

O *Decameron* e Pasolini: A Interface literatura-cinema

Andréia Guerini

Doutoranda em Teoria Literária

Palavras Iniciais

Amor. Divertimento. Instinto. Sexo. Nudez. Adultério. Alegria. Festa. Corpo. Prazer. Profano. Sagrado. Mal. Bem. Pecado. Perdão. Engano. Trapaça. Inferno. Paraíso. Arte: literatura, cinema, pintura...

Esses são alguns dos elementos para compreender o mundo literário do *Decameron* de Boccaccio (1348-1353), a adaptação cinematográfica de Pier Paolo Pasolini e a união dos dois é o objetivo desse ensaio.

Antes, porém, de concentrar a análise na adaptação fílmica do texto literário acima referido, destacarei alguns aspectos sobre Boccaccio e Pasolini, para situar e melhor compreender a narrativa literária e a fílmica.

Anuário de Literatura 7, 1999, p. 37-48.

Boccaccio e o *Decameron*

A obra mais conhecida desse italiano é o *Decameron*¹. Esse nome vem do grego e significa “dez jornadas”. O livro inicia com um *Proemio*, no qual o autor indica o conteúdo, apresentando as novelas e os seus destinatários: as mulheres que sofrem por amor e que poderão confortar-se e distrair-se com essa leitura (pp 7-9). Depois do *Proemio* segue uma ampla *Introdução* à primeira jornada, colocando em cena os personagens que contarão as novelas e como essas nasceram: Florença, 1348, enquanto a peste devasta a cidade, encontram-se por acaso numa igreja sete mulheres (Pampinea, Fiammetta, Filomena, Emilia, Lauretta, Neifile, Elissa), com idades entre dezoito e vinte e oito anos, e três jovens homens (Panfilo (o “tudo amor”), Filostrato (o “vencido pelo amor”), Dioneo (“o luxurioso”). Uma das mulheres, Pampinea, propõe ao grupo de fugir do horror e do luto da peste. Todos aceitam. Passam duas semanas em ricos palácios nas colinas ao redor de Florença até que um dos homens, Panfilo, os chame ao dever de reentrarem na cidade. Durante as duas semanas de evasão, o grupo terá as suas leis e a cada dia será nomeado um “rei” ou “rainha” da jornada. A ocupação do grupo será o canto, a dança, a conversa, o passeio, o banquete, sempre em lugares agradáveis, circundados por uma natureza verde e florida. E a cada dia o grupo se reúne no jardim, depois do almoço, para contar histórias (novelas) com um tema definido pelo rei do dia. Não todos os dias o tema é fixo e, além disso, um dos homens, Dioneo, tem o privilégio de contar a sua novela sempre por último e sobre um tema de sua escolha. O resultado são dez jornadas com dez novelas cada.

Apesar de Boccaccio disseminar no *Decameron* diversas alu-

sões literárias (Dante, Petrarca, Virgílio), esse autor italiano é considerado por muitos críticos o introdutor de um gênero novo, isto é, o conto breve em prosa, a novela. A estrutura completa do *Decameron* está ligada a uma idéia nova de literatura e da sua relação com a realidade. No conjunto o *Decameron* apresenta a literatura e a leitura como provisórias suspensões da realidade; como divertimento e prazer, que ficam separados da vida vivida. Mas o *Decameron* tende a uma representação total da experiência humana. Por isso está aberto à variedade e à abundância das histórias, dos conteúdos, e também à variedade dos registros narrativos, das formas.

Poderíamos afirmar que o nome e a fama de Boccaccio estão ligados às novelas e aos seus temas de maior afeto: o engano, a trapaça, a desmistificação e, sobretudo, o amor, representado em todos os seus componentes, especialmente o sexo.

A influência de Boccaccio na prosa narrativa e em toda a literatura foi enorme tanto na Itália como no exterior: de Shakespeare a Molière. Além disso, o *Decameron* também serviu de fonte para campos não literários. Neste século, as novelas do *Decameron* foram adaptadas para a televisão, rádio, filmes, entre os quais podemos destacar o *Decameron* (1971), um dos últimos filmes de Pier Paolo Pasolini.

Pier Paolo Pasolini e o cinema

Pasolini surge no cenário intelectual italiano nos anos 50/60. São anos de intenso debate sobre o Neorealismo. Em 1955, Pasolini funda a revista *Officina*, que repropõe a

importância do trabalho de laboratório, da procura de novas técnicas expressivas: que se opõe à existência “de uma cultura dominante” não somente com os conteúdos, mas também com a invenção de uma linguagem que vise a “poeticidade do comum”.

Às propostas do grupo “Officina”, desponta a idéia de uma revisão diferente do Neorealismo, desenvolvida por uma outra revista, “Il Verri”, publicada pela primeira vez em 1956, a qual postula a liberdade estilística, a invenção lingüística. Nesta linha se movem escritores das novas gerações, entre os quais destacam-se Giorgio Bassani, Leonardo Sciascia, Italo Calvino.

Aparece ainda uma breve tentativa de vanguarda, por parte de um grupo de intelectuais, entre eles Edoardo Sanguineti e Giorgio Manganelli, que defende a necessidade de uma ruptura definitiva com a tradição vigente. Da ligação desses intelectuais nasce um movimento chamado “Gruppo 63”, que discute a renovação radical da linguagem. O “Gruppo 63” se desintegra em 68, com a explosão das contestações estudantis. Os intelectuais voltam a se isolar. Mas para contrastar com essa situação, Pasolini torna-se, com o próprio furor da contradição, o intérprete da desorientação e da trágica lucidez do intelectual.

Esse brevíssimo panorama literário dos anos 50/60 italianos vem à tona para destacar o “múltiplo” de uma personalidade “polêmica” como a de Pasolini, pois além de cineasta, foi escritor, ator, tradutor etc.

No cinema Pasolini traduziu em imagens o que ele chamou de sua “visão medieval”, adquirida pela literatura e pela pintura italianas. E esse seu estilo está presente em vários dos

seus filmes, especialmente em *Accattone*, *Decameron*, *I Racconti di Canterbury*, *Il fiore delle mille e una notte*, *Porcile*, *Mamma Roma*, *La Ricotta*, *Edipo Re*, *Uccellacci e Uccellini*, *Teorema*, *Salò o Le 120 giornate di Sodoma*. Além desses filmes, Pasolini fez outros, dentre os quais, destacam-se: *Medea*, *Capriccio all'italiana*, *Il Vangelo secondo Matteo*, *La rabbia*, *Una vita violenta*.

Pasolini chegou ao cinema depois ter escrito *La meglio gioventù*; *Le ceneri di Gramsci*; *Ragazzi di vita*; *Una vita violenta* e por ter exaurido todas as possibilidades que a literatura tinha lhe oferecido. Foi o seu espírito político que o conduziu a experimentar e desenvolver novos meios de expressão. E foi Fellini, como produtor, que lhe proporcionou a chance de fazer o seu primeiro filme.

O filme *Decameron*² (1970), Urso de Prata no XXI Festival de Berlin (1971), foi o primeiro de uma trilogia pensada por Pasolini na época das filmagens de *Medea*. Pasolini queria fazer um filme sobre um mundo popular igualitário, não trágico e bárbaro, mas sim vivo, prazeroso, cheio de alegria de viver e de amar. Lembrou então de Boccaccio. Enquanto filmava o *Decameron* no Yemen, imaginou *Il fiore delle mille e una notte* (1973) e quando estava em Nápoles, pensou no *I racconti di Canterbury* (1971/1972). Assim estava “pronta” a sua *Trilogia della vita*, com a exaltação dos valores do corpo e da vitalidade sexual.

A interface Literatura e Cinema

Convém, porém, observar que estamos tratando de dois objetos distintos: literatura e cinema. O primeiro dá-se a conhe-

cer pelo seu estrato fônico-lingüístico, pelas unidades de significação, pelas objetividades apresentadas e pelos aspectos esquematizados, elementos materiais que compõem seu sistema semiótico e determina sua literariedade.

O cinema, ao contrário da literatura, não conta somente com o texto para se constituir. Ele existe enquanto imagem sonora, plástica, visual. As palavras no cinema disputam espaço com os gestos, movimentos, trilha sonora. A representação da palavra está atada à representação do objeto pela imagem sonora e visual, havendo a imbricação palavra-imagem. O contingente de significantes utilizados para gerar significados é muito maior na sétima arte do que na literatura. Aliás, Gérard Betton assinala que:

O cinema é, antes de mais nada, uma arte, um espetáculo artístico. É também uma linguagem estética, poética ou musical — como uma sintaxe e um estilo; é uma escrita figurativa, e ainda uma leitura, um meio de comunicar pensamentos, veicular idéias exprimir sentimentos. Uma forma de expressão tão ampla quanto as outras linguagens (literatura, teatro, etc.), bastante elaborada e específica. Fazer um filme é organizar uma série de elementos espetaculares a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva, subjetiva ou poética do mundo [...]. Ao lado das formas tradicionais que permanecem e que provavelmente serão sempre utilizadas, a linguagem cinematográfica evoluiu bastante. Pois é evidente que a escrita varia conforme tentamos “ilustrar” ou narrar, ou, ao contrário, exprimir; sugerir, e não impor; apresentar um mundo que se organiza em narrativa, mais do que representá-lo.³

Não podemos, portanto, ignorar ao traçar qualquer analogia entre uma obra literária e uma obra cinematográfica, que existe a passagem de um sistema de signos para outro. No cinema, o campo textual se funde ao campo imagético, e um não existe sem o outro.

Existe aqui o que alguns teóricos chamam de “tradução intersemiótica”, pois há a tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico, que tem sua expressão entre sistemas os mais variados. Entre as traduções desse tipo, encontram-se a das artes plásticas e visuais para a linguagem verbal e vice-versa. Além das relações entre pinturas e textos literários, temos outros exemplos de tradução intersemiótica. Um deles é a já referida relação entre textos literários e filmes. Entre esses textos existe a simultaneidade verbal e visual, porém, bem mais aparente. Os textos se baseiam em palavras e imagens, o que ilustra a simultaneidade dos elementos verbal e visual, embora um deles sempre predomine. A literatura mostra-se como um meio verbal, porém não exclusivamente, enquanto o cinema mostra-se, principalmente, mas não exclusivamente, como um meio visual. Usam-se termos como transcodificação, interpretação, adaptação ou refração para descrever a transição entre esses dois meios.

Decameron e Pasolini

A adaptação do *Decameron* por Pasolini tem merecido estudos por parte da crítica literária e cinematográfica, pois está longe da tão aclamada “fidelidade” ao texto original. Mas “como pensar a fidelidade quando está em questão a passa-

gem de um sistema de signos para outro?”⁴. Perguntamos então o que significa adaptar. A recente *Encyclopaedia of Translation Studies* nos diz que:

Adaptation may be understood as a set of translative operations which result in a text that is not accepted as a translation but is nevertheless recognized as representing a source text of about the same length. As such, the term may embrace numerous vague notions such as imitation, rewriting, and so on. Strictly speaking, the concept of adaptation requires recognition of translation as non-adaptation, as a somehow more constrained mode of transfer. For this reason, the history of adaptation is parasitic on historical concepts of translation. [...]

Definitions of adaptation reflect widely varying views about the concept *vis-à-vis* the issue of remaining ‘faithful’ to the original text. Some argue that adaptation is necessary precisely in order to keep the message intact (at least on the global level), while others see it as a betrayal of the original author. For the former, the refusal to adapt confines the reader to an artificial world of ‘foreignness’; for the latter, adaptation is tantamount to the destruction and violation of the original text. Even those who recognize the need for adaptation in certain circumstances are obliged to admit that, if remaining faithful to the text is a *sine qua non* of translation, then there is a point at which adaptation ceases to be translation at all. [...]

(1998: pp. 5-8)

Percebe-se contudo que a intenção de Pasolini não foi recriar

o mundo literário de Boccaccio, mas, ao contrário, comentar a sociedade italiana contemporânea através do uso metafórico das novelas do *Decameron*.

Pergunta-se ainda: como ser “fiel” às aproximadamente seiscentas páginas que compõem o texto literário Boccacciano?

Concordo com Betton quando afirma que o cineasta pode se contentar em inspirar-se na história literária e segui-la passo a passo. Mas Betton ainda recorda que a fidelidade à obra original é rara, senão impossível, porque não se pode representar visualmente significados verbais, da mesma forma que é praticamente impossível exprimir com palavras o que está expresso em linhas, formas e cores. E ainda porque a imagem conceitual, que a leitura faz nascer no espírito, é fundamentalmente diferente da imagem fílmica, baseada em um dado real que nos é oferecido imediatamente para se ver e não para se imaginar gradualmente. Continua dizendo que a dificuldade da adaptação também reside na necessidade de tornar a narrativa perfeitamente inteligível à primeira vista. Além disso, há o problema da “temporalidade”. É importante reunir o máximo de elementos num mínimo de tempo, exprimir tudo pela ação num tempo limitado; donde a necessidade de estilizar, de suprimir uma grande parte dos elementos do romance que se está adaptando para conservar somente o essencial da ação, o que existe de mais significativo nas individualidades. E, nesse sentido, diz perfeitamente Betton, a escolha já é um ato de criação, por mais que a adaptação seja passiva e altamente respeitosa e conscienciosa. Ou seja, na maioria dos casos, a transposição para o cinema é uma re-criação: o tradutor – além da escolha fundamental que se impõe – realiza uma obra pessoal e manifesta-se não como “ilustrador”, mas como um verdadeiro criador.⁵

