

LAMPEJOS POÉTICOS: O CINEMA DE POESIA EM *MAMMA ROMA* DE PASOLINI

Paula Mayara Alves de Sousa
Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

RESUMO

Propõe-se, neste texto, uma análise estética das imagens do filme *Mamma Roma* (1962), do diretor italiano Pier Paolo Pasolini. Nesse sentido, busca-se identificar como as imagens criadas pelo diretor italiano podem ser interpretadas como uma tentativa de empreender uma crítica à sociedade italiana pós Segunda Guerra Mundial. Para tal, serão utilizadas, em especial, as concepções de cinema de poesia, tomando como referência seus textos “Cinema de prosa e cinema de poesia” (1964) e “O cinema de poesia” (1965), em que postulam os pressupostos de sua poética fílmica.

Palavras-chave: Pier Paolo Pasolini. *Mamma Roma*. Cinema de poesia.

“Escandalizar é um direito, ser escandalizado é um prazer e quem recusa o prazer de ser escandalizado é um moralista.”
(Pier Paolo Pasolini)

1 PRIMEIRAS PALAVRAS

O longa-metragem *Mamma Roma* (1962) foi o segundo filme de Pier Paolo Pasolini como diretor, sendo que este teve alguns trabalhos anteriores como roteirista. A tessitura fílmica deste é permeada por caráter político e críticas à sociedade capitalista burguesa, ao mesmo tempo em que enobrece o povo romano, sobretudo, a luta materna em busca de uma vida melhor para o filho. Contextualizada no período neofascista italiano, *Mamma Roma* é uma produção provocadora, com imagens que traduzem os excessos e urgências do diretor. (Camargo, 2020) Por meio dessas imagens, descortinam-se os aspectos do “cinema de poesia”¹:

Ao constatar que não existe, na linguagem cinematográfica, dicionário abstrato e nem equivalente a uma gramática rigorosa, Pier Paolo Pasolini (1965) deduz que o cinema é uma linguagem artística, não conceitual. Deveria, portanto, resultar daí, logicamente, que o cinema é, sobretudo, uma língua de poesia. O que não é o caso em virtude da pressão exercida histórica e culturalmente no cinema, que adotou, majoritariamente, uma “língua de prosa”, tendencialmente naturalista. Contra esse

¹Neste artigo, usaremos o conceito “cinema poesia”, presente no ensaio “Cinema de prosa e cinema de poesia” (1964), publicado no livro *Diálogos com Pasolini* (1986), editora Nova Stella e no ensaio “O Cinema de Poesia” (1965), publicado pela editora Assírio e Alvim, no livro *Empirismo Herege* (1981).

cinema majoritário, Pasolini defende um “cinema de poesia”, consciente, cujos testemunhos ele vê em todas as épocas da história do cinema, que ele define por três traços: uma tendência técnico-estilística “neoforalista”; a expressão na primeira pessoa, notadamente graças ao estilo indireto livre; a existência de personagens porta voz do autor. Esse último traço é o limite ideológico do cinema de poesia, sempre ameaçado de ser recuperado pela cultura burguesa. (Aumont; Marie, 2006, p. 233)

Dessa forma, dispendo do conceito de “cinema de poesia”, este artigo tem o intuito de realizar uma análise estética do filme *Mamma Roma* (1962). Pretende-se, portanto, identificar como as imagens criadas pelo diretor italiano podem ser interpretadas como uma tentativa de empreender uma crítica à sociedade italiana pós Segunda Guerra Mundial, ao mesmo tempo em que postulam os pressupostos de sua poética fílmica. Primeiramente, faremos um breve percurso pela trajetória de Pasolini na poesia e seu processo migratório para o cinema.

2 ESCANDALIZAR É UM DIREITO

Talvez Pasolini seja, para a geração de jovens dos anos 60 e 70, sinônimo de inconformismo, liberdade intelectual e pensamento crítico. Nesse sentido, sua figura, tal qual sua produção artística, é controversa, polêmica e indubitavelmente genial. A sua postura artística e intelectual aparecia fora dos esquemas e era inassimilável ao pensamento dominante. Isso, provavelmente, seja suficiente para provocar a simpatia e a admiração espontânea nas novas gerações de cinéfilos, surgidas no pós-guerra e já familiarizadas com o Neorrealismo italiano e os primeiros ventos da *Nouvelle Vague*.

Embora comumente lembrado como diretor de cinema, Pasolini nasceu nas letras escritas, atuou como poeta, tradutor, jornalista, romancista, professor e crítico literário. Dentre suas múltiplas facetas artísticas e intelectuais, a poesia, nas palavras de Alfonso Berardinelli:

De fato, era para Pasolini a mais natural das artes, uma atividade cotidiana da qual não podia prescindir, uma paixão originária e quase maníaca que lhe permitia o imediato reconhecimento de si mesmo: uma espécie de prática propiciatória, devocional, higiênica, da qual não podia abrir mão se quisesse manter ou reencontrar a fé em si mesmo. Se tivesse certeza de ser poeta, poderia tornar-se qualquer outra coisa: homem de cinema, crítico literário, ideólogo antiburguês e até, como aconteceu, um improvisado, mas original sociólogo da modernização, sentida por ele pessoal, e literariamente, como o inesperado fim de um mundo secular. (Berardinelli, 2015, p. 15)

A arte poética de Pasolini se manifestou desde a tenra infância, por influência de Susanna Colussi, sua mãe. Desse modo, aos setes anos, ele já escreveu seus primeiros versos. A respeito disso, relatou: “misteriosamente, um belo dia, minha mãe me mostrou um soneto confessando seu amor por mim”. Movido pela poética do amor materno, Pasolini compôs seus versos no dialeto friulano, falado em Friuli, terra natal de Susanna. Além da escolha afetiva,

escrever em dialeto friulano representava uma escolha literária: “partir de uma língua que era só falada [...] e moldá-la de modo que se tornasse útil aos desejos de expressar toda uma cultura, sentimentos que foram silenciados ou expurgados pelo fascismo” (Amoroso, 2002, p. 16). Grande parte da primeira fase poética de Pasolini é escrita em friulano, porém a maioria dos italianos não compreendia o dialeto. Além disso, o governo fascista de Mussolini proibia o uso de dialetos, afinal, era preciso tornar a nação italiana unificada. Conforme aponta Amoroso (2002, p. 17), “a recusa do poeta em escrever na língua italiana: Era o modo de sua poesia [...] negar-se a compactuar com o Estado e sociedade contemporâneos, defendendo para o poema uma espécie de linguagem própria e absoluta, sem misturas com a prosa.”.

Portanto, seja em friulano, seja em italiano, é tácito que, na década de 50, a poética pasoliniana foi surpreendentemente inovadora por sua discursividade autobiográfica e ideológica. Por isso, sua obra situa-se em uma época da literatura que se autojustifica pela luta contra si mesma e contra a sociedade (Berardinelli, 2015).

Vemos emergir, na poesia de Pasolini, a verdadeira vocação crítica consciente que frisava o que havia de provinciano, racista e discriminatório na “Italietta”² periférica em que o poeta e cineasta viveu, enquanto desmontava o otimismo dos sociólogos, políticos e intelectuais, diante do “avanço” econômico do país (Amoroso, 2002). Pasolini nasceu na poesia, enquanto romancista, crítico literário e jornalista, difundiu seu pensamento inquieto e construiu reflexões avançadas acerca dos impasses provocados pela crise do chamado pós-modernismo.³ Seus trabalhos traduziam a necessidade do artista em explicitar os valores de seu tempo, a Itália das décadas de 50, 60 e 70, que vivenciou a transição do fascismo para um regime aparentemente democrático. Moravia comenta sobre o quanto o pensamento de Pasolini esteve imbricado com as transformações ocorridas em seu tempo:

Pier Paolo Pasolini viveu em um período desastroso da história da Itália, isto é, no momento de uma catástrofe sem precedentes, depois de uma derrota militar, com dois exércitos se combatendo sobre o mesmo solo. Ao mesmo tempo, a revolução industrial jogava nas cidades milhões de homens que vinham daquela cultura camponesa que Pasolini amava e na qual fincava raízes sua poesia. Eu aqui fiz menção a dois temas principais da poesia de Pasolini: o choro da pátria devastada prostada, aviltada pela nostalgia da cultura camponesa. (Moravia *apud* Brito, 2010, p. 4)

²Pasolini referia-se à Itália anacrônica com o diminutivo Italietta (Italinha) (Amoroso, 2002).

³Não é objetivo deste artigo aprofundar na discussão em torno da complexa noção de pós-modernidade. Compreende-se aqui a noção enquanto uma dominante cultural, que pretende identificar um conjunto de tendências, paradigmas e teorias de diversos domínios do conhecimento, em particular, como possível explicação estética, ideológica, literária e/ou crítica de todas as manifestações artísticas após a 2ª Guerra Mundial (Ceia, 2023).

Por conseguinte, conforme Moravia (2011), Pasolini criticava o poder das classes dominantes, o regime fascista e os valores de uma Itália regida pelas torturas, perseguições e crimes cometidos. No ano de 1960, o poeta declara sua decepção com a língua italiana, pelo fato de o idioma não mais atender a seus anseios poéticos e não servir mais de veículo para sua expressão poética e literária. Então, ele migra para a linguagem cinematográfica. Sobre essa transição, Pasolini alega:

Creio que há várias razões para esta transição. Mas, primeiramente, queria precisar que não abandonei a poesia escrita e a expressão literária. Agora, as razões dessa modificação de linguagem ou, antes, de expressão. Creio poder dizer, presentemente, que escrever poesias, ou romances, foi para mim o meio de exprimir minha recusa de uma realidade italiana, ou pessoal, num dado momento da minha existência. (Pasolini *apud* Davi Kinski, 2019, p. 31)

Por sua vez, é possível identificar, na linguagem cinematográfica de Pasolini, uma continuidade e contiguidade de seu projeto literário. Se diversas vezes o centro reflexivo de suas produções vinha diretamente da literatura – há um número significativo de adaptações *stricto sensu* em sua filmografia – mesmo não se tratando de adaptações, seus roteiros originais exploravam diálogos e imagens líricas, situações crônicas que descortinavam o drama de cada personagem.

