

THE CANTERBURY TALES DE PASOLINI

Maria do Céu M. Monteiro Marques

To watch Pasolini's films is to watch a parable, a type of non-fictional fiction, evidently made up and false, yet whose falsity is there to express a truth.

Sam Rohdie, *The Passion of Pier Paolo Pasolini*

A adaptação cinematográfica de um texto literário representa uma operação complexa, que envolve alguns riscos, tendo em conta que se trata da transposição de uma mensagem de uma linguagem para outra. Os resultados dessa passagem geram, com frequência, atitudes polémicas e de rejeição por parte dos críticos que não vêem com bons olhos as alterações sofridas por uma história contada num romance ou numa peça de teatro. No entanto, uma adaptação não tem que ser vista como algo negativo: existem excelentes filmes inspirados em obras literárias fantásticas, outros têm pouca qualidade mas a fonte literária de que partiram é extraordinária e outros baseiam-se em obras literárias pouco relevantes que só ganharam notoriedade depois de transpostas para o cinema.

Hoje em dia, muitos dos guiões escritos já não recorrem à literatura para criarem as suas histórias. No entanto, independentemente da variedade e quantidade de guiões apresentados às grandes companhias cinematográficas, o cinema continua sempre pronto a descobrir um bom argumento numa obra literária recente ou mais antiga e partir à sua descoberta. A literatura tem conseguido, ao longo dos tempos, assumir relações interessantes com outras artes. Na opinião de alguns críticos, o romance moderno sofreu alterações em relação ao romance clássico, em parte devido ao cinema.

Na opinião de Seymour Chatman:

Classical novels exhibit a relative constancy of alternation between scene and summary. Contrarily, modernist novels, as Virginia Woolf observed in both theory and practice, tend to eschew summary, to present a series of scenes separated by ellipses that the reader must fill in. Thus, the modernist novel is more cinematic, although I do not argue that it changed under the influence of the cinema. (CHATMAN 1980: 75)

A obra de Virginia Woolf sofreu a influência da pintura impressionista francesa, tendo a escritora adaptado e transformado técnicas não literárias adequando-as ao novo meio. Descrição e narração têm como base pinceladas narrativas que deixam as suas marcas dispersas no texto, cabendo ao leitor a tarefa da montagem do *puzzle*. Mas Virginia Woolf também admirava o potencial harmónico da música tendo dito um dia que gostaria de escrever quatro linhas ao mesmo tempo, descrevendo o mesmo sentimento, como faz um músico (WOOLF 1932-35: 315). Um exemplo semelhante relacionado com a inspiração é a técnica fotográfica do escritor Christopher Isherwood. O narrador homodiegético de *Goodbye to Berlin* (1945) diz: “I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking” (CHATMAN 1980: 15). O narrador filma e através da informação das imagens exteriores deduz o que as pessoas estão a pensar. Outro exemplo ainda, da influência de um meio sobre outro, é o romance gótico que procura imitar verbalmente na descrição da paisagem/imagem a técnica do claro escuro da pintura.

A literatura, à semelhança da música, pintura, arquitectura e cinema, revelam directa ou indirectamente as inquietações e tendências estéticas de uma época, o do momento da sua criação. O estudo diversificado das obras de diferentes artistas, de uma determinada época, permitem-nos cruzar informação e saber mais pormenores sobre coisas tão vulgares como o vestuário, a família, o papel da mulher, a educação, a saúde ou mesmo a economia de um país. O facto da literatura ser essencialmente temporal permite uma relação mais fácil com o cinema, tendo também em comum a capacidade de contar uma história utilizando signos distintos que conduzem a textos semelhantes mas não coincidentes. Para uns, uma imagem vale mais do que mil palavras e, para outros, nada supera a imaginação humana e a forma de comunicar através da palavra escrita. É fácil estabelecer relações entre o cinema e a literatura, como se pode depreender das afirmações de Seymour Chatman, num estudo sobre o paralelismo entre as técnicas cinematográficas e as literárias:

“description *per se* is generally impossible in narrative films, that story-time keeps going as long as we feel that the camera continues to run” (CHATMAN 1980: 74).

E prossegue:

“The effect of pure description only seems to occur when the film actually “stops”, in the so-called “freeze-frame” effect (the projector continues, but all the frames show exactly the same image).” (75)

De facto, o *freeze frame*, ou seja, o filmar continuamente um objecto ou pessoa imóvel é uma técnica descritiva em que a ausência de movimento leva o espectador a fixar a imagem e a interpretar os signos visuais. Pode mesmo dizer-se que o motor narrativo do texto fílmico está em ponto morto, apesar do projector continuar a debitar imagens continuamente, mantendo o mesmo ritmo e cadência. Esta técnica foi muita usada nos filmes de *suspense*, nomeadamente por Hitchcock, um mestre nesta arte, mas passou para um plano secundário, devido à utilização de novas tecnologias e ao trabalho arrojado de homens como George Luckas ou Steven Spielberg que imprimiram novas dinâmicas à arte de filmar e representar.

Hoje em dia, as viagens fantásticas através do tempo processam-se mais em termos de futuro do que de passado. Viagens a outros planetas, guerras entre galáxias ou a produção de indivíduos para fins específicos, deixaram de fazer parte do imaginário de lunáticos como Da Vinci, Júlio Verne, Aldeous Huxley ou George Orwell e tornaram-se verosímeis/reais, pelo menos no écran. Mas será possível conhecer o passado e representá-lo de uma forma correcta ou as representações de um passado distante não passam de especulações independentemente de serem tratadas por grandes historiadores ou mesmo pelo cinema? Segundo a opinião de Laurence Lerner, manifestada em *The Frontiers of Literature*:

... it has become a commonplace to argue that history cannot give us direct access to objective facts, since the ideology and the verbal strategies of the historian will determine what he chooses to notice and how he describes it, to say nothing of the connections between events that he then establishes. (LERNER 1990: 334)

Esta parece ser uma verdade, a estética e a ideologia moldam a nossa percepção do passado e transformam factos puros em histórias com significado. Aos historiadores e críticos de história não restam muitas alternativas a não ser valer-se consciente ou inconscientemente dos métodos da ficção bem como da ciência. Simultaneamente, a compreensão do passado pelos não-historiadores é predeterminada pela representação

da história na ficção e no cinema. Ver um filme sobre um determinado acontecimento exige menos esforço do que consultar documentação variada sobre um evento específico. A vida atarefada nas grandes cidades não deixa espaço para esses “devaneios”, por isso, para muitos milhões de pessoas em todo o mundo, saber algo sobre a Guerra Civil de Espanha pode ser visto no filme *For Whom the Bell Tolls* (1943), a guerra do Vietname encontra-se em *Apocalypse Now* (1979) e o holocausto na *Schindler's List* (1993).

Muitas histórias têm sido escritas sobre o passado, histórias cuja verdade pode ser julgada mais de acordo com a utilidade política do momento em que são escritas, porque são influenciadas pelas ideologias dominantes, do que a coincidência com a realidade. Por outro lado, a História pós-moderna reflecte a tendência geral para o relativismo cultural e epistemológico. Os filmes, para desespero de alguns historiadores, optam por uma aproximação pós-moderna em relação ao passado, vendo-o não como uma crónica enfadonha, mas um manancial de histórias extraordinárias.

É possível que tenha sido o fascínio pelo passado que levou Pier Paolo Pasolini (1922-1975), a transpor para o écran uma obra como *The Canterbury Tales*. A versatilidade deste artista, a sua capacidade artística e irreverência acentuada, permitiram-lhe ver no cinema uma saída para a sua necessidade de comunicação visual. O sucesso como escritor surgiu com o romance *Una Vita Violenta*, publicado em 1959, tornando-se num dos poucos escritores italianos cuja obra conheceu onze traduções e várias edições em Itália. Os seus escritos e os seus filmes polémicos nunca foram pacíficos nem deixaram o público indiferente, por reflectirem as tragédias pessoais expostas de uma forma transparente. Como refere Rohdie: “In Pasolini's work, reality is twofold and a paradox. It is the reality of the language cited and the reality of its citation, that is, the reality of its artistic deformation” (ROHDIE 1995: 3).

Parece consensual que *The Canterbury Tales* está entre os trabalhos mais populares da herança literária britânica. Quando Caxton introduziu a imprensa em Inglaterra, este foi o primeiro trabalho secular que imprimiu em 1478, apesar de existirem outros textos do mesmo autor. A colectânea oferece uma grande variedade de formas literárias e diferentes narrativas que têm cativado o interesse dos intelectuais de todos os tempos. No seu último ano de vida (1700), John Dryden, com base no seu conhecimento do Prólogo Geral e alguns contos, escreveu uma frase bem conhecida ainda nos nossos dias, em que considerava Chaucer “the father of the English poetry”. O valor desta obra ainda hoje se mantém e o número de estudos em curso é elevado

certamente porque como George Macy, fundador de *The Limited Editions Club* argumenta:

... it has been said of *The Canterbury Tales* that all of humanity moves through its pages. The stories are full of an inimitable humor, at once friendly and shrewd. The points are often made casually, often with bludgeon strokes, but they are always human and illuminating.¹

The Canterbury Tales, texto original do século XIV, cuja autoria é atribuída ao poeta inglês Geoffrey Chaucer (1342-1400), conta a história de um grupo de peregrinos composto por 30 pessoas, oriundas de diferentes classes sociais, que se dirigem à catedral de Canterbury. A obra começa com um Prólogo Geral em que o narrador chega à Tabard Inn, em Southwark, e se encontra com outros caminhantes que descreve. Na segunda parte do Prólogo, o dono da estalagem propõe que cada um conte quatro histórias, duas na ida e duas no regresso, sendo o melhor conto recompensado com um jantar.

Se partirmos do princípio que eram trinta as pessoas que integravam o grupo, deviam existir mais de cem histórias, contudo, apenas chegaram até nós vinte e quatro contos e alguns estão incompletos, como inacabada estava a obra aquando da morte de Chaucer. A simples consulta de exemplares, produzidos em épocas diferentes, permite-nos constatar, à partida, que algo de estranho se passou. A ordem dos contos varia e é mesmo possível que a atribuição de uma história a este ou aquele peregrino se deva aos editores do século XV ou até, segundo investigações recentes, aos copistas que foram reproduzindo as histórias, ao longo de algumas décadas. Por outro lado, não podemos esquecer que como as várias secções de *The Canterbury Tales* ainda não estavam organizadas quando Chaucer faleceu, foram os seus amigos que fizeram o que puderam para criar uma edição coerente.

E, se estas alterações na ordenação das histórias, podem parecer pouco importantes, o mesmo não se poderá dizer das várias dezenas de versões diferentes, só de um dos contos, que integram as múltiplas versões de *The Canterbury Tales*. A título de curiosidade, podemos referir que são conhecidas, actualmente, 58 variantes dispersas pelas bibliotecas de todo o mundo, só do capítulo “The Wife of Bath’s Prologue”. Depois desta constatação será legítimo perguntar qual das versões deste

1 [Http://www.findarticles.com/](http://www.findarticles.com/) George Macy

capítulo está mais próxima do original. Num artigo publicado na Internet, intitulado “Chaucer’s descendents: evolutionary biologists help trace the ancestry of a classic” pode ler-se:

Recently, literary scholars got help from an unlikely source—a pair of biologists (Adrian Barbrook and Christopher Howe of Cambridge University) who have used computers to track microbial evolution. [...] Howe, who has an interest in medieval manuscripts, hit upon the idea of using the same software for a new application, tracing the evolution of the varying Chaucer texts.

The analysis indicated that some lesser known versions of “The Wife of Bath’s Prologue” may be closer to Chaucer’s original than those in standard modern editions. The study also offered new hope for the Wife of Bath’s reputation.²

O mesmo artigo refere ainda outras experiências que têm sido feitas no campo literário recorrendo a métodos científicos característicos de outras áreas disciplinares, que à partida nada parecem ter em comum. Ronald Thisted, um especialista em estatística da Universidade de Chicago, tem usado os seus conhecimentos para estudar poemas atribuídos a Shakespeare. Estas experiências são enriquecedoras e vêm confirmar que as diferentes áreas do saber são cada vez menos estanques e a transversalidade entre os diferentes saberes não só é possível como desejável.

Mas enquanto aguardamos novas descobertas, passemos à adaptação de *The Canterbury Tales* ao cinema. Trata-se do segundo filme daquela a que Pasolini chamou *Triology of Life*, um tríptico cinematográfico que começou com *Decameron* (1970), a transposição de *short stories* de Boccaccio para o écran e que terminou com *Arabian Nights*, uma interpretação sensual de *The Thousand and One Nights*, cujos cenários se desenrolam em locais tão exóticos como o Yemen, a Etiópia, o Irão e o Nepal, palcos ideais para escravos e reis, poções mágicas, demónios e manifestações de amor de toda a espécie.

Pier Paolo Pasolini, certamente o cineasta italiano mais complexo do pós-guerra, foi também poeta, dramaturgo, argumentista, ensaísta, crítico, romancista e pintor. Nascido em Bolonha, Itália, aos 19 anos publicou os primeiros poemas quando frequentava a Universidade de Bolonha. O encanto com o Comunismo esteve na origem da sua prisão durante a II Guerra Mundial, quando foi capturado pelos alemães

2 http://www.findarticles.com/cf_0/m1200/n13_v154/21227592.

que ocupavam a Itália. Foi preso em 1943, mas conseguiu evadir-se de um campo alemão e refugiou-se em Friuli, onde permaneceu alguns anos. Em 1950 partiu para Roma onde escreveu ensaios, poemas, histórias sobre a luta de classes e pintou.

Em Itália, seu país natal, Pasolini tornou-se conhecido através da escrita, nomeadamente a poesia. Contudo, no estrangeiro, o seu nome surge associado às controversas produções e representações cinematográficas de indivíduos em conflito com a sociedade. Os seus filmes continuam a desafiar e entreter as gerações de cinéfilos mais novos, centrando-se nas realidades de uma idade pré-industrial. Pasolini usou a justaposição de imagens chocantes para criticar/caricaturar a monotonia dos valores modernos. Em muitas das imagens dos seus filmes, nomeadamente, as que surgem em *The Canterbury Tales* nota-se uma influência nítida de pintores como Breughel e Bosch.

Em *Decameron*, Pasolini aparece como um discípulo de Giotto que é incumbido de pintar um quadro para a igreja numa cidade napolitana. Tudo leva a crer que ele se via assim, como artista e discípulo dos mestres do passado, tendo em conta que nos seus filmes são, com frequência, evocadas imagens da arte do Renascimento, através de sugestões visuais. Um dos aspectos mais marcantes, no primeiro capítulo do filme, é a fisionomia das pessoas que se assemelham a algumas das personagens dos quadros dos pintores já referidos.

Pasolini escolheu apenas oito dos contos originais de Chaucer ou parte deles: "The Merchant", "Friar", "Cook", "Miller", "Wife of Bath", "Reeve", "Pardoner" e "Summoner". Em *The Canterbury Tales*, o autor omite a ideia de peregrinação que estava subjacente ao texto inicial e retira protagonismo ao indivíduo que conta a história. Por isso, o filme apresenta uma série de histórias aparentemente desconexas em que aparecem imagens de adúlteros, assassinos, religiosos loucos e falsos, misturadas com apresentações breves de Chaucer sentado a escrever. O próprio Pasolini, mudo, personifica Chaucer nestes breves quadros em que aparece a escrever e é, ocasionalmente, chamado à atenção pela mulher que surge num porte austero. A sala onde a personagem Pasolini/Chaucer está a escrever é inspirada nas imagens dos ícones de S. Jerónimo a estudar.

Numa celebração da natureza humana através da sua sexualidade, surgem no filme cenas talvez chocantes, tendo em conta a moral e os bons costumes impostos pela sociedade hipócrita que Pasolini aproveita para pôr a nu. De uma forma semelhante ao que os pintores já mencionados, Bosch e Breughel, fizeram nos seus

quadros, também ele pretende, através da arte do cinema, mostrar a beleza dos corpos desnudados. Se Adão e Eva viviam no Paraíso uma vida harmónica e sem pudores, onde imperavam as leis da natureza talvez o homem pudesse criar também na terra um paraíso feita à sua medida. Aliás a imagem do Paraíso é introduzida no filme, pela mão de um burguês no “Merchant’s Tale”. O jardim, ao lado da sua casa, e a que só ele tem acesso, é um lugar aprazível onde se entrega aos prazeres do amor com a jovem mulher. Deambulam por entre as sebes jovens frágeis, exibindo os seus corpos nus, à semelhança as imagens do Paraíso que povoam o imaginário dos Católicos. E, se ainda restassem dúvidas, quanto à magia daquele lugar, num momento de fraqueza ou talvez não, em que a mulher profana o seu altar sagrado num encontro ocasional, ocorre um milagre. Com a ajuda dos jovens que parecem governar o seu destino, cura-se da cegueira e, apesar de ver a mulher nos braços de outro, tudo acaba em bem.

Pasolini pretende introduzir um certo realismo nos seus filmes, embora o faça de uma forma pouco convencional. Como ele próprio afirma:

In neorealistic film, day-to-day reality is seen from crepuscular, intimistic, credulous, and above all naturalistic point of view... In neorealism, things are described with a certain detachment, with human warmth, mixed with irony – characteristics which I do not have. Compared with neorealism, I think I have introduced a certain realism, but it would be hard to define it exactly.³

Durante várias décadas e ainda hoje, ao falar-se de Pasolini esboça-se sempre um sorriso e há sempre alguém que pergunta quantos filmes vimos e quais. Muitos não conseguem ver mais do que o lado brejeiro e pouco católico/ortodoxo das suas criações. No entanto, pensamos que o filme *The Canterbury Tales* não deve ser visto como um trabalho pornográfico por incluir cenas de sexo implícito e explícito, de flagelação num bordel, encontros de homossexuais, ou o olhar indiscreto de um *voyeur*. Se virmos o filme com atenção e pensarmos nos fins a atingir por Pasolini, poderemos concluir que parece ter sido com intenções honestas e não por sensacionalismo, que o autor conduziu a sua busca do sentido de vida para o sexo e violência. Se, por um lado, as cenas mais controversas podem levar o espectador mais incauto a censurar o trabalho, por outro, rapidamente se apercebe que a exploração

3 Entrevista publicada por Oswald Stack em “Pasolini on Pasolini”, 1970.

do prazer carnal, por ser pecado, tem de ser punido com a morte nas piras. O fogo, à semelhança do que acontecia na Antiguidade Clássica, pode ser visto como uma forma de purificação.

Tendo em conta o tipo de filmes deste realizador, nos finais da década de 1960, essencialmente provocantes para os políticos italianos, a trilogia em que se integram *The Canterbury Tales*, colorida e agradável, foi considerada por muitos críticos como um sinal de abandono por parte de Pasolini do seu papel de intelectual irritante e agente provocador da burguesia italiana, o *enfant terrible* iria enveredar por outros caminhos. A renúncia a determinados comportamentos estigmatizantes parecia confirmar-se no final de *The Canterbury Tales*, em que o artista no papel de Geoffrey Chaucer escreve: “Here end *The Canterbury Tales*, told for the mere pleasure of their telling” e na última imagem pode ler-se “Amen”.

Alguns anos mais tarde, Pasolini afirmava que devido às suas características, os filmes desta trilogia eram, de certo modo, os mais ideológicos da sua carreira. Em sua opinião, o princípio que norteou os três filmes/o fio condutor, foi a celebração da vida em plenitude, que explorou até à exaustão os seus aspectos físicos e carnavais. Uma exaltação levada a cabo através de uma espécie de carnaval onde o corpo é usado para hostilizar as barreiras impostas pela moralidade burguesa e religiosa. Numa crítica recente, expressa na revista *QUO VADIS*, pode constatar-se o que Pasolini tentava fazer: “Through cinema Pasolini sought to express his conviction that the sacred quality of life is to be found not in any religion, but in life itself, in its naturalness. ‘All is sacred,’ so used to say this self-professed atheist”. (Março, 2000)

Como teve ocasião de dizer repetidas vezes em entrevistas, os nus e o sexo tinham sido o objecto/objectivo dos filmes, os críticos é que se esqueceram. Além disso, ainda segundo ele, esses senhores ao tentarem eliminar o sexo dos filmes, acabaram por esvaziá-los do seu conteúdo. Aliás, Pasolini não foi o único realizador do seu tempo a recorrer a cenas de sexo para fazer provocações ideológicas, não podemos esquecer que em 1972, Bertolucci realizou *Last Tango in Paris*.