Dito isso, afirmar que Pasolini, com a escolha de apenas nove das cem histórias que compõem o texto original, “recria” o *Decameron*, este servindo apenas de ponto de partida para a adaptação. Além disso, durante o filme temos dois episódios-guia que funcionam como fio condutor das outras histórias: o de Ciappelletto (interpretado por Franco Citti): personagem libertino e imoral além de assassino (primeira imagem do filme), que quando está para morrer se faz passar por santo (4ª história na seqüência fílmica) e o do aluno do famoso pintor de afrescos Giotto, que é interpretado pelo próprio Pasolini: aqui o diretor-ator sublinha a relação entre a vida, o sonho e arte (9ª história).

Palavras finais

Observa-se que na adaptação-recriação Pasoliniana do *Decameron* existe a tentativa de superação de alguns tabus e da exaltação do jogo sexual: Pasolini transfere a ação do *Decameron* de Florença para Nápoles e substitui à vitalidade (laica e anticlerical) da nascente burguesia contada por Boccaccio a alegria e a inocência popular de um mundo que não é mais protagonista da História, mas que vive fora da história, em uma espécie de paraíso terrestre sem poder e sem culpa. Além disso, parece existir uma outra tentativa, que é a da universalização da obra de Boccaccio, dando-se, em parte, através da adaptação cinematográfica, porque possibilita que um grande número de pessoas tenham acesso a obras literárias, encorajando o espectador a ler ou, quem sabe, reler, o texto original. Além disso, se Pasolini permitir, uma possível resposta à última frase interrogativa do seu filme — “por que realizar uma obra, se é tão bom sonhá-la?” — seria que o sonho de uma obra está no plano indi-

vidual, enquanto a realização dela, através da sua concretização fílmica, literária, etc., é a possibilidade de torná-la coletiva e de poder compartilhá-la com a diversidade.



Notas

1. Utilizo-me, no presente trabalho, da edição intitulada *Opere di Giovanni Boccaccio*. A cura di Cesare Segre. Milano: Mursia, 1978.
2. Diretor: Pier Paolo Pasolini, baseado no trabalho de Giovanni Boccaccio, com Franco Citti, Ninetto Davoli, Angela Luce, Silvana Mangano, Pier Paolo Pasolini, Guido Alberti, Vincenzo Amato. A cópia do filme utilizada no presente trabalho é uma “versão” da Warner Bros, com as falas em inglês e legendas em português e o tempo do filme é de 107’. Na versão original é de 110’41”.
3. Ver Betton, G.. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 1.
4. Ver Chnaiderman, Miriam. “Sobre o filme *Memórias de Cárcere*. In: *Ensaios de psicanálise e semiótica*. São paulo: Escuta, 1989, pp. 47-48.
5. Ver Betton, Gérard. *Op. Cit.*, pp. 115-120.

Referências Bibliográficas

- ALIGHIERI, Dante. *Divina Commedia*. Roma: Biblioteca Economica Newton, 1994.
- AMENGUAL, Barthélemy. *Chaves do cinema*. Tradução de Joel Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BAKER, Mona (ed.). *The Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*. London/NY: Routledge, 1998.

BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOCCACCIO, Giovanni. *Opere di Giovanni Boccaccio*. Milano: Mursia, 1978.

CHNAIDERMAN, Mirian. *Ensaio de psicanálise e semiótica*. São Paulo: Escuta, 1989.

MEREGHETTI, Paolo (ed.). *Dizionario dei Film 1998*. Milano: Baldini e Castoldi, 1998.

RIENZO, Giorgio de. *Breve storia della letteratura italiana*. Milano: Bompiani, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2a.ed., 1970.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

<http://www.cinema.it/pasolini/>

