



O DEVIR-MATERNO NA OBRA CINEMATOGRAFICA DE PASOLINI: contribuições deleuzeanas para a figura materna no Brasil¹

Francisco Fabrício da Cunha Alves²

The become-maternal in pasolini's cinematographic work: deleuzean contributions to the mother figure in Brazil

Resumo:

Com esse artigo apresentamos discussões sobre a figura materna nas relações socioculturais a partir da análise de filmes de Pasolini, com o objetivo de evidenciar como essas obras cinematográficas contribuem para um novo significado da mulher no Brasil do nosso século. Tomamos as duas obras de Gilles Deleuze sobre cinema, Imagem-movimento e Imagem-tempo, que forneceram uma base teórica para pensarmos a construção argumentativa nesse sentido, pois o pensador francês enfatiza nas mesmas o caráter filosófico da imagem, considerada aqui como o signo que efetua a ideia no cinema. A mistura que Pasolini fez entre as dimensões privada e pública de sua vida estaria enraizada numa dicotomia entre os universos materno e paterno. Nessa dialética entre o pessoal e o político, as mulheres desempenharam o papel de mediador. Inicialmente, procederemos com uma extensa revisão da literatura acerca da mulher e seus desdobramentos. Em seguida, apresentaremos descrições e análises filmicas a partir de uma relação com três obras cinematográficas de Pasolini – Mamma Roma, Édipo Rei e Medeia. Por último, compreender como a pesquisa contribui para o estudo de gêneros na atualidade, notadamente a representação do feminino em um panorama cultural e social.

Palavras-chave: Devir-materno. Deleuze. Cinema. Pasolini. Feminino.

Abstract:

With this article, we present discussions about the mother figure in sociocultural relations from the analysis of Pasolini's films, with the objective of showing how these cinematographic works contribute to a new meaning of women in Brazil in our century. We took Gilles Deleuze's two works on cinema, Image-movement and Image-time, which provided a theoretical basis for thinking about the argumentative construction in this sense, as the French thinker emphasizes in them the philosophical character of the image, considered here as the sign that realizes the idea in the cinema. The mixture that Pasolini made between the private and public dimensions of his life would be rooted in a dichotomy between the maternal and paternal universes. In this dialectic between the personal and the political, women played the role of mediator. Initially, we will proceed with an extensive review of the literature on women and their consequences. Next, we will present descriptions and filmic analysis based on a relationship with three cinematographic works by Pasolini – Mamma Roma, Oedipus Rei and Medea. Finally, to understand how the research contributes to the study of genders today, notably the representation of the feminine in a cultural and social panorama.

Keywords: Become-maternal. Deleuze. Cinema. Pasolini. Feminine.

1. O presente texto traz um recorte, expandido com novas problematizações, da dissertação de mestrado defendida pelo autor intitulada O uso do cinema no ensino de filosofia para o ensino médio.

2. Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Ceará. Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará. Professor de Filosofia na rede de educação básica do Estado do Ceará. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2640-6856>

1. INTRODUÇÃO

Com essa pesquisa, tivemos a preocupação em evidenciar como as obras cinematográficas de Pasolini e a filosofia deleuzeana contribuem para um novo significado da mulher no Brasil do nosso século e demonstrar a ressignificação³ da mulher no contexto sociocultural.

Assim, quando pensamos a filosofia como um discurso que vai além de uma explicação tradicional do mundo – compreendida aqui como uma mera repetição do que outros pensaram, quando na visão de Deleuze, em Diferença e Repetição, deveríamos partir da tese de que a repetição nunca pode ser do mesmo, já que o próprio ato de repetir introduz uma diferença, estamos diante de um processo que estabelece uma nova forma de pensar.

Qual a relação entre o cinema e a filosofia? Que usos teria a filosofia para o cinema, e vice-versa? A compreensão, e também a complexidade, dessas questões estão justamente no desafio de pensar através das imagens. Jean-Luc Godard⁴ quando fala sobre atividades teóricas e sobre o que significaria teoria para ele, embora despreze os teóricos que tenham de alguma maneira, teorias onicompreensivas sobre o cinema, diz que quando os críticos da Nouvelle Vague⁵, como ele, quando escreviam sobre cinema nos anos 50, antes de fazerem os filmes, já estavam fazendo cinema.

A escrita do pensador Godard já está implicada dentro da atividade do cineasta Godard. Isso é o que ele nos diz. No cenário nacional, podemos tomar o exemplo de Rogério Sganzerla⁶, em entrevista dada ao O Pasquim⁷, ao declarar que no período que começara a preparar os seus primeiros filmes, muito antes de gravar, já estava com uma atividade febril de crítica, de teorização, ou seja, já formulava suas ideias a partir do contexto do cinema nacional e mundial. (ALVES, 2020, p. 16)

Nesse sentido, assumiremos a filosofia de Gilles Deleuze como o fio condutor por esse labirinto de signos⁸ e de imagens da arte cinematográfica. Deleuze (1990) afirmará que a filosofia e o cinema não se confundem, pois são atividades que guardam uma autonomia relativa entre si. A diferença entre essas duas atividades, essas duas práticas reflexivas, é que a filosofia é a prática direta do conceito, é a pedagogia do conceito⁹. O filósofo os cria e os trabalha, configurando-se como um artesão dos conceitos; enquanto que o cineasta, com suas práticas cinematográficas, está ligado a imagem e aos signos, ou seja, trabalha as imagens e os signos que suscitam conceitos, instigando outras modalidades de pensamento.

O cinema é a primeira arte necessariamente industrial, pois implica um automatismo da máquina, do aparelho que gera a imagem. No cinema esse automatismo provoca uma potência nova, que é a potência de um

3. De acordo com Fernández (1990), o termo ressignificar possui três sentidos distintos: dar um significado diferente; reafirmar, voltar a afirmar, firmar, (pôr) a firma e resignar-se, aceitar a realidade.

4. Segundo Coutinho (2007, p. 27-28): "Jean-Luc Godard faz parte dessa geração que escreveu nos Cahiers du Cinéma, desde o início (seu primeiro texto aparece no número oito da revista), fez cineclubismo, começou a Nouvelle Vague, e tinha, também, uma relação especialíssima com a literatura (ele queria ser escritor, desde muito jovem). Mais claramente ainda do que outros membros do seu grupo (Eric Rohmer, François Truffaut, Jacques Rivette e Claude Chabrol), inovou no cinema e na sua relação com a literatura (ele fez literatura no (e com) o cinema, e não antes, como por exemplo, Astruc e Rohmer): para usar uma expressão de Alexandre Astruc, ele escreveu realmente com a câmera". Seu reconhecimento provém principalmente de seus ensaios filmados, nos quais, "Em um primeiro período (sua atividade crítica, até 1959, depois os primeiros filmes, na década de 1960), a questão é saber se a imagem é articulação de um sentido ou impressão do real e, correlativamente, se o conceito maior do cinema é a montagem ou a direção" (cf. AUMONT; MARIE, 2003, p. 145).

5. A Nouvelle Vague reúne um grupo de cineastas que se dedica à direção entre 1958 e 1962. Trata-se, em primeiro lugar, de um fenômeno quantitativo, como sublinhado por François Truffaut, pois ele se refere aproximadamente a uma centena de novos autores (cf. AUMONT; MARIE, 2003, p. 168).

6. Como o próprio cineasta relata: "Tive de fazer cinema fora da lei aqui em São Paulo porque quis dar um esforço total em direção ao filme brasileiro liberador, revolucionário também nas panorâmicas, na câmara fixa e nos cortes secos. O ponto de partida de nossos filmes deve ser a instabilidade do cinema – como também da nossa sociedade, da nossa estética, dos nossos amores e do nosso sono. Por isso, a câmara é indecisa; o som fugidio; os personagens medrosos. Nesse país tudo é possível e por isso o filme pode explodir a qualquer momento" (SGANZERLA, 2008, p. 17).

7. Publicado em O Pasquim número 33, de 5-11 de fevereiro de 1970.

8. Para Deleuze (1985 p. 43) "a força de Peirce, quando inventou a semiótica, esteve em conceber os signos partindo das imagens e de suas combinações, e não em função de determinações já linguísticas".

9. A noção de Pedagogia do conceito foi proposta por Deleuze e Guattari, pela primeira vez, em O que é a filosofia? (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 28)

auto-movimento da imagem. Não se trata de corpos em movimento, ou dos diversos movimentos do corpo, que ao se deslocar produza a imagem, nem de uma imagem primeira que gerasse em mim a continuidade de seu movimento a partir de minha mente, a partir de meu espírito, como ocorre na pintura. No caso do cinema, ela é imediatamente imagem e movimento. O movimento é um dado imediato da imagem e a imagem um dado imediato do movimento. Por isso que o hífen é constitutivo do conceito.

A figura materna e o feminino nos três filmes de Pasolini, que estão como objeto de estudo tendem a sacralizar e mistificar a presença da mulher no meio onde convive, em suas relações de aproximação e distanciamento com os personagens do gênero masculino.

Deleuze em seu livro *A imagem-movimento*, aborda essa questão

Aquilo que caracteriza o cinema de Pasolini é uma consciência poética, que não será propriamente estetista ou tecnicista mas antes mística ou sagrada. É isso que permite a Pasolini levar a imagem-percepção, ou a neurose das suas personagens, a um nível de baixeza e de bestialidade nos conteúdos mais abjetos, mas refletindo-as ao mesmo tempo numa pura consciência poética animada pelo elemento mítico ou sacralizante. (DELEUZE, 1985, p. 120)

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Deleuze estabelece uma relação entre a filosofia e o cinema porque, se a filosofia trabalha diretamