

LA RICOTTA – DIRECTOR'S CUT / 1963-2022

um filme de PIER PAOLO PASOLINI

Realização, Argumento: Pier Paolo Pasolini / *Direção de fotografia* (35 mm, preto-e-branco Ferrania P.30 e Eastmancolor): Tonina Delli Colli / *Cenários:* Flavio Mogherini / *Figurinos:* Danilo Donati / *Música:* Carlo Rustichelli; trechos de Alessandro Scarlatti (cantata *Su le Sponde del Tebro*), Verdi (*Sempre libera*, de La Traviatto), Francesco Biscogli (Largo do Concerto em ré maior, para oboé, trombone, fagote e baixo contínuo). Tommaso da Celano (*Dies Irae* da Messa dei Defunti); *Eclisse Twist* (Antonioni-Fusco) / *Montagem:* Nino Baragli / *Som:* Bruno Brunacci / *Interpretação:* Mario Cipriani (Stracci), Orson Welles, dobrado por Giorgio Bassani (o realizador), Vittorio La Paglia (o jornalista), Laura Betti, Edmonda Aldini (as vedetas), Rossana Di Rocco (a filha de Stracci), Maria Bernardini (a *strip-teaser*), Giuseppe Berlingeri (o produtor), Ettore Garofalo, Alan Midgette, Tomas Milian, Lamberto Maggiorani, Franca Pasut, Giovanni Orgitano (comparsas), Enzo Siciliano, Elsa Di Giorgi, Tomas Milan, Carlotta del Pezzo, Gaio Fratini, John Francis Lane, Robertino Ortensi, Letizia Paolozzi, Alan Midgette (convidados).

Produção: Alfredo Bini, para a Arco Film-Cineriz (Roma) - Lyre Films (Paris) / *Cópia* (LA RICOTTA – DIRECTOR'S CUT): DCP (Cineteca Nacional), colorida e em preto e branco, falada em italiano, legendada eletronicamente em português, 38 minutos / *Estreia mundial* (RO.GO.PA.G. versão não censurada): 19 de fevereiro de 1963, Itália – esta versão seria apreendida e retirada de circulação a 1 de março, o filme seria relançado em novembro na versão censurada (35 minutos) com o título *Laviamoci il cervello* / *Estreia comercial portuguesa* (RO.GO.PA.G. sem o episódio de Pasolini, cortado integralmente pela censura): 23 de julho de 1965, Lisboa (Cinema Roma) – LA RICOTTA só foi visto em Portugal a 3 de Outubro de 1985, no “Ciclo Pasolini-Anos 60”, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian / *Primeira apresentação na Cinemateca* (LA RICOTTA versão censurada): 17 de julho de 1997 (“Jean-Louis Schefer: As Imagens Efémeras e Inquietas”) / *Estreia mundial* (LA RICOTTA – DIRECTOR'S CUT): 22 de junho de 2022, Il Cinema Ritrovato / *Primeira apresentação na Cinemateca* (A RICOTTA – DIRECTOR'S CUT): hoje.

SOPRALLUOGHI IN PALESTINA PER IL VANGELO SECONDO MATTEO / 1965

um filme de PIER PAOLO PASOLINI

Realização, Argumento, Escolha da música, Comentário: Pier Paolo Pasolini / *Direção de fotografia* (35 mm, preto-e-branco): Otello Martelli, Aldo Pennelli / *Música:* Johann Sebastian Bach (trechos de *Paixão Segundo São Mateus*, BWV 244 / *Com:* Pier Paolo Pasolini, Don Andrea Carraro.

Produção: Alfredo Bini, para a Arco Film (Roma) / *Cópia:* DCP (Istituto Luce, restauro digital realizado em 2025), preto e branco, falada em italiano e inglês, legendada em inglês e eletronicamente em português, 54 minutos / *Estreia mundial:* julho de 1965, VIII Festival de Spoleto / *Inédito comercialmente em Portugal* / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 31 de março 2006 (“Pier Paolo Pasolini: O sonho de uma coisa”).

A sessão será precedida pela apresentação do novo livro da coleção «Folhas da Cinemateca», Pier Paolo Pasolini.

LA RICOTTA – DIRECTOR'S CUT

A versão que hoje se apresenta de LA RICOTTA, à qual se acrescentou o subtítulo DIRECTOR'S CUT corresponde ao restauro digital da única cópia sobrevivente do filme antes dos cortes impostos pela censura italiana. Estreado a 19 de fevereiro de 1963, o filme é apreendido após duas semanas de exibição, a 1 de março. Na verdade, antes mesmo de estar terminado, já o produtor Roberto Amoroso havia intentado um processo contra Pasolini em razão do «carácter escandaloso» de LA RICOTTA. A 11 de maio os produtores e o realizador são condenados por «ataque à religião», sendo obrigados a suprimir algumas cenas. Será nessa versão suprimida que o filme circulará a partir de novembro de 1963 (tendo o título do filme de *sketches* RO.GO.PA.G sido alterado para *Laviamoci il cervello* no mercado italiano), ainda que a 24 de fevereiro de 1967 o processo LA RICOTTA-Amoroso se conclua com a sentença de apreensão do filme, decisão que será suspensa a 29 de fevereiro de 1968 por um tribunal superior. O certo é que, para todos os efeitos, a versão inicial do filme, que havia sido exibida durante aquelas duas semanas, se havia perdido. E que mesmo que RO.GO.PA.G tenha circulado por vários países numa versão amputada (sem o episódio de Pasolini – foi o caso em Portugal, em 1965), os poucos que puderam ver LA RICOTTA viram-no na versão censurada. Isto até que, muito recentemente, se identificou, no espólio da empresa italiana de serviços alfandegários, coleção fílmica composta, na sua maioria, por cópias que foram abandonadas nas linhas férreas ou em armazéns de transporte e que nunca chegaram ao seu destino, uma cópia integral de RO.GO.PA.G. Trata-se, portanto, de uma sorte ou de um acidente (ou de uma tentativa de salvar o filme atirando-o “sabe-se lá para onde”) que essa cópia de 35mm do filme tenha sobrevivido, ainda que as suas condições físicas se tivessem

alterado substancialmente (tendo perdido quase toda a saturação; a atual cópia digital, produzida pela Cineteca Nazionale, recuperou digitalmente essas as cores tomando como referência as cópias censuradas). O certo é que a cópia escapou à fúria censória que havia destruído não só todas as outras cópias existentes como o próprio negativo – no que respeita aos três minutos de cortes que haviam sido impostos. Os cortes são poucos, mas muito significativos. A começar, surgem dois cartões, um deles assinado pelo próprio realizador, onde se lê «É fácil prever que esta minha história será recebida com críticas de má-fé. Aqueles que se sentirem atingidos, de facto, tentarão fazer crer que o objeto da minha polémica é aquela História e aqueles Textos de que eles hipocritamente se consideram defensores. De modo algum: para evitar mal-entendidos de qualquer género, quero aqui declarar que a História da Paixão é a maior que conheço, e os Textos que a narram os mais sublimes que alguma vez foram escritos.». Há um lado tão profético quanto defensivo nessa avaliação, e Pasolini já estaria ao corrente das intenções do processo de Amoroso. Depois, ao longo do filme foram feitos vários cortes cirúrgicos que amputaram linhas de diálogo. Em particular, um dos cortes retirou a frase derradeira de Orson Welles, com que o filme acabava, em que dirigindo-se ao crístico protagonista afirma, «Pobre Stracci! Morrer foi a sua única maneira de fazer a revolução.» A esses cortes juntam-se ainda outros dois cortes, que correspondem àqueles que foram feitos antes mesmo da primeira estreia do filme, e que constavam da coleção da Cineteca Nazionale, e que visaram a sequência do *striptease*.

Ricardo Vieira Lisboa

LA RICOTTA

*O jornalista – O que é que quer exprimir com este filme?
O realizador – O meu intenso, profundo e arcaico catolicismo.*

diálogo do filme, entre Orson Welles e Vittorio La Paglia

O episódio LA RICOTTA é o terceiro *sketch* do filme RO.GO.PA.G que, nos inícios da década de 60, se insere na renovação do filme de *sketches*, lançada pela Nouvelle Vague francesa. Num período de afirmação desta (e quando os seus autores ainda não tinham nem muitos meios, nem muito nome) a fórmula permitia a realização de obras de pequena duração e de custo relativamente baixo. Além disso, permitia a associação, no genérico, de realizadores com idênticos pontos de vista e em idêntica ruptura com o cinema do passado, conferindo a essas obras uma espécie de valor de manifesto. É o caso, entre tantas outras, de LES SEPT PECHES CAPITAUX (*Os 7 Pecados Mortais*, 1962), L'AMOUR A VINGT ANS (1962), LES PLUS BELLES ESCROQUERIES DU MONDE (*As Mais Belas Vigarices do Mundo*, 1964), PARIS VU PAR... (*Paris Visto Por...*, 1965), etc.

A certa altura, quando a Nouvelle Vague deixou de ser um fenómeno exclusivamente francês, para desencadear propostas semelhantes noutras cinematografias, o fenómeno internacionalizou-se e várias co-produções adoptaram a fórmula, em torno de valores do novo cinema, reunidos nesse género de filmes. Às vezes, como é o caso de RO.GO.PA.G, juntava-se aos novos um nome mais consagrado, mas explicitamente reconhecido por aqueles como um mestre e um precursor. Assim, RO.GO.PA.G, co-produção franco-italiana, juntou dois expoentes das «novas vagas» francesa e italiana (Godard e Pasolini), acompanhados pelo grande mestre de todas elas que era Rossellini. Um quarto nome, associado à história e ao filme (Gregoretti), não ficou na História nem nada teve que ver no futuro, com os caminhos desta.

A marca de novos tempos está bem patente no estranho título, formado pelas primeiras sílabas do nome dos três realizadores mais conhecidos e pela primeira letra do nome de Gregoretti. Era uma clara homenagem à política dos autores, impondo estes como nome de filme. E das regras do jogo, acordadas pelo menos entre Rossellini, Godard e Pasolini, fazia parte a ideia de que cada episódio se centrasse no próprio cinema, o que efectivamente aconteceu.

Só que o filme chamado RO.GO.PA.G, em rigor, se devia ter chamado «Ro.Go.G», já que, na maior parte dos países em que foi exibido, o episódio de Pasolini ficou no tinteiro, ou seja, foi cortado pela Censura. Aconteceu em Portugal, mas não só. Na Itália, por exemplo, esse episódio deu origem a um barulho dos diabos que motivou a directa intervenção do Vaticano, excomungando autor e filme, a apreensão da cópia em muitas cidades e mais um processo em tribunal a Pasolini, acusado de ultraje à religião e provocação aos sentimentos cristãos do povo italiano.

No caso de LA RICOTTA (que em português se pode traduzir por «O Requeijão») não faltam algumas razões para esse escândalo. O filme dentro do filme representa a Paixão de Cristo e durante a rotação dela acontecem,

efectivamente, peripécias menos ortodoxas: uma actriz, vestida de Madalena, que faz *strip-tease* para os outros participantes da acção sagrada; o actor que faz de Cristo, militante do Partido Comunista, a tentar aliciar, pregado na cruz, o actor que faz de Bom Ladrão para a sua causa; os figurantes a manifestarem uma óbvia falta de respeito pelo que estão a representar, não resistindo a aproveitar-se da confusão da cena para intenções menos consentâneas com a dignidade dela. Mas, como em muitos outros casos sucede, quem se ficou por essa aparente irreverência, ficou-se mal. Se se pode ver nela a marca do que, de pagão, muitas vezes acompanha e se confunde com uma festa religiosa, o sentido da fábula de LA RICOTTA é bem mais profundo e dá razão à declaração de Orson Welles, realizador no filme, e de certo modo, *alter ego* de Pasolini, ao jornalista e que serve de epígrafe a este texto. Há em Pasolini, e há no filme, um «intenso, profundo e arcaico catolicismo».