3 O CINEMA DE POESIA SEGUNDO PASOLINI

Segundo Pasolini, “diferente da língua, os olhos são iguais em todo mundo” (Pasolini, 1981, p. 145). Decepcionado com sua língua e influenciado por nomes como Charles Chaplin e Buster Keaton; os franceses Jean Renoir, Robert Bresson e Jacques Tati; o japonês Kenji Mizoguchi; o dinamarquês Carl Dreyer, o alemão Friedrich Murnau e o russo Sergei Eisenstein (Amoroso, 2002), Pasolini – depois de uma atuação intensa como roteirista, entre 1954 e 1961 – passa a explorar mais a linguagem cinematográfica.

Na cinematografia pasoliniana, identificamos um cinema despreocupado com o mero entretenimento, antagônico aos subterfúgios cinematográficos que se validam de fotografia, enquadramento, roteiros carregados de longos diálogos, grandiosas locações para emoldurar, de maneira amena, as relações humanas, sobretudo, o sexo e a violência. É perceptível, principalmente nos dois primeiros filmes de Pasolini, *Acatonne* (1961) e *Mamma Roma* (1962), as influências estéticas de um dos mais importantes movimentos cinematográficos do mundo:

o Neorrealismo Italiano⁴. Instaurado por outros grandes nomes do cinema italiano, sobretudo Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Federico Fellini, o Neorrealismo também funcionava como uma pedra no sapato do espectador. Composto por experiências cinematográficas que colocavam fim na dicotomia hollywoodiana do “bem *versus* mal”, tão marcante, em especial, durante a Segunda Guerra Mundial, o movimento trouxe à tona uma Itália em frangalhos, um povo dilacerado pela desigualdade social pós-guerra. Acima de tudo, o Neorrealismo deu poder à imagem e à realidade, afinal, nas palavras de próprio Pasolini: “o cinema reproduz a realidade: Imagem e som! E reproduzindo a realidade, o que faz o cinema então? Expressa a realidade pela realidade” (Pasolini, 1981, p. 107). O cinema é feito de imagens e, para comprovar a potência imagética do real no cinema, basta evocar a sequência final do filme *Mamma Roma* (1962) e deparar com o grito silencioso expresso no olhar pétreo da personagem de Anna Magnani, que traduz o retrato de uma periferia miserável, de uma Roma desfigurada e da tentativa frustrada de uma mãe que quer o melhor para o seu filho, tudo isso traduzido em imagens. Outro exemplo é a cena da morte da inesquecível personagem grávida Fabrizzi, da mesma Anna Magnani, no clássico neorrealista *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini.

Pasolini, sendo um intelectual da urgência, movido pela “paixão e ideologia”, não se contentou em dar os braços aos criadores do movimento, ele precisou ir além e, para isso, rompeu, brigou e foi criticado. Nas palavras do professor de cinema Franthiesco Ballerini:

Se o católico Rosellini desnudava a desigualdade numa visão de esquerda pós-nazismo e o nostálgico Fellini falava da realidade dos “sem bicicleta”, as classes mais altas, Pasolini colocou sua pedra onde mais incomoda os conservadores: a real violência -física e simbólica- o sexo sem luzes, música ou enquadramento. O sexo proibido: a homossexualidade, razão de sua perseguição e morte. (Ballerini *apud* Kinski, 2019, p. 15)

É válido salientar que Pier Paolo Pasolini não rompe com os neorrealistas no que diz respeito à narração de histórias feitas, sobretudo, por imagens, rompe no sentido de escolhas de roteiros, angulação e foco narrativo. Pasolini foi um mestre em narrar por imagens. E o que seria o cinema, senão contar estórias por imagem? O cinema de Pasolini é uma abundância de imagens aos olhos do espectador. Essas imagens são descortinadas enquanto um cinema

⁴O Neorrealismo italiano foi um movimento cinematográfico que surgiu após a Segunda Guerra Mundial e, apesar da sua breve duração, teve enorme influência no cinema mundial. Seus filmes retratavam uma Itália em ruínas, enfrentando graves problemas sociais, como a fome. O cinema neorrealista concentra-se em evocar as consequências da guerra e do fascismo, a “questão meridional” e os problemas sociais no campo; o desemprego e o subemprego urbanos; a condição da mulher; a indagação psicológica e a relação do homem com a religião; a volta da temática do antifascismo e da guerra; o abandono dos jovens e dos idosos (Fabris, 2006).

reflexivo e coerente. No caminho do esclarecimento dos impasses provocados pela crise ética e moral na sociedade italiana pós-guerra, tira-nos do conforto.

