

# Ricota de Pasolini

Roberto Acioli de Oliveira

“Estejam atentos os católicos,  
para não trazer à cidade de  
Deus o cavalo de Tróia da  
revolução proletária”

Giuseppe Di Gennaro

## Um Ateu e Seus Filmes Religiosos

Em 1962, Federico Fellini dirigiu o média-metragem *As Tentações do Doutor Antônio* (Le Tentazioni del Dottor Antonio), sua valiosa contribuição ao filme coletivo *Boccaccio '70*. O doutor Antônio era um moralista praticante e arauto da decência e dos bons costumes. Até o momento em que ele começa a ter delírios com a loura peituda no *outdoor* colocado em frente a sua casa, cuja função é incentivar o consumo de leite. No final, fica a figura patética do doutor Antônio é levado para o manicômio. Mas antes tiveram que retirá-lo do alto do *outdoor* com um guindaste com todo o cuidado, já que ele estava mordendo as pessoas. A sátira impagável de Fellini veio como um protesto do cineasta em relação às perseguições da Igreja, e dos católicos em geral, contra o filme que havia dirigido no ano anterior, *A Doce Vida* (La Dolce Vita, 1960)

Em 01º de março de 1963, por ordem do Procurador Adjunto de Roma, Giuseppe Di Gennaro, a polícia compareceu ao Cinema Corso naquela cidade e seqüestrou as bobinas do recém lançado *A Ricota* (episódio do filme coletivo *ROGOPAG. Relações Humanas*), dirigido por Pier Paolo Pasolini (*Viridiana*, dirigido por Luis Buñuel, teve a mesma sorte). Aos jornais declarou Di Gennaro: “estejam atentos os católicos para não trazer à cidade de Deus o cavalo de Tróia da revolução proletária”. E pediu a pena máxima para o poeta-cineasta: um ano de reclusão sem o benefício da liberdade condicional. Na sentença de 44 páginas, o réu foi condenado a quatro meses de prisão. Pasolini definiu seu anticlericalismo em 1961: “nada nunca morre em uma vida. Tudo sobrevive. Nós, juntos, vivemos e sobrevivemos. Assim cada cultura está

sempre entrelaçada com a sobrevivência. Eu sou anticlerical (não tenho medo de dizê-lo!), mas eu sei que em mim existem dois mil anos de cristianismo; eu construí com meus antepassados as igrejas românicas, e depois as igrejas góticas, e depois as igrejas barrocas: é minha herança, no conteúdo e no estilo. Eu seria louco se negasse essa força poderosa que há em mim; se deixasse para os sacerdotes o monopólio do Bem” (BERTELLI, Pino. 2001: p. 73). Entretanto, ressaltou Luiz Nazario, durante o processo Pasolini alegou ter criticado apenas as falsas idéias de religião.

Seguiu-se uma campanha difamatória contra Pasolini movida pela imprensa. Em sua defesa alguns invocaram a liberdade de pensamento. Em 1964, afirmando que o fato não constitui crime, a justiça suspendeu a ordem de prisão. Mas apenas em 1967 a sentença será anulada através de anistia. A *Ricota* seria recolocado em circulação, dando-se ao filme um novo título: de *Rogopag. Relações Humanas*, para *Rogopag. Vamos Ter Uma Lavagem Cerebral* (Laviamoci il Cervello) – décadas após essa bizzarria toda, o filme retomou seu título original para o lançamento em DVD. Mas Pasolini ainda teve que fazer mudanças na obra (ao todo foram 25 as passagens que o incriminaram), houve cortes na trilha sonora, no *strip-tease* de Madalena. Na cena da coroa de espinhos, que ninguém enfia na cabeça de Cristo, devia acabar na lixeira. Na versão original, Welles/Pasolini dizia: “Pobre Stracci! Morreu, não havia outro modo de nos lembrar que ele também estava vivo”. Na opinião de Bertelli, Stracci vai além dos protagonistas dos filmes anteriores de Pasolini, *Accattone* (*Accattone. Desajuste Social*; *Accattone*, 1961) e *Ettore* (*Mamma Roma*, 1962). Não é apenas a representação do subproletário urbano, mas testemunha de uma crise social mais ampla. Nas palavras de Pasolini, é “o herói simbólico do Terceiro Mundo”. Na abertura de *A Ricota*, o poeta-cineasta faz um esclarecimento:

“Não é difícil prever para esta minha narração juízos interessados, ambíguos, escandalizados. Pois bem, eu quero aqui declarar que por onde quer que se pegue *A Ricota*, a história da Paixão – que indiretamente *A Ricota* evoca – é para mim a maior que jamais existiu e os textos que a narram são os mais sublimes que jamais existiram”

