sexuais, não é encontradas em *Arabian Nights* como é vista em *Decameron*, já que, no primeiro, o prazer é colocado de forma onírica e ingênua.

Pasolini alegou ter feito a *Trilogia*:

[...]com o intuito de se opor ao consumismo do presente, [retornando] para um passado muito recente, onde o corpo humano e as relações humanas eram muito mais reais, embora arcaicas, embora pré-históricas, embora cruas; não obstante elas eram reais, e estes filmes opõem esta realidade à não-realidade da sociedade de consumo. (PASOLINI, 1974, *apud*, RUMBLE, 1996, p. 63, Tradução nossa)

4.3. Para concluir (ou não): o riso pode ser político?

Uma das principais críticas da Esquerda em relação à *Trilogia della vita* recaiu na suposta falta de engajamento dos filmes. Ora, essa acusação é muito recorrente às obras que problematizam esteticamente a sociedade utilizando-se da comicidade. O riso, e por consequência seu uso artístico, pode ser desprovido de conotação política? Somente os textos que se identificam enquanto “de Direita” ou “de Esquerda” são politicamente engajados? Apenas os produtos estéticos que tratam com formalidade e gravidade as mazelas sociais podem ser considerados ideológicos?

Fredric Jameson (1992, p. 18) assevera que a perspectiva política constitui o horizonte absoluto de qualquer análise estética, visto que diferenciar textos culturais definindo os que são políticos e sociais dos que não são, para o autor, é representativo de um sintoma e uma intensificação da reificação e da privatização da vida contemporânea, corroborando para o distanciamento entre o público e o privado. Jameson (1992) conclui que tudo é, em última instância, político, pois todos os textos estão impregnados com as marcas históricas e sociais:

Imaginar que já existe, a salvo da onipresença da História e da implacável influência do social, um reino de liberdade – seja ele o da experiência microscópica das palavras em um texto ou os êxtases e as intensidades de várias religiões particulares – só significa o fortalecimento do controle da Necessidade sobre todas as zonas

cegas em que o sujeito individual procura refúgio, na busca de um projeto de salvação puramente individual e meramente psicológico. A única libertação efetiva desse controle começa com o reconhecimento de que nada existe que não seja social e histórico – na verdade, de que tudo é, “em última análise”, político. (JAMESON, 1992, p. 18)

Terry Eagleton (1993), em seu livro sobre a *Ideologia da Estética*, discute, embasado em Rousseau, como a razão deve atuar, motivada pelo amor e afeição, como força reguladora na sociedade, já que sozinha ela é incapaz de promover a unidade social. Ao anular o sujeito, ignora-se a questão vital da hegemonia política, dessa forma, a sensibilidade deve ser a principal aliada da classe média progressista “como o fundamento estético de uma nova forma de política” (EAGLETON, 1993, p. 26). O autor também salienta a contradição conceitual da estética, a ambivalência que reside em seu caráter genuinamente emancipatório, intensificando a união dos sujeitos através dos sentidos e do companheirismo, embora cada um preserve sua particularidade, mesmo que tal singularidade seja integrada pela harmonia social, mas que concomitantemente impõe o que Max Horkheimer⁵⁰ denomina como “repressão internalizada”, já que a estética também pode promover a hegemonia política, subjugando as classes inferiores de acordo com as vontades dos estratos dominantes. Porém, nem sempre é possível o controle dos sentimentos que permeiam a estética, pois, como observa Eagleton:

Mas dar um significado novo aos prazeres e impulsos do corpo, mesmo que só com o propósito de colonizá-los ainda mais eficazmente, sempre coloca o risco de enfatizá-los ou intensificá-los para além de um controle possível. A estética como costume, sentimento, impulso espontâneo, pode conviver perfeitamente com a dominação política; porém esses fenômenos fazem fronteira, embaraçosamente, com a paixão, a imaginação, a sensualidade, que nem sempre são tão facilmente incorporáveis. [...] A subjetividade “profunda” é o que a ordem social dominante deseja atingir, e também o que ela tem mais razão de temer. Se a estética é um espaço ambíguo e perigoso, é porque, [...], há alguma coisa no corpo que pode revoltar-se com o poder que a inscreve; e esse impulso só pode ser erradicado se extirpamos, junto com ele, a própria possibilidade de legitimar o poder. (Ibidem, p. 28)

Dessa forma, tanto Eagleton como Jameson, em suas perspectivas marxistas, ressaltam a configuração dialética da estética, na qual a razão e a sensibilidade promovem uma leitura política imanente às obras artísticas. Tal compreensão é alcançada através do entendimento de mundo que as obras possuem, norteadas pela composição sócio-histórica e cultural na qual foram criadas e nas demais ocasiões em que se projetarão, assim como na não-distinção rígida entre o particular e o coletivo.

⁵⁰ Citado por Terry Eagleton (1993, p. 28).

Entender que todas as obras estéticas possuem um sentido político não acarreta no engajamento das mesmas, mas, sim, compreender que no discurso estético existem as marcas de seu contexto e que estas possuem algum posicionamento, seja por meio do incentivo à determinado estilo de vida ou através do merchandising de tal produto.

Com base nessas concepções e após o percurso traçado acerca da tradição cômica medieval realizado anteriormente, podemos observar como Pasolini constrói seu projeto político sem utilizar um riso agressivo; ele questiona o riso contemporâneo através do resgate desse riso típico da Idade Média – um riso coletivo e ritualizado que não desagrega, não isola as pessoas, como o faz o riso atual, mas as une por meio de um riso espontâneo e jubiloso, que celebra a vida e o corpo.

Ao se utilizar de obras canônicas da comediografia medieval, de forma muito próxima às obras originais, o cineasta buscou recriar nostálgicamente esta essência risível, preservada dos esquemas cômicos pasteurizados e mecânicos das comédias cinematográficas comerciais. Suas brincadeiras e seus gestos grotescos não necessitam de risadas ao fundo para lembrar ao espectador que se trata de uma “piada”. O riso brota naturalmente, é um gesto partilhado, que nos aproxima tanto de nossos contemporâneos quanto de nossos antepassados.

Nos filmes atuais, onde as emoções costumam ser minuciosamente calculadas e suscitadas, tornando-se quase mecânicas e inconscientes, Pasolini criou uma espécie de riso idealizado, que não precisa atacar ou desconstruir para se legitimar; ele justamente celebra o riso que brota do povo, de nossos desejos e instintos. Nas produções cômicas em massa, a comédia pastelão, por exemplo – gênero que foi largamente utilizado como ferramenta mercantilista de estímulo ao consumo, logicamente contando com exceções –, explorou largamente as *gags*. Estes efeitos efêmeros incluídos nas estruturas narrativas podem esvaziar o teor crítico da obra, uma vez que se prestam principalmente ao entorpecimento, ao invés da reflexão. É exatamente a isso que a *Trilogia della vita* se opõe: o riso efêmero e vazio de sentido; o riso fabricado da lógica capitalista.

Henri Bergson (1987) afirma que “o nosso riso é sempre o riso de um grupo” (1987, p. 13) e que “o riso deve ter uma significação social” (Ibidem, p. 14), e é isso que motiva a *Trilogia della vita*: o riso coletivo, o riso que, mesmo passando de uma sociedade para outra e de uma época para outra, estimula a partilha, a celebração e a vida. Um riso que não aliena, não entorpece ou apenas serve para relaxar os proletários cansados da rotina desumana na sociedade industrial; é um riso agradável, sim, mas que suscita a reflexão; que, ao abordar temas medievais, questiona a sociedade atual; que tenta resgatar o ambiente de comicidade, coletividade e ludicidade das festas da praça pública. É esse projeto político/ideológico que

Pasolini empreendeu em seus três filmes: utilizar o riso medieval e oriental da *Trilogia* para problematizar politicamente o riso contemporâneo e fugir destes esquemas cômicos pré-fabricados da “indústria” cinematográfica.



FIGURA 33 - Frames do filme *The Canterbury Tales*.

FONTE: PASOLINI, Pier Paolo. *The Canterbury Tales*. (1972). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (111 min) NTSC: son., color.

O desejo do diretor era propagar a liberdade dos corpos, da vida, do riso, recolhendo, nas fontes da tradição cômica popular, o riso transgressivo e rejuvenescedor das festas populares, dos excessos, da linguagem e dos gestos familiares da praça pública, como diria Bakhtin (1999). Pasolini mostrou em cenas, como esta colocada acima, corpos nus; focalizou

pênis eretos, filmou o sexo explícito, ridicularizou autoridades e membros de instituições religiosas, provocando a ira destas entidades e de outros setores mais “moralistas”. Por causa destas esferas de poder, a *Trilogia* sofreu uma série de restrições sobre a sua exibição, sob a acusação de que os filmes ocasionavam efeitos “perturbadores” em seus espectadores e representavam um “atentado aos bons costumes”.

Mesmo que a recepção “negativa” dessas obras tenha sido premeditada ou causado frustração em Pasolini, não se pode negar a potência ideológica transgressiva dos filmes. Assim como o riso, esse conjunto de filmes se mostra ambivalente: em uma leitura superficial (realizada por aqueles que os compreendem como meramente pornográficos), eles são legitimadores; todavia, se analisada mais profundamente, a *Trilogia* é questionadora, subversora da ordem, ao mesmo tempo em que é onírica e otimista. A *Trilogia della vita*, realizada por Pier Paolo Pasolini, é LIBERTADORA.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. “A indústria cultural”. In: **Público, massa e cultura**. Scribd, 2010. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/34316987/ADORNO-Theodor-A-Industria-Cultural-IN-Publico-massa-e-cultura>>. Acesso em: 10 jul. 2012.
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível**: na história do pensamento. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- ALDA, Antero de. O artifício da usura. **Câmara Antiga**, jun. 2010. Disponível em: <http://www.anterodealda.com/blog/blog_o_artificio_da_usura.htm>. Acesso em: 09 abr. 2012.
- ALMEIDA, Ana Carolina Lima. O uso da Idade Média por Pier Paolo Pasolini no Decameron. **Revista Tessituras**. ISSN: 2177-0441, n. 1, maio 2010. Disponível em: <http://www.docentesfsd.com.br/arquivo/Ana_Carolina_Almeida_Decameron.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2011.
- AMARAL, Jéssica Fortunata do. O Casamento na Idade Média: a concepção de matrimônio no Livro da Intenção (c. 1283) e nos exemplos do Livro das Maravilhas (1288-1289) do filósofo Ramon Llull. **Rota do Românico**. Disponível em: <http://www.rotadoromanico.com/SiteCollectionDocuments/Sociedade/O_Casamento_na_Idade_Media.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2012.
- AMOROSO, Maria Betania. **Pier Paolo Pasolini**. Disponível em: <http://www.submarino.com.br/business/i_firstchapter.asp?pid=182879&prodtypeid=1>. Acesso em: 26 jun. 2011.
- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. **Entretenimento inteligente** - o cinema de Billy Wilder. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo: Edunb: HUCITEC, 1999.
- BAUMANN, Thereza de B. Da Iconografia, da loucura, da história. **Revista de História Regional**, UEPG, Ponta Grossa, n. 2, p. 69-113, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/viewFile/2026/1509>>. Acesso em: 31 maio 2012.
- BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BOCCACCIO, Giovanni. **Decamerão**. 2. ed. São Paulo: Abril, 1971.
- BORTOLOTTI, Ricardo Gião. O riso sério: o cômico nos primórdios do pensamento moderno. **Patrimônio e Memória** (UNESP), v. 07, p. 172-192, 2011. Disponível em: <http://www.cedap.assis.unesp.br/patrimonio_e_memoria/patrimonio_e_memoria_v7.n1/artigos/orisos_rio-v7n1.pdf>. Acesso em 15 abr. 2012.
- CHAUCER, Geoffrey. **The Canterbury Tales**. Essex: Longman, 1989.
- COMTE-SPONVILLE, André. “O humor”. In: **Pequeno tratado das grandes virtudes**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COSTA, Alda Cristina Silva et al. Indústria Cultural: revisando Adorno e Horkheimer. **Movendo Idéias**, Belém, v8, n.13, p.13-22, jun 2003. Disponível em:

<http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/artigos_revistas/211.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2012.

CRAFTON, Donald. “Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy”. In: STRAUVEN, Wanda. **The Cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. 2003. Disponível em:

<<http://www.ebooksbrasil.com/eLibris/socespetaculo.html>>. Acesso em 30 abr. 2012.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. Uma introdução. Tradução Silvana Vieira, Luís Carlos Borges. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista: Boitempo, 1997.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FERREIRA, Maria Nazareth. Comunicação, resistência e cidadania: as festas populares.

Comunicação & Política, v. 24, p. 61-71, 2006. Disponível em:

<www.brapci.ufpr.br/download.php?dd0=17293>. Acesso em: 31 maio 2012.