Porque Pasolini não foi fiel às regras do jogo que presidira ao conjunto do filme e não fez, efectivamente, um filme sobre o cinema. O cinema, em LA RICOTTA, é apenas um pretexto, evidentemente não acidental, obviamente não acidental, mas que não é o tema do filme. Muitas vezes repetiu Pasolini que a personagem central do seu *sketch* não é Orson Welles e que o que possa haver nele que com Pasolini se confunde é deliberadamente caricaturado, numa espécie de auto-ironia em relação a si próprio e à figura do artista. O que Orson Welles diz ao jornalista é, mais ou menos, o que Pasolini pensa: mas a sua indiferença em relação ao que o cerca, o seu esteticismo e a sua arrogância (também o seu servilismo perante os produtores) são uma caricatura do «artista burguês», tal como Pasolini o condenava.

Mas, conhecedor das suas próprias contradições, não foi inocentemente que Pasolini confiou esse papel a um autor tão admirado e tão amado, nem foi inocentemente que, como ele, se compraz na mesma reconstituição esteticista das pinturas do maneirismo italiano, recriando, com total rigor e fulgurante beleza, quadros de Rosso Fiorentino e Pontormo. Essas reconstituições, filmou-as Pasolini a cor, inserindo-as como *hors-texte* no preto e branco em que todo o resto do filme é rodado. E jogou, assim, numa das mais fundas perturbações desta obra: o contraste entre essa beleza intemporal e a fealdade do mundo que a rodeia, o contraste entre as personagens, tais como as vemos no «quadro» e tais como as vemos fora dele. No fundo, talvez a razão dos que se indignaram estivesse mais ligada a essa *décalage* (em rigor, quase insustentável) do que ao anedotário que foi explicitamente invocado.

Porque, sob esse sumptuoso pano de fundo (a grande Arte, a grande História, o grande Filme), o que emerge é a terrível história de Stracci. E Stracci é o verdadeiro centro do filme, como repetidamente Pasolini acentuou.

Rodeado por grotescas criaturas, que na arte e na representação se transfiguram, Stracci é o único que jamais é grotesco e jamais é transfigurado. Se Pasolini usa, por vezes, processos discutíveis, como os acelerados (aliás, em homenagem ao cinema mudo), a personagem nunca nos dá vontade de rir, porque é a única para quem aquela representação (a qualquer dos seus níveis) não é um jogo, mas uma desesperada luta pela sua sobrevivência, um meio de ganhar dinheiro para matar a sua fome e a da sua família. Matar a fome é o único móbil que move Stracci e, não é forçar nada nem puxar a brasa a nenhuma sardinha, dizer que essa fome é também, em sentido evangélico, fome de justiça. Por isso, são tão pungentes as cenas em que o vemos pregado na cruz, no seu papel de Bom Ladrão, metáfora visível de toda a sua trágica vida. Por isso, é tão pungente a sequência em que os outros figurantes entram na gruta em que come, num misto de atmosfera de milagre (o plano é tratado como uma aparição, como uma outra representação sacra) e de irrisão. Céu e inferno coexistem nesse prodigioso momento.

«Senhor, lembra-te de mim quando entrares no Paraíso», era a única réplica que Stracci devia dizer, quando o motor entrasse em acção. Essa réplica não a diz, porque na Cruz morre da indigestão provocada pelo banquete. Alguém terá, no entanto, alguma dúvida, que o Senhor se lembrou dele e que Stracci, como o Bom Ladrão, entrou naquele dia no Paraíso? Muita gente a pode ter, mas numa perspectiva de não crente. Porque, para um crente, o reino dos céus será sempre dos pobres de espírito como Stracci era. E isto confere a esta obra supostamente blasfema, uma profunda e arcaica sacralidade.

João Bénard da Costa

SOPRALLUOGHI IN PALESTINA PER IL VANGELO SECONDO MATTEO

Na obra de Pasolini, ao lado dos filmes «públicos» ou «oficiais», de longa e curta-metragem, há três filmes que pertencem à categoria do esboço, do rascunho, do estudo, o presente filme, e os dois apontamentos, *APPUNTI PER UN FILM SULL'ÍNDIA* e *APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA*. Concebendo o cinema não como um entretenimento, mas como nada menos do que «a língua escrita da realidade», Pasolini confrontou a sua câmara à realidade de terras distantes, para ver o que era possível filmar ali e como. Os filmes sobre a Índia e sobre a adaptação de Ésquilo à África ficaram no estágio de projectos, de *apontamentos*, ao passo que o filme sobre o Evangelho se fez, embora não na Palestina.

O facto de um intelectual de esquerda e ateu, como Pasolini, decidir fazer um filme sobre o Evangelho é, paradoxalmente, típico do começo dos anos sessenta, mais exactamente do momento do Concílio Vaticano II, das reformas e da modernização introduzidas na Igreja por João XXIII e Paulo VI. O filme de Pasolini (cujo título original é *IL VANGELO SECONDO MATTEO* e não «São Mateus») é uma ilustração directa do diálogo entre a Igreja e os marxistas, então encorajado pelo Vaticano. Pasolini, durante algum tempo, pensou que só um poeta seria capaz de encarnar a figura de Cristo e considerou Jack Kerouac e Evgueni Ievtchenko, antes de conhecer, por acaso, um estudante espanhol cujo rosto extraordinário lhe pareceu, de imediato, ideal para o papel.

A título de curiosidade, saiba-se que em *UCCELLACCI E UCCELLINI*, Pasolini cita uma frase de Paulo VI, que todos os comentadores atribuíram a Marx (se Pasolini admirava a «atormentada inteligência» de Paulo VI, os amigos de João Paulo II talvez tivessem, afinal, as suas razões para apagar este papa da História...). O facto é narrado por Pasolini num livro-entrevista a Oswald Stack, de 1969 e trata-se sem dúvida da seguinte frase: «Sabemos que a justiça é progressiva e sabemos que à medida que a sociedade progride, acorda a consciência da sua imperfeita composição trazendo à luz as desigualdades estridentes e implorantes que afligem a humanidade. Não é esta desigualdade entre classes, entre nações, a mais grave ameaça à paz?».

O Cristo de Pasolini seria, naturalmente, um Cristo contemporâneo, duro, reivindicativo, quase um representante dos danados da terra, numa prefiguração da «opção preferencial pelos pobres» que teria a ala progressista da Igreja em alguns países da América Latina, nos anos que se seguiriam ao filme. Com lógica, Pasolini pensou fazer o seu filme nos lugares onde nasceu o cristianismo e com a mesma lógica mudou de ideia depois de visitar a Palestina, em 1963. A lógica inicial quanto a um filme sobre Cristo no século XX (num filme centrado sobre a predicação e no qual a Paixão é quase secundária) implicava filmar na Terra Santa tal como esta era nos anos sessenta. Pasolini decidiu registar a viagem em película. Mas, como era inevitável, nada mais ali se assemelhava ao que Pasolini queria mostrar. Por definição, os espaços míticos nada significam na realidade (o facto do Monte das Oliveiras que mostram aos turistas ser autêntico ou falso não faz a menor diferença), e Pasolini constatou que tinha de «adaptar a sua imaginação aos locais» e não o contrário. Uma vez que a mensagem de Cristo talvez fosse menos viva ali do que na Itália, Pasolini decidiu filmar o seu Evangelho no seu país.

Nessa viagem, percebeu que não podia representar de modo literal os espaços onde viveu Jesus, só os podia configurar por analogia. O primeiro passo de Pasolini para se afastar dos *clichés* da representação de Cristo foi a decisão de não filmar na Palestina, o que teria sido inútil e contraproducente. Por outro lado, neste mesmo ano de 1963, Pasolini realizou *COMIZI D'AMORE*, um inquérito sobre a sexualidade dos italianos que o levou às regiões mais diversas do país e o pôs em contacto com indivíduos de todas as classes sociais. De modo involuntário, *COMIZI D'AMORE* acabou por se tornar no verdadeiro trabalho de *répérage* (escolha dos locais de rodagem) e da escolha de figurantes e actores do filme sobre Cristo.

SOPRALLUOGHI IN PALESTINA é um complemento extraordinário a *IL VANGELO SECONDO MATTEO* e, com o passar do tempo, tornou-se também, de modo indirecto, um documento sobre uma sociedade que se transformaria radicalmente, a de Israel, cujo *apartheid* em relação às populações árabes ocupadas só era então visível a muito poucos observadores, para não falarmos na ocultação da «limpeza étnica» que presidiu ao nascimento do país.

Antonio Rodrigues