Como lembrou Collen Ryan-Scheutz, figura “incômoda” era o adjetivo mais comumente utilizado quando se desejava referir a Pasolini. Em 1966, quando um repórter perguntou-lhe: “Por que trata de temas religiosos se você é ateu?”. Pasolini responde: “Se você sabe que sou um ateu, então me conhece melhor do que eu mesmo. Eu posso ser um ateu, mas sou um ateu que tem nostalgia do Sagrado” (NAZARIO, Luiz. 2007: p. 50). Por outro lado, ainda que de acordo com Ryan-Scheutz Pasolini parou de acreditar em Deus por volta dos quinze anos de idade, seus filmes apresentam uma série de referências e mesmo personagens que fazem o gênero Jesus Cristo. Ryan-Scheutz sugere Accattone, Ettore, Stracci, o Convidado em *Teorema* (1968) e Julian, em *Pocilga* (Porcile, 1969). Além, é claro, do próprio Cristo e a Virgem Maria em *O Evangelho Segundo São Mateus* (Il Vangelo Secondo Matteo, 1964). Contudo, a mensagem desses personagens é sempre problemática para a ortodoxia (RYAN-SCHEUTZ, Colleen. 2007: pp. 7-8, 139, 146).

O sinal da cruz invertido de Ballila diante do corpo morto de Accattone, ou a crucificação de Stracci (cuja morte por gluttonia causada pela fome é percebida como espetáculo pelos burgueses que visitavam o cenário), são exemplos de como Pasolini problematiza rituais cristãos de forma a poder expressar sua noção de autenticidade. A qual ele opõe a profanação em massa de subculturas genuínas, tanto na Itália quanto no Ocidente em geral. Em *Accattone. Desajuste Social*, Madalena é uma das prostitutas. Em *A Ricota*, Natalina atua como Madalena. Sedento a pouca insistência de alguns, ela faz um *strip-tease* diante do “elenco santo” da *Descida da Cruz* – enquanto Stracci olha à distância já amarrado na cruz. Também existe uma Madalena em *Gaviões e Passarinhos* (Uccellacci e Uccellini, 1966).

### **Fábula Blasfema**

Em *A Ricota*, Pasolini contamina a arte sacra e o cinema hagiográfico ao transformar todas as Virgens enlutadas em putas da moda. Fazendo um filme sobre um filme que pretende mostrar a Paixão de Cristo para as platéias populares, Pasolini mostra a estupidez de um “cinema mercantil” e a idiotia do divismo dos semideuses de celulóide. A *Ricota* intercala o colorido e o preto e branco. A fome de Stracci (preto e branco = subproletário) se contrapõe ao esplendor da falsidade (cor = burguesia) não apenas cinematográfica. O paleocristianismo de Stracci é contraposto à ficção pictórica da Paixão do Cristo. Em seu filme blasfemo, Pasolini cita explicitamente *A Descida da Cruz*

(1528), de Jacopo Pontormo (1494-1557) e outra pintura homônima feita em 1521 por Rosso Fiorentino (1494-1540). A sacralidade do falso (a reconstrução de Pontormo e Rosso) é contraposta à sacralidade autêntica (Stracci/ladrões) (BERTELLI, Pino. Op. Cit.: pp. 69, 70).

A “fábula blasfema” da primeira parte (Rosso Fiorentino) é formada por eventos, interrupções, profanações do contexto fílmico e histórico. O ridículo da seqüência, Pino Bertelli sugeriu, é esclarecedor. Enquanto a Madonna interpreta um louvor do frade franciscano Jacopone da Todi (1230-1306), um negro é repreendido por quase “estragar” a cena com sua presença; ao pé da cruz, a atriz principal (a diva) é repreendida pelo diretor porque parece mais preocupada com seu cão; um velho, nada obsequioso e dedicado à Paixão de Cristo, enfia o dedo no nariz; a música de Scarlatti parece sublinhar uma queda do sagrado que não deixa dúvida: a única grandeza do homem é sua estupidez. Na segunda parte sobre a Paixão (Pontormo), Pasolini é ainda mais sarcástico e feroz. A deposição de Cristo é vista na horizontal, com a adição de três meninos nas laterais (um deles ao lado de uma coluna e os outros do lado oposto; um sentado numa pedra e o outro a seus pés a acariciar um cão); como no caso anterior, repetem a trilha sonora errada; Cristo é deixado cair no chão sob as risadas de todos.