FERREIRA, Odsson. Festas em honra de Dionísio. **Santuário de Dionísio**. Disponível em:

<<https://sites.google.com/site/dionysionbr/artigos/festas-em-honra-de-dionisio>>. Acesso em 18 maio 2012.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

FREIRE FILHO, J. A sociedade do espetáculo revisitada. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, Brasil, v. 1, n. 22, 2005. Disponível em:

<<http://200.144.189.42/ojs/index.php/famecos/article/view/231/175>>. Acessado em: 11 jul. 2012.

GALLAND, Antoine. **As mil e uma noites**. Tradução Alberto Diniz. Apresentação Malba Tahan. 2 vol. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

GARBOGGINI, João André Brito. Traços Neo-Realistas da Comédia Cinematográfica Italiana. **Anais do XVIII Encontro Regional de História – O historiador e seu tempo**. ANPUH/SP – UNESP/Assis, jul. 2006. Disponível

em:<<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XVIII/pdf/ORDEM%20ALFAB%20C9TICA/Jo%20E3o%20Andr%20E9%20Brito%20Garboggini.pdf>>. Acesso em: 31 maio 2012.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradutoras Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

GIRARD, René. **La violence et le sacre**. Paris: B. Grasset, 1972.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. 4 ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1982.

HADDAD, Jamil Almansur. **Interpretações das Mil e uma noites**. Conferência proferida na Semana de Estudos Árabes, promovida pelo Centro de Estudos Árabes da FFLCH-USP. 1986. Disponível em:

<<http://www.hottopos.com/collat6/jamyl.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2012.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**: São Paulo: Ática, 1992.

LAGROU, Els. Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances kaxinawa. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 49, n. 1, p. 55- 90, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ra/v49n1/v49n1a03.pdf>>. Acesso em: 03 abr. 2012.

LE ROY LADURIE, Emmanuel. **O carnaval de Romans: da Candelária a quarta-feira de cinzas, 1579-1580**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. “A sociedade humorística”. In: **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri, SP: Manole, 2005.

MACEDO, José Rivair. A Idade Média e o riso sob um prisma moral. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos On-Line**, São Leopoldo-RS, jun. 2011. Entrevistadora Márcia Junges. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3962&secao=367>. Acesso em: 12 abr. 2012.

_____. **Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média**. São Paulo: Ed. da Unesp; Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2000.

_____. Riso ritual, cultos pagãos e moral cristã na alta Idade Média. **Boletim do Centro do Pensamento Antigo**, Campinas - SP, v. 2, n. 4, p. 87-110, 1997. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/cpa/boletim/boletim04/09macedo.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2012.

MARANHO, Elisa Peres; CONTIERO, Lucinéia. O riso na publicidade: uma estratégia de luta. In: **INTERCOM - Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul**, 9., São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.cesumar.br/comunicacao/arquivos/artigo_humor_na_publicidade.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2012.

MARTINS, José Soares. A carnavalização do cotidiano: uma perspectiva psicossocial. **Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais**, Edições Universidade Fernando Pessoa, Porto, n. 6, p. 128-134, 2009. Disponível em: <http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/1321/2/128-134_FCHS06-2.pdf>. Acesso em 01 jun. 2012.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003.

MUBBEN, Haris. Humour and comedy in Arabic Literature (From the birth of Islam to Ottoman Period). Al-Hikmat. Lahore, Paquistão, vol. 28, 2008, p. 13-30. Disponível em: <http://pu.edu.pk/images/journal/phill/pdf_files/MUBEEN%20Humour%20and%20Comedy.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2012.

NAZARIO, Luiz. **Todos os corpos de Pasolini**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NEVES, Luis Felipe Baêta. A Ideologia da Seriedade e o Paradoxo do Coringa. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, v. LXVIII, n. 1, p. 35-40, 1974.

NONNIG, André Casanova. **O uso das técnicas de merchandising no cinema: um Estudo de Caso sobre a Trilogia “De Volta para o Futuro”**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Curso de Comunicação Social. Monografia. Porto Alegre: 2009. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/29685441/O-USO-DAS-TECNICAS-DE-MERCHANDISING-NO-CINEMA>>. Acesso em 05 jan. 2012.

PASOLINI, Pier Paolo. **Amado Meu**. Tradução Elizabeth Braz e Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Arabian Nights**. (1974). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (130 min) NTSC: son., color.

_____. **Empirismo Hereje**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

_____. **The Canterbury Tales**. (1972). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (111 min) NTSC: son., color.