Apesar das críticas negativas que se fizeram sobre os seus filmes inclusive, segundo se diz, Bertolucci terá afirmado que a Trilogia só podia ser o trabalho de um “reactionary poet”, as mesmas foram neutralizadas pela popularidade alcançada e pelo surgimento de elevado número de imitações baratas de filmes *soft-porno* na década de 1970. *The Canterbury Tales* ganhou o Urso de Ouro no Festival de Berlim em 1972, contudo, nunca conseguiu o sucesso alcançado pelos outros dois filmes. Segundo Pasolini,

havia uma explicação para este facto, o mundo de Chaucer era mais sombrio e melancólico do que a atmosfera ensolarada italiana em *Decameron* ou o exotismo dos diferentes cenários de *The Thousand and One Nights*.

Misturado com as cenas de sexo surgem momentos de grande humor de que o “Cook’s Tale” é talvez o melhor exemplo. Pasolini, numa homenagem ao cinema mudo americano e a Chaplin, recria a figura do vagabundo sempre à espera de uma oportunidade de emprego, mas acabando por mostrar pouca vontade de trabalhar. A sua sobrevivência é assegurada, temporariamente, através de truques e artimanhas que deixam de ser rentáveis a partir do momento em que se tornam conhecidas e previsíveis. Os filmes de Pasolini ameaçam a estabilidade dos sentidos, nas palavras de Rohdie:

What saves Pasolini’s cinema from simply being a dream cinema or a romantic poem to the irrational was his theoretical, metalinguistic impulse to bring irrationality to consciousness, hence by that means to create an intensely rational and intellectual cinema, albeit one regretting what he and the world necessarily had lost in the process. But his cinema was not a poem to reason. (ROHDIE 1995: 53)

Apesar das cenas de humor, no seu todo, o filme, *The Canterbury Tales*, parece mais uma reflexão sobre a omnipresença da morte. Uma vida atribulada, vivida até aos limites, parecia ser um presságio do destino fatal que o esperava. A violência exercida sobre o seu corpo, encontrado no dia de Todos-os-Santos de 1975, numa praia de Ostia, constitui ainda hoje um mistério. O silêncio prematuro de um dos artistas mais polémicos, deixou um vazio na cultura italiana. As especulações sobre a morte de Pasolini mantêm-se: razões políticas ou passionais?

OBRAS REFERENCIADAS

- CHATMAN, Seymour. (1980): *Story and Discourse*. New York: Cornell University Press.
- DE GIUSTI, Luciano. (1983): *I Film Di Pier Paolo Pasolini*. Rome: Gremese Editore.
- MICHALCZYK, John J and Fairly DICKENSEN. (1986): *Political Filmmakers*. London and Toronto: Toronto University Press.

- GREENE, Naomi. (1990): *Pier Paolo Pasolini, Cinema As Heresy*. Princeton: Princeton University Press.
- LERNER, Laurence. (1990): *The Frontiers of Literature. Literature in the Modern World*. Ed. Dennis Walder. Oxford: Oxford University Press.
- ROHDIE, Sam. (1995): *The Passion of Pier Paolo Pasolini*. London: British Film Institute.
- SICILIANO, Enzo. (1982): *Pasolini: A Biography*. New York: Random House.
- WOOLF, Virginia.(1932-1935): *The Letters of Virginia Woolf*. Ed. N. Nicolson and J. Trautmann. Vol 5. London: Hoggart Press.

FICHA TÉCNICA DO FILME

The Canterbury Tales (I Racconti di Canterbury, 1971 Italy 109mins)

Source: ACMI/NLA Prod. Co: PEA Prod: Alberto Grimaldi Dir, Scr: Pier Paolo Pasolini from Geoffrey Chaucer Assist. Dir: Sergio Citti Phot: Tonino Delli Colli Ed: Nino Baragli Prod Design: Dante Ferretti Costume Design: Danilo Donati Mus: Ennio Morricone.

Cast: Hugh Griffith, Laura Betti, Ninetto Davoli, Franco Citti, Josephine Chaplin, Alan Webb, Pier Paolo Pasolini as Geoffrey Chaucer, J. P. Van Dyne, Michael Balfour.