Em meados da década de 60 o cineasta apresentava, na Primeira Mostra Internacional de Cinema, a comunicação “Cinema de prosa e cinema de poesia”, desenvolvida a partir de um amplo ensaio publicado em 1965 no livro *Empirismo Herege*, do mesmo ano, com o título “Cinema de Poesia”. Pasolini defendia que o cinema era um produto artístico real, derivado da experiência do espectador com o mundo, tal qual fruto da imaginação do seu criador. É válido assinalar que Pier Paolo Pasolini era um defensor irrestrito do cinema autoral, ou seja, o cinema como ato de criação. Sendo assim, Pasolini dava lume à discussão canônica dos aspectos do “cinema de poesia” e “cinema de prosa”. Nas palavras do intelectual:

O cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa, não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito. (Pasolini, 1986, p. 104)

Portanto, o cinema de poesia, segundo Pasolini, era a afirmação da dimensão subjetiva no discurso narrativo, que resultava em lampejos imagéticos oníricos, ao invés de enfatizar a comunicabilidade, como fazia o cinema de prosa. O cinema de poesia colocaria em voga a expressividade e subjetividade poética do autor.

Ao longo de sua breve jornada no cinema, a obra de Pasolini passa por uma metamorfose estética, sobretudo sua transição da ascendência neorrealista para o cinema de poesia. Inicialmente, em busca de novos proventos, Pasolini desenvolveu roteiros para nomes ilustres do cinema italiano, como Fellini, Antonioni, Bolognini. Talvez essa relação direta com a corrente neorrealista tenha influenciado os primeiros filmes do diretor. Conforme assinala Marlos Guerra Brayner (2008), com base em Otto Maria Carpeaux:

O Neorrealismo não foi apenas uma erupção de vitalidade estética, mas produto de uma crise dramática. Especialmente na Itália, porque esta vivia um momento de resistência moral e intelectual, já que a verdade institucional estava bastante dissociada da realidade. Ele [Carpeaux] ainda afirma “que a realidade social é mais complexa do que a teoria do movimento acreditava; para dominá-la, não basta a elaboração de temas simplistas por escritores intelectuais, nem uma orientação por uma ideologia (no caso, a comunista)”. Tanto que o novo realismo se expandiu, influenciou outras esferas de produção cinematográfica, como a América Latina. Glauber Rocha, o “provocador onírico”, com seus textos mais reconhecidos, “estética da fome” e “estética do sonho”, debateu profundamente questões como o desprezo pela linhagem burguesa, a arte e o subdesenvolvimento. Em seguida, a crítica norte-americana cunhou o termo “Italian Vogue”, que logo ficou conhecido como Neorrealismo. (Brayner, 2008, p. 32)

Porém, a radicalidade dos filmes de Pasolini demarca claramente uma ruptura estética com o movimento neorrealista, seus trabalhos se propõem a resgatar as epifanias cotidianas dos seus personagens, tal qual os filmes neorrealistas. Mas Pasolini retrata essas questões com certa dose mítica e alegórica, transmutando a vida cotidiana para a ordem do sagrado. A decisão de fazer um cinema que lançasse mão do ponto de vista do autor nasceu da necessidade do cineasta de buscar novas maneiras expressivas e de conhecer técnicas diferentes de criação artística. Portanto, o cinema de poesia representa essa maneira de fazer cinema atendendo às urgências do diretor.

Nas reflexões sobre o “Cinema de Poesia”, Pasolini argumenta sobre a possibilidade de existir no cinema uma língua de poesia dicotômica: a língua de prosa. “Como é teoricamente explicável e praticamente possível, no cinema, a ‘língua da poesia’?” (Pasolini, 1986, p. 175). Esta questão o remete a uma reflexão sobre a possível relação entre cinema e literatura.

Parte-se, portanto, do seguinte problema: do ponto de vista da semiótica, enquanto as linguagens literárias fundam-se em um instrumental linguístico institucionalizado, historicamente construído, codificado e de uso comum, a linguagem cinematográfica parece não ter fundamento, isto é, “não possui como base real nenhuma língua comunicativa”; “os homens comunicam-se com palavras e não com imagens”, de modo que “uma linguagem específica de imagens apresentar-se-ia como uma abstração pura e artificial” (Pasolini, 1981, p. 167). Se essa compreensão do processo de comunicação fosse correta, o cinema não poderia existir e, se existisse, não teria significado. Porém, o cinema existe e comunica (Pasolini, 1981).

O autor pretendeu evidenciar a potência da imagem no cotidiano do homem moderno, de modo que a linguagem cinematográfica fosse, portanto, elaborada a partir de um referencial próprio da comunicação oral, que é constituída pela convergência de signos linguísticos com um sistema de signos mímicos, de racional e sensível, na criação de um novo universo de significações. Essa reflexão insere-se no contexto mais amplo das reflexões de Pasolini sobre a língua italiana em uso e os limites criados pela sua aplicação literária para mostrar que o cinema é a forma de expressão que preenche o espaço deixado vazio pela prática literária, enquanto evoca e representa o cotidiano de forma real e afastando-se da oralidade. Percebemos, assim, que, para Pasolini, construir um cinema de poesia é o mesmo que filmar pelas lentes da expressão popular, pela poeticidade do amor à vida, implícito no dialeto friulano e na simplicidade sacra da vida no campo.