_____. **The Decameron**. (1971). [S.l.]: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, PlayArte Home Video, 2004. 1 DVD (111 min) NTSC: son., color.

PORTANTIERO, Juan Carlos. “O nacional-popular: Gramsci em chave latino-americana”. In: **Gramsci e a América Latina**. COUTINHO, Carlos Nelson; NOGUEIRA, Marco Aurélio (Org.). São Paulo: Paz e Terra, 1993.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. Tradutores Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

PUCCI, Bruno. **O riso e o trágico na indústria cultural: a catarse administrada**. Disponível em: <<http://www.unimep.br/~bpucci/o-riso-e-o-tragico.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

RAMPAZZO, Érica dos Reis Segovia da Silva. **Sylvia Orthof e a recuperação dos contos de fadas: o cômico vai à escola**. 2004. 113 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2004. Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/erssrampazzo.pdf>>. Acesso em: 03 abr. 2012.

RUMBLE, Patrick. **Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life**. Toronto: University of Toronto Press, 1996.

SELIGMAN, Flávia. O ar da graça: a comédia norte-americana dos anos 20 e 30. **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**. São Cristóvão-SE, vol. VIII, n. 2, maio/ago. 2006. Disponível em: <<http://www2.eptic.com.br/arquivos/Revistas/VIII,n.2,2006/Flavia%20Seligman.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2012.

SLAVUTZSKY, Abrão. Uma vacina contra o desespero. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos On-Line**, São Leopoldo-RS, jun. 2011. Entrevistadora Márcia Junges. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3968&secao=367>. Acesso em: 12 abr. 2012.

SILVA, Adao Fernandes da. **Pier Paolo Pasolini: o cinema como língua escrita da ação**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, 2007.

SILVA, Terezinha Elisabeth da. Livro e cinema: intertextualidade e memória. **Revista Em Questão**. Porto Alegre, v. 12, n.2, p. 299-320. jun./dez. 2006. Disponível em: <www.brapci.ufpr.br/download.php?dd0=10068>. Acesso em: 08 dez. 2011.

SOARES, Marina Juliana de Oliveira. **Erótica sem véu: o corpóreo-sexual na sociedade árabe-islâmica clássica (século XII-XIII)**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Programa de Língua, Literatura e Cultura Árabe,

2009. Disponível em: < <http://ebookbrowse.com/dissertacao-marina-juliana-de-oliveira-soares-pdf-d46143244>>. Acesso em 20 dez. 2012.

SOIHET, Rachel. Reflexões sobre o carnaval na historiografia - algumas abordagens. **Tempo** (London), Rio de Janeiro, v. 7, p. 1-15, 1999. Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/monografias/raquelsoihet.pdf>>. Acesso em: 31 maio 2012.

SOUTO, Maria Generosa Ferreira. O riso e suas interdições na sociedade. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos On-Line**, São Leopoldo-RS, jun. 2011. Entrevistadoras Márcia Junges e Patricia Fachin. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3964&secao=367>. Acesso em: 12 abr. 2012

VANDERLEI, Wanessa Rayzza Loyo da Fonseca Marinho. A Figura do flâneur na literatura portuguesa: Cesário Verde, Fernando Pessoa e José Saramago. **Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa**, 23., 2011, Maranhão.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

ANEXOS

Sinopses e informações⁵¹ sobre os filmes

Decameron

Período de filmagem: setembro-novembro de 1970.

Locações: Ravello, Nápoles, Caserta, Casola, Amalfi, Vesúvio, Meta di Sorrento, Nepi, Viterbo, Bolzano, Iêmen.

Lançamento: 25 de agosto de 1971, em Trento.

Duração: 110 minutos.

Premiações: Urso de Prata do Festival de Berlim (1971).

Enredo: O filme se baseia em nove histórias do livro *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, escrito entre os anos 1348 e 1353.

Andreuccio de Perúgia: Após ter sido roubado por uma mulher que se passava por sua irmã bastarda, Andreuccio se junta a dois ladrões em sua incursão à tumba de um cardeal morto recentemente. Para roubar o anel com um imenso rubi do defunto, os ladrões ajudam Andreuccio a entrar no sarcófago. Negando-se a entregar o anel, o jovem acaba trancafiado junto ao morto. No outro dia, um padre e dois ajudantes planejam o mesmo roubo, porém, ao tentar entrar no caixão de pedra, o religioso é recebido com uma mordida na perna. Então, todos saem correndo, o que permite a libertação de Andreuccio e sua jóia.