### **Meu Reino Por Um Estado Laico!**

De acordo com Bertelli, muitos se indignaram quando Orson Welles/Pasolini, o diretor do filme dentro do filme, afirmou que “o homem médio é um delinqüente perigoso, um monstro. Ele é racista, colonialista, escravagista, qualunquista” \*. Nesta cena, primeiramente o diretor responde perguntas de um repórter – às vezes deixando-nos perceber um leve sarcasmo na escolha das respostas. “O que pensa da sociedade italiana?”, pergunta o jornalista. “O povo mais analfabeto, a burguesia mais ignorante da Europa”, responde Welles/Pasolini. Terminada a entrevista, o diretor começa a recitar palavras de Pasolini – que em seguida passará a ler diretamente nas páginas de uma edição (do roteiro?) de *Mamma Roma*:

“Eu sou uma força do passado. Só na tradição meu amor reside. Venho das ruínas, das igrejas, dos retábulos, dos burgos esquecidos nos Apeninos e nos pré-alpes onde meus irmãos viveram. Vagueio pela Tuscolana como um louco, pela [Via] Appia como um cachorro sem

dono, ou olho os crepúsculos nas manhãs sobre Roma, da Ciociaria, do mundo, como os primeiros atos da pós-História, aos quais assisto, por privilégio de idade, da orla extrema de uma era sepultada. Monstruoso é quem nasceu das vísceras de uma mulher morta. E eu, feto adulto, perambulo mais moderno que todos os modernos à procura de irmãos que não existem mais” (NAZÁRIO, Luiz. Op. Cit.: pp. 44-5)

“Você não entendeu nada porque é um homem médio!”, disparou Welles/Pasolini na direção do jornalista. Os católicos sentiram-se ridicularizados e os marxistas traídos. Apesar de a Pontifícia Universidade Gregoriana de Roma não ter visto presságios blasfemos no filme e a comissão de censura do Vaticano não o tivesse declarado “proibido para todos”, o Centro Católico Cinematográfico observou no filme um protesto marxista e criticou a tolerância católica e dos Democrata-Cristãos. Bertelli chamou atenção para a ironia de ver que enquanto em *Fellini 8 ½* (Otto e Mezzo, 1963) o cineasta convida público, fé e crítica para uma festa circense dos valores dominantes (na cena final), *A Ricota* foi censurado por blasfêmia e vilipêndio à religião do Estado, tendo violado o artigo 402 do Código Penal.

O filme foi rodado próximo ao aqueduto da *Água Santa*, terra de putas, proxenetas, vadios, pastores... São eles que se refugiam (ou habitam) as cavernas onde Stracci se esconde para fazer seus banquetes sempre interrompidos. A “Paixão Pasoliniana” em *A Ricota* compromete os evangelhos, zomba da vontade de todos os oráculos, mostra a pobreza extrema de um extra de elenco que morre de indigestão de ricota na cruz, um grito de acusação contra tudo isso que é veiculado como espetáculo do poder. O amor do homem por seus semelhantes deve substituir a obediência a Deus – fonte de tanta negação da diversidade humana. O destino de Stracci não é outra coisa senão a metáfora do martírio de um subproletário condenado à morte desde o nascimento por ter nascido pobre (BERTELLI, Pino. Op. Cit.: p. 67).

Concomitantemente à polêmica vida de *A Ricota*, Pasolini trabalhava também num argumento terceiro-mundista. Entretanto, *Il Padre Selvaggio* não chegou a se realizar (Idem: p. 76). Alfredo Bini, produtor de tantos outros filmes do poeta-cineasta, como *Accattone*, *Desajuste Social*, *Mamma Roma*, *A Ricota*, *Comícios de Amor* (Comici d’Amore, 1963), *O Evangelho Segundo São*

*Mateus, Gaviões e Passarinhos e Édipo Rei* (Edipo Re, 1967), não conseguiu produzir esse. Não apenas por haver encontrado resistência e dificuldades burocráticas nos bancos e distribuidores sobre uma obra que se dedicava à emancipação da África. Mas, sobretudo, pela intervenção do Ministério da Cultura e do Espetáculo, que enviou a Bini uma carta que dizia assim: “O filme não pode ser realizado porque os atores são todos negros”.

\* Em 1945, Guglielmo Giannini funda *L’Uomo Qualunque*. Inspirado nos interesses do homem comum, na verdade o Movimento respondeu aos anseios da classe média pela ordem social. Seus receios em relação às novas idéias políticas abrangiam do profundo anti-socialismo à insatisfação com a Democracia Cristã em afastar os comunistas do governo. Conseqüentemente, a participação de uma maior camada da população na vida nacional era também um temor da classe média italiana (FABRIS, Mariarosaria. 1996: pp. 49-50n12).

### Referências Bibliográficas

BERTELLI, Pino. *Pier Paolo Pasolini. Il Cinema in Corpo. Atti Impuri di un Eretico*. Roma: Edizioni Libreria Croce, 2001.

FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo: Edusp, 1996.

NAZÁRIO, Luiz. *Todos os Corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RYAN-SCHEUTZ, Colleen. *Sex, the Self, and the Sacred. Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*. Canada: University of Toronto Press, 2007.

**Roberto Acioli de Oliveira** é graduado em Ciências Sociais - 1989, Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestrado e Doutorado em Comunicação e Cultura - 1994 e 2002, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mantém três blogs onde, entre outros temas, analisa as variadas maneiras de se encarar o corpo humano, e o rosto em particular: [Corpo e Sociedade](#), [Cinema Europeu](#) e [Cinema Italiano](#).