A língua do cinema de poesia, segundo Pasolini (1986, p. 168-169), escancara as complexas nuances da percepção humana, capaz de se expressar na linguagem mímica dos surdos, de ler a realidade circundante como imagem visual, de “manter um colóquio

instrumental com a realidade enquanto ambiente de uma coletividade”, a qual se exprime em imagens, a fim de trazer à tona o escondido na interioridade do sujeito, no recôndito inconsciente. “Há no homem um mundo que se exprime prevalentemente por meio de imagens significantes: trata-se do mundo da memória e dos sonhos” (Pasolini, 1986, p. 168-169). Todo esse universo complexo de imagens pré-gramaticais e pré-morfológicas é o fundamento da linguagem cinematográfica, isto é, o cinema engloba uma realidade frágil e primordial que supera os limites do racional, o que “explica a sua profunda qualidade onírica e a sua absoluta e imprescindível concretude objetual.” (Pasolini, 1986, p. 168-169).

Para Pasolini, o cinema de poesia é calcado no alicerce da inspiração sinceramente poética. Concebe-se, no cinema, uma série de referências vinculadas à ação, ao olhar, ao movimento e ao encadeamento das imagens, que podem ser identificadas como elementos de uma língua de poesia (Pasolini, 1981). Trata-se de um exercício de expressão da realidade com a realidade, que é “cinema in natura” (Pasolini, 1981, p. 135), isto é, o cinema é relação cotidiana, o processo permanente de apresentação de si e do mundo, na sempre renovada troca de informações entre objetos de distintas realidades que vão resultar em novos significados culturais. Logo, o cineasta exercita e realiza, em seus textos fílmicos, a realidade da linguagem pela poesia, na sua forma originária, sensível, onírica, que não exclui a crítica às formas sociais.

4 A CIDADE, A MÃE E A PUTA

Pasolini, em *Mamma Roma*, refina o aparato de sua sacralização técnica⁵, inaugurada em seu primeiro longa *Acatonne* (1961). *Mamma Roma*, produzido em 1962, narra as dificuldades enfrentadas pela personagem homônima, interpretada com maestria pela consagrada atriz italiana Anna Magnani, em busca de um futuro melhor para seu filho adolescente Ettore (Ettore Garofolo). Com exceção de Magnani, o elenco do longa-metragem é composto por não atores. A preferência em trabalhar com amadores acompanhou Pasolini por toda sua jornada cinematográfica. Em uma das suas últimas entrevistas, concedida a Jean Dufлот, Pasolini explica:

Prefiro trabalhar com os atores escolhidos na vida, ao acaso, quer dizer, escolhidos pelo que me parecem exprimir na inconsciência, com as não profissionais. (o ator profissional tem demais obsessão ao natural e ao floreado). Ora odeio o natural (que o ator exagera, além disso, na maior parte do tempo, por medo de falhar nas nuances);

⁵Pasolini usava o termo “sacralidade técnica” para falar do seu modo pessoal de realizar filmes (Amoroso, 2002, p. 33).

detesto, em arte, tudo o que se aproxima do naturalismo. (Dufлот; Pasolini, 1983, p. 131)

O filme tem início numa aldeia no campo, na qual Ettore, ainda criança, é criado por parentes, enquanto Mamma Roma se prostitui para prover o sustento do filho. Na cena inaugural (Figura 1), Mamma Roma entra em um salão, no qual ocorre o banquete de núpcias de seu rufião Carmine (Franco Citti). Nesse contexto, acompanhada por porcos, com sua fala efusiva e jocosa, a figura de Mamma Roma faz pilhérias com os noivos que, visivelmente, ficam constrangidos. Podemos atribuir a essa primeira imagem a simplicidade da vida do campo, representando o respeito e admiração do diretor pela cultura camponesa: “O amor [de Pasolini] pelo mundo camponês também se acentuava na percepção de que essa cultura caminhava para o desaparecimento, um mundo ancestral deixaria de existir, sendo substituído por novos valores que, como o fascismo, deveriam ser únicos para se legitimarem”. (Amoroso, 2002, p. 17)

Compreendemos que a imagem de mundo ancestral da primeira infância de Ettore, evocada no início do longa-metragem e tão cara ao diretor poeta, se dissolve ao longo do filme, como se esse mundo deixasse de existir. Percebemos, pelas imagens da arquitetura moderna da cidade de Roma em contraste com as ruínas da periferia onde Ettore passa sua adolescência, um marco de transição da infância simples para uma adolescência marginal.

Figura 1 - Fotograma do filme *Mamma Roma*



Fonte: Acervo pessoal

Logo que acompanhamos o banquete matrimonial (Figura 2), percebemos, no modo bufão e na risada exagerada da protagonista, uma nuance otimista, pois a celebração da união entre Carmine e outra mulher representava um lampejo de liberdade para Mamma Roma e a possibilidade de ficar livre da exploração sexual do cafetão. Essa esperança é evidente, sobretudo, no trecho da canção improvisada entoada por Mamma Roma durante a ceia: “Flor de merda, eu é que estou livre da corda, agora é a vez de outra ser a escrava”. A cena do banquete evoca a “Santa Ceia” (Figura 3), do pintor renascentista italiano Domenico Ghirlandaio. Entretanto, segundo Nazário (2007), a associação da cena com a pintura sugere uma sutil associação entre Judas e os porcos, que simboliza o elo de poder e sexo entre o gigolô Carmine e a prostituta Mamma Roma que, por mais que se esforce, não conseguirá se libertar da relação viciosa.

Figura 2 - Fotograma do filme *Mamma Roma*



Fonte: Acervo pessoal

Figura 3 - Reprodução “Santa Ceia”, de Domenico Ghirlandaio



Fonte: Acervo pessoal

Transcorrendo dezesseis anos, Mamma Roma não é mais prostituta e se muda com Ettore para a cidade de Roma, sob a perspectiva de mudança de classe social e a esperança de proporcionar um futuro em que o filho não padecesse da miséria na qual ela (sobre)viveu por anos. Dispondo de todas as economias providas nos anos de prostituição, Mamma Roma aluga uma barraca na feira, trabalha vendendo frutas e legumes, bem como habita, juntamente com Ettore, em um modesto apartamento, localizado em uma bogarte, isto é, um bairro popular romano de extrema periferia. As bogartes romanas surgiram na época do fascismo italiano, quando as reformas arquitetônicas expulsaram do centro a população mais pobre que ali morava. Sobre esse estado de coisas, Maria Cristina Pompa afirma:

No imediato pós-guerra, a povoar as bogartes, vieram os refugiados, os imigrantes de toda a Itália, desempregados, camponeses recém-chegados à urbe. Nas palavras do poeta, aquela humanidade que a linguagem sociológica da época e de hoje chama de subproletariado urbano, termo que Pasolini não usava, preferindo a linguagem universal da humanidade e da compaixão: os pobres e os deserdados. (Pompa, 2006, p. 9)

A temática da vida nas bogartes e seus habitantes é bastante cara a Pasolini, visto que o próprio diretor morou anos na bogarte de Mammolo, em Roma, de acordo com Moravia (2011):

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

Desse modo, nas palavras de Camargo (2020, p. 184), “é em meio à sua descoberta antropológica, erótica e cultural das bogartes que Pasolini tece, em *Mamma Roma*, sua ideologia de comunismo populista, romântico e cristão”. Tal aspecto é bem demarcado no filme, sobretudo, pelas imagens que retratam a periferia romana (Figura 4) e constituem um marco recorrente no filme. Pier Paolo Pasolini filma o mundo do proletariado romano, expondo, de maneira nua e crua, a miséria física e moral às quais esse ambiente estava duramente submetido, ou seja, as matérias disponíveis do mundo são transmutadas em matérias fílmicas. Isso porque, de acordo com o diretor, “os códigos que regem a nossa leitura do mundo ‘a olho nu’ são os mesmos códigos que regem a nossa leitura dos filmes. A diferença entre o modo como tais leituras são empreendidas deve-se à montagem” (Pasolini, *apud* Camargo, 2020, p. 184). A montagem é a responsável por produzir sentidos e criar perspectivas. Desse modo, em *Mamma Roma*, as cenas cotidianas dos moradores das bogartes evidenciam a idealização de representar

a realidade por meio da expressão fílmica. “Pasolini trabalha o drama cotidiano real do povo periférico romano tal qual um artesão, transformando a realidade com o intuito de criar sentido cinematográfico, poético e, principalmente, crítico” (Camargo, 2020, p. 184-185). Portanto, como o próprio título indica, a verdadeira protagonista do filme é a cidade de Roma. Nas palavras de Nazário (2007, p. 42), “Magnani é apenas um símbolo para essa cidade-prostituta”. Roma é a força motriz na qual Mamma Roma calca seu sonho de escalada social.

Figura 4 - Fotograma do filme *Mamma Roma*



Fonte: Acervo pessoal

Embora Mamma Roma trabalhe arduamente, Ettore vagabundeava com garotos de uma gangue local e descobre o sexo com Bruna, uma garota fácil de ser conquistada, que mora na vizinhança. Os companheiros de Ettore descrevem Bruna como “uma garota conhecida em todo o mundo até no Japão, que ‘vai’ com todos os meninos do bairro e possui belas coxas”, o envolvimento sexual entre Bruna e Ettore causa, em Mamma Roma, o receio de que tais companhias possam desviá-lo do caminho decente que ela se esforça para trilhar.

Percebemos que Mamma Roma, de certo modo, enxerga em Bruna a si mesma. Afinal, Bruna era uma jovem mulher objetificada, que mais cedo ou mais tarde padeceria na miséria da qual Mamma Roma tentava desvencilhar-lhe. Decide, então, procurar antigos amigos da época de prostituição para arquitetar uma situação degradante para um dono de um respeitável restaurante local, a fim de chantageá-lo em troca de um emprego de garçom para Ettore.

Ao ver o filho em um emprego digno e afastado de Bruna – após uma noite de sexo com a prostituta Biancofiore (Luisa Loiano) - Mamma Roma acredita, enfim, alcançar seu ideal pequeno-burguês, contrariando a profecia do pároco local que havia lhe dito que “do nada, só

pode vir o nada”. Cada vez mais otimista, Mamma Roma presenteia o filho com uma moto e ambos saem em um passeio pela periferia onde moravam (Figura 5). Percebemos, principalmente nessa cena, a crítica empreendida por Pasolini acerca da concepção do pequeno-burguês intrínseca ao subproletariado e difundida pela mídia em geral. Em dado momento, Mamma Roma diz ao filho: “você deve ser superior a eles, sempre, não se encante por eles porque são filhos de operários, pessoas de bem, mas não melhores que você!”.

Figura 5 - Fotograma do filme *Mamma Roma*



Fonte: Acervo pessoal

A tragédia precipita-se com o retorno do sórdido Carmine, que humilha, chantageia e exige que Mamma Roma volte a vender o corpo nas ruas romanas. Oprimida, ela retorna ao seu antigo ofício e, logo, os amigos de Ettore o importunam, devido às atividades noturnas da mãe. Revoltado, Ettore reage, conforme afirma Michel Lahud (1993, p. 66): “como um pequeno burguês traumatizado: abandona seu emprego de garçom e, rompendo os laços afetivos que o uniam com sua mãe, passa a praticar pequenos furtos com garotos no bairro”. As cenas de Mamma Roma vagando pelas ruas romanas, acompanhada de diversas figuras masculinas (Figura 6), evidenciam ao espectador a poeticidade intrínseca ao roteiro de Pasolini, ou seja, a linguagem lírica do real. Afinal, é ao voltar para as ruas na condição de prostituta que a personagem de Magnani percebe ruir, debaixo de seus olhos, o tão almejado ideal de pequeno-burguês. Para Lahud, a personagem Mamma Roma é: “uma amostra de Pasolini das

consequências da vida subproletária, quando esta deixa se contaminar pela ideologia pequeno-burguesa, o desnudamento da falsidade da ideia de uma possível integração das classes subalternas, alimentadas pelo ideal burguês” (Lahud, 1993, p. 99).

Figura 6 - Fotograma do filme *Mamma Roma*



Fonte: Acervo pessoal

A sequência final do filme é fortemente carregada de caráter dramático e por um lirismo trágico. Ettore rouba um rádio de um enfermo em um hospital e, por estar com febre, não consegue fugir da polícia. Na cadeia, a febre, acompanhada por delírios, continua. Além disso, devido à sua conduta histérica, é amarrado em uma mesa (Figura 7). O modo de filmagem realizado por Pasolini, aos moldes do cinema de poesia, confere ao personagem uma imagem de vítima, sofredor, de um martírio que evoca, precisamente, a imagem de Cristo humilhado crucificado. Sendo assim, tal qual a figura agonizante de Jesus Cristo, Ettore questiona o merecimento de tal tortura e clama o nome da mãe, bem como memora a felicidade de sua vida simples e amena no contexto camponês. A cena da prisão de Ettore é realizada paralelamente às imagens de Mamma Roma, que padece pela aflição de saber que seu filho está preso (Figura 8) |Desse modo, nas palavras de Camargo:

A escolha da montagem alternada entre mãe e filho cria uma sensação de simultaneidade de ações, de sofrimento mútuo, de união entre ambos, mesmo estando fisicamente separados. Além do mais, a focalização alternada entre os personagens

também contribui para alçar uma manipulação emocional do espectador. (Camargo, 2020, p. 187-188)

Figura 7 - Fotograma do filme *Mamma Roma*



Fonte: Acervo pessoal

Figura 8 - Fotograma do filme *Mamma Roma*

Fonte: Acervo pessoal

O desfecho dramático do longa-metragem encontra o ápice quando Mamma Roma recebe notícia do trágico falecimento do jovem Ettore. Nesse contexto, a personagem, com o nítido desespero estampado em seu rosto, sai da feira na qual trabalhava e caminha pelas ruas periféricas, em direção ao seu apartamento. Acometida pela violenta percepção de que o quarto de Ettore está vazio e suas roupas jogadas pela cama, Mamma Roma, então, tenta jogar-se pela janela do apartamento, mas é impedida pelos vizinhos que a seguram.

Nessa imagem, Mamma Roma encara, pela janela, a paisagem romana e tem um momento de êxtase: ao olhar para Roma, a cidade parece devolver o olhar para ela. A técnica de enquadramento frontal da personagem torna nítida ao espectador essa troca de olhares. O olhar mordaz da periferia romana é de tamanha intensidade a ponto de provocar em Mamma Roma uma epifania, como constatamos pela sua mudança de expressão (Figura 9). Tal imagem é tão potente aos olhos do espectador, pois o produto resultante do olhar da personagem, que

Pasolini nomeia subjetiva indireta e livre, funciona, segundo Ismail Xavier (2005, p. 78), “como uma experiência em que o movimento próprio das coisas se mescla ao movimento de uma interioridade, um contaminando o outro”. Portanto, essa cena possibilita ao espectador uma visão mais interna e compreensiva do sentimento de amor de Mamma Roma pelo filho e do terrível tormento que sua morte lhe causou, pois essa experiência da personagem obriga o espectador a um “constante cotejo entre a imagem que lhe é dada e a noção que ele tem de mundo”. (Xavier, 2005, p. 78)

Figura 9 - Fotograma do filme *Mamma Roma*



Fonte: Acervo pessoal

O espectador percebe, segundo Camargo, que, nessa sequência final, os acontecimentos desenrolam-se brevemente:

Tudo acontece de maneira muito efêmera: os enquadramentos são muito breves, de modo que o tempo não dura. As ações são fracionadas em numerosos planos [...] a “recolher cada expressão e cada gesto, se pode dizer, em um só plano” (Pasolini, 1981, p. 149). Ou seja, a atividade do cineasta concentra-se em colocar em sucessão os momentos mais significativos de um evento que, no caso, é a maneira com a qual

Mamma Roma recebeu a notícia da morte de Ettore, bem como as consequências imediatas disso em sua vida. Para tal, Pasolini aborda apenas o que considera mais relevante, os ápices: o recebimento da notícia propriamente dita; o desolamento da protagonista; a corrida precipitada até o apartamento; a tentativa de suicídio; a epifania [...] desse modo, podemos dizer que Pasolini recolhe os picos dos sentimentos e condensa-os em uma sequência. O espectador é privado dos processos, dos percursos pelos quais tais cumes são atingidos. Assim, desde quando fica sabendo que seu filho morreu, vemos Mamma Roma em seus momentos culminantes, absolutos e silenciosos. (Camargo, 2020, p. 193-194)

Por fim, no último *frame*, visualizamos a paisagem de Roma (Figura 10), recorrente em diversas cenas do filme. Portanto, percebemos a identificação da protagonista Mamma Roma com a cidade. Afinal, essa mesma paisagem que outrora era veículo dois ideais de prosperidade e de uma vida digna engoliu tragicamente o sonho burguês da mãe e do filho.

Figura 10 - Fotograma do filme *Mamma Roma*



Fonte: Acervo pessoal

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fortuna crítica consultada para elaboração deste trabalho evidenciou que, com o filme *Mamma Roma*, o cineasta Pier Paolo Pasolini, além de seguir influências do Neorealismo, explora sua própria vivência na periferia romana. Vemos emergir, nas imagens do longa, uma Roma plebeia, degradada pelo pós-guerra, mas permeada pela poeticidade do mundo ancestral camponês. As cenas do filme possuem um tom alegórico e poético, que descortina a fábula cotidiana dos moradores periféricos de Roma.

Concluimos, diante disso, que *Mamma Roma* mistura o real da experiência direta do mundo com a percepção onírica do cineasta. Ao construir a figura de uma protagonista

escandalosa, resoluto, que luta por seus ideais, seja em uma banca na feira, seja em sua busca noturna por acompanhantes masculinos, Pasolini expressa o lirismo da real emergência de um subproletariado romano, nas trevas de uma periferia destruída pelo bombardeamento da Segunda Guerra. No entanto, que ainda preserva o mundo camponês, alegre, batalhador, simples e demasiadamente humano.

REFERÊNCIAS

ACATONNE. Direção de Pier Paolo Pasolini. *Via Sommacampagna*: Titanus, 1961. 1 fita de vídeo (120 min), VHS, son., mono.

AMOROSO, Maria Betânia. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006.

BERARDINELLI, Alfonso. Pasolini, personagem poeta. *In*: PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**. Tradução e notas de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naif, 2015. p. 10-20.

BRAYNER, Marlos Guerra. **Pier Paolo Pasolini: uma poética da realidade**. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/6833/1/2008_MarlosGBrayner.pdf. Acesso em: 16 nov. 2023.

BRITO, Flávio Costa Pinto de. **Salò e o cinema impopular segundo Pier Paolo Pasolini**. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=16592@1>. Acesso em: 16 nov. 2023.

CAMARGO, Pedro. Vaga-lumes: uma análise do filme “Mamma Roma” de Pasolini. **CINEstesia**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 181-200, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2675-7265.v1i1p180-201>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cinestesia/article/view/165114>. Acesso em: 4 dez. 2020.

CEIA, Carlos. Pós-modernismo. *In*: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Lisboa: FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., 2023. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 13 nov. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DUFLOT, Jean; PASOLINI, Pier Paolo. **As últimas palavras do herege**: entrevistas com Jean Dufлот. Tradução de Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FABRIS, Rosamaria. Neo-realismo italiano. *In*: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2006. *E-book*.

KINSKI, David. **Pasolini, do Neorealismo ao Cinema Poesia**. São Paulo: Laranja Original, 2019.

LAHUD, Michel. **A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MAMMA Roma. Direção de Pier Paolo Pasolini. Roma: Arco Film, 1962. 1 fita de vídeo (106 min), VHS, son., mono.

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

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

PASOLINI, Pier Paolo. **Diálogo com Pasolini, escritos (1957-198)**. São Paulo: Nova Stella, 1986.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Herege**. São Paulo: Assírio e Alvim, 1981.

POMPA, Maria Cristina. Uma geografia social e afetiva da metrópole. *In*: PASOLINI, Pier Paolo. **Alí dos olhos azuis**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2006. p. 10-25.

ROMA, cidade aberta. Direção de Roberto Rossellini. Itália: [s. n.], 1945. 1 fita de vídeo (93 min), VHS, son., mono.

XAVIER, Ismail. O cinema Moderno Segundo Pasolini. **Revista Italianística**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 101-109, 1993. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v1i1p101-109>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/87787>. Acesso em: 16 nov. 2023.

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