Masetto e as freiras: Fingindo-se de surdo-mudo, Masetto tenta um emprego como jardineiro, em um convento. Encorajadas pelo seu silêncio, duas freiras mais novas o seduzem, com ele mantendo relações sexuais, escondidas das demais irmãs. Após descobrirem o segredo, as outras freiras também decidem “usá-lo”, omitindo esse fato da Madre Superiora. Porém, o belo rapaz fica tão exausto após o intenso assédio delas, que recusa a investida sexual da Madre Superiora (que também resolve aliciá-lo) e desabafa, reclamando de sua exploração. Para convencê-lo a ficar no convento, ela afirma que sua fala foi recuperada milagrosamente, tornando-o um santo e fazendo um acordo para que todas as outras irmãs possam se “divertir” sem que ele se canse demasiadamente.

Peronella: assustada com a chegada antecipada do marido em casa, Peronella esconde seu amante no fundo de uma grande jarra. Quando seu marido (um homem extremamente feio e ingênuo) conta que conseguiu um comprador para a jarra, ela lhe conta que arranjou uma oferta melhor e que o “comprador” está examinando-a enquanto eles conversam. O amante

⁵¹ De acordo com Patrick Rumble (1996, p. 175- 181).

surge da jarra, e Peronella pede que seu marido limpe-a para que o “comprador” a leve. Enquanto seu esposo obedece a seu pedido, Peronella continua a transar com seu amante.

Ciapelletto: o usurário Ciapelletto, um notório libertino – após cometer vários crimes, como homicídios e roubos, além de aliciar menores oferecendo-lhes dinheiro –, é mandado em uma viagem de negócios a uma cidade ao norte da Europa. Chegando à casa de outros dois usurários tão mafiosos quanto ele, Ciapelletto adoece, e um padre é chamado pelos anfitriões para fazer a sua extrema unção. O agiota conta várias mentiras sobre sua vida, passando-se por um homem honesto e bondoso. Suas falsas histórias de devoção emocionam tanto o padre, que, ao morrer, Ciapelletto é santificado e enterrado sob a louvação de uma multidão de fiéis.

Lisabetta e Lorenzo: Três irmãos sicilianos ricos matam covardemente o amante de sua irmã mais nova, por ciúmes e para que esta não se relacione com alguém de uma classe inferior à dela. A garota, após ter uma visão de seu falecido amor, descobre que seu corpo está enterrado em um imenso jardim, perto de uma parreira, e, com a ajuda de uma ama, enterra solenemente o corpo em um lugar mais apropriado, colocando a cabeça de seu amante dentro de um jarro de manjeriço, na janela de seu quarto.

Caterina: uma bela jovem, filha de pais abastados, planeja secretamente passar uma noite de amor com Riccardo, rapaz por quem está apaixonada, no terraço da casa de sua família. Ouvindo o barulho, os parentes da moça os descobrem dormindo nus e abraçados, de manhã. O pai fica extremamente indignado com a situação, mas lembra-se que Riccardo é o jovem Duque de Mantua, assim, oferece seu perdão em troca de seu casamento imediato com Caterina. Os dois ficam felizes com a proposta e selam a união – no terraço, mesmo.

Tingoccio e Meuccio: dois homens solteiros desejam ardentemente suas “comadres”, mas são apavorados pelo medo da punição pós-vida descrita pela Igreja, que prevê castigos horrendos para aqueles que praticam a luxúria. Quando um deles, o mais corajoso, Meuccio, morre por exaustão sexual após ter dormido com sua comadre, ele reaparece em visão para alertar seu amigo, Tingoccio, sobre o que acontece após a morte. Ele o conta que, no Inferno, as pessoas não são punidas por transarem. Tingoccio se alegra e corre para se “divertir” com sua comadre.

Don Gianni: um padre muito esperto se hospeda na casa de um casal de camponeses muito pobres, convencendo-os de que consegue, através de um feitiço, transformar uma mulher em uma égua e de que, com o consentimento deles, faria o mesmo com a esposa. Após conversar com sua esposa, o camponês acaba gostando da ideia do religioso, pois a transformação aumentaria a renda deles e permitiria que o casal ficasse junto durante as

viagens do marido. Com o aval do casal, o padre inicia o procedimento “mágico” e, quando atinge o momento de colocar o rabo do cavalo, o marido se arrepende, ao ver o homem tentando colocar seu pênis no corpo de sua mulher.

Aprendiz de Giotto: um dos melhores aprendizes de Giotto é chamado para fazer um afresco em uma igreja, na cidade de Nápoles. O pintor se inspira nas paisagens, cores e figuras cotidianas, e possui uma relação muito amistosa com sua equipe, mas acaba desmotivado e “bloqueado”, possivelmente pela pressão dos padres e da congregação que encomendou a pintura. Contudo, o artista recupera sua inspiração para continuar a obra após ter uma visão da Virgem Maria sentada no trono com o menino Jesus, cercada por anjos, santos e figuras celebres da Igreja Católica. Abaixo da Virgem Santíssima, encontram-se o Inferno e a imagem dos pecadores sendo castigados.

I racconti di Canterbury

Período de filmagem: inverno 1971.

Locações: Canterbury, Cambridge, Battle, St. Oxyth, Layer Marney, Lavenham, Warwick, Wells, Chipping Campden.

Lançamento: 2 de setembro de 1972, em Benevento.

Duração: 110 minutos

Premiações: Urso de Ouro do Festival de Berlim (1972).

Enredo: Filme baseado em oito narrativas contidas na obra *Contos da Cantuária* (1387), de Geoffrey Chaucer.

O dono da taberna em que um grupo de peregrinos está partindo em excursão à Cantuária se junta aos viajantes e propõe que cada um dos integrantes da comitiva (formada por comerciante, soldado, padre, viúva, enfim, representantes de vários estratos sociais) conte histórias que alegrem e amenizem as horas de viagem.

Conto do Mercador: após desposar a jovem May, o velho January perde sua visão brevemente. Sua esposa se aproveita desta cegueira para combinar um encontro com o belo Damian. Porém, os deuses restauram a visão de January a tempo de ele flagrar os dois amantes. Uma deusa, com pena de May, reverte a situação, e os casados se reconciliam.

Conto do Moleiro: para distrair o crédulo marido enquanto transa com sua esposa, um astuto estudante inventa que o segundo dilúvio de Noé está se aproximando. O quadro se inverte quando dois jovens, também apaixonados pela mulher, ferem o orgulho do estudante, enfiando um pedaço de aço quente dentro de suas nádegas.

Conto do Frade: um oficial de justiça ganha a vida denunciando e extorquindo homossexuais para o tribunal da inquisição, além de chantagear pobres e indefesas mulheres sob a acusação de heresia. Ao observar a atuação deste tão perverso homem, o Diabo toma sua alma após o oficial ser amaldiçoado por uma idosa, outrora ameaçada por ele.

Conto do Cozinheiro: o jovem Perkins não consegue se manter nos empregos, devido à sua distração e capacidade de se meter em confusões. Expulso de casa por sua “vadiagem”, o rapaz perambula pela cidade, “invade” um casamento e seduz a noiva; logo em seguida, encontra um amigo e vai para a cama, com ele e sua esposa, que é prostituta. A polícia, que por ele já havia sido ludibriada uma vez, o prende e o castiga na berlinda.

Conto do Mordomo: quatro jovens arruaceiros perturbam e provocam as pessoas que frequentam um prostíbulo. Durante o café da manhã, eles descobrem que um de seus amigos foi morto e partem para encontrar seu assassino. Na busca, deparam-se com a Morte, que os mostra um tesouro sob uma árvore. Desejando a riqueza só para si, os jovens matam covardemente uns aos outros, envenenados ou apunhalados.

Conto da “Esposa de Bath⁵²”: uma mulher insaciável sexualmente, muito expansiva e fora dos padrões morais da época, torna-se rica com as fortunas deixadas por seus maridos falecidos. Porém, o último tenta matá-la para ficar com sua herança, mas ela, para se defender, acaba por matá-lo, também.

Conto do Oficial de Justiça: um padre corrupto, egoísta e comilão vai dar a extrema unção a um enfermo, que lhe promete uma parte de seus bens – no entanto, o falso doente solta um flato em sua mão, ao invés do dinheiro esperado pelo religioso. À noite, um anjo o convence a ir para o Inferno, onde encontra vários outros monges, padres e bispos sendo castigados.

Enquanto as histórias são contadas, o escritor Geoffrey Chaucer, que também está na comitiva, se diverte com os contos e os “transcreve” para a posteridade.

⁵² Tradução nossa para *Wife of Bath*.

Il fiore delle Mille e una notte

Período de filmagem: fevereiro-maio de 1973.

Locações: Etiópia, Norte e Sul do Iêmen, Irã, Nepal.

Lançamento: 20 de junho de 1974, em Roma.

Duração: 129 minutos.

Premiações: Grande Prêmio Especial do Júri do Festival de Cannes (1974).

Enredo: Obra inspirada nos contos das *Mil e uma noites*, coletadas e traduzidas para o francês por Antoine Galland, em 1704.

Trazida para a feira, a escrava Zumurrud escolhe o inexperiente Nured Din como seu novo dono e se diverte ao iniciá-lo sexualmente. Nesta noite, ela lhe conta a história da aposta entre o rei Harun Rashid e a rainha Zobeida, que colocaram um garoto e uma garota para ver quem se apaixonaria primeiro, com o intuito de averiguar qual sexo é o mais fraco. Entretanto, contrariando as expectativas dos monarcas, os dois se apaixonam concomitantemente.

Na outra manhã, o infiel Bassum droga Nured Din e rapta Zumurrud para seu antigo dono. Uma amável mulher descobre o paradeiro da escrava e o informa para Nured Din, em troca de favores sexuais. No resgate, o jovem dorme, e um dos Quarenta Ladrões pega Zumurrud. Através de seus truques e seu charme, ela consegue enganar seu guarda e fugir.

No caminho, ela encontra um soldado morto e usa suas roupas e seu cavalo. Tomada por um homem, a escrava chega à entrada de uma cidade, cujo rei morreu sem deixar herdeiros, e, para cumprir as leis, deve se tornar a soberana ou ser jogada do alto de uma montanha. Um de seus deveres como comandante é desposar a filha do antigo rei, chamada Hiyat. Em seu leito nupcial, Zumurrud conta sua história para a menina, e elas procuram uma maneira de atrair Nured Din para a cidade.

Em outro lugar, o caçador Taji encontra o nômade Aziz em um oásis, pedindo para que lhe conte sua história. Aziz narra como foi atraído pela misteriosa Budur no dia de seu casamento com sua prima Aziza. Perdidamente apaixonado, Aziz pede que sua ex-noiva lhe explique os códigos utilizados pela mulher misteriosa para comunicar-se com ele. Sem seu amor, Aziza comete o suicídio, mas, antes, deixa um recado que lhe salva da loucura de Budur, que, para não lhe matar, lhe castra. Encantado pela história e pelo papiro deixado por Aziza para Aziz, Taji pede para ser levado para a casa da mulher que o desenhou.

Em seu caminho, Taji encontra dois andarilhos religiosos e os contrata por um preço muito baixo, para que eles façam um mosaico com a história e as imagens do papiro. Durante seu trabalho, os homens contam o que os levou a viver este isolamento espiritual.

O andarilho mais velho narra seu encontro com uma escrava e seu dono, um demônio, e como este o transformou em um macaco. Encontrado por um grupo de navegantes, e ainda na forma animal, ele demonstra para o comandante do navio como sabe ler e escrever, e, por esta presteza, é levado ao rei. Este, impressionado com seus dotes, o intitula conselheiro real e o apresenta a sua filha. A moça reconhece o encanto feito no homem e o reverte, sacrificando sua vida por isso. Emocionado com o gesto da garota, o homem abre mão de seu cargo e de suas vestes nobres para peregrinar.

O andarilho mais novo, filho de um rei e ainda imaturo, recebe um chamado para derrotar um monstro de lata, que destrói navios no cume de uma montanha, em uma ilha. Após vencer o monstro, o jovem encontra um esconderijo subterrâneo, onde se encontra um menino, também filho de um rei, que se esconde devido a uma profecia que anunciara sua morte prematura naquele dia. Sonâmbulo, o jovem esfaqueia o menino, cumprindo a previsão; arrependido, ele se resigna.

O caçador Taji encontra a princesa Dunya, autora do papiro, e finaliza sua história por meio do mosaico no teto, mostrando que, ao contrário do sonho que a inspirou, os homens não são ingratos e desonestos em relação às mulheres. Enquanto isso, Nured Din vaga procurando Zumurrud e, faminto, torna-se servo de três núbias que lhe dão alimento e diversão. Ele foge e vai para o deserto.

Desacreditado, encontra um leão, que o leva até a cidade em que está sua amada. Esta, após ter matado os homens que lhe fizeram mal, passa-se por rei para provocar e humilhar Nured Din, mas logo se revela, e o casal vive um final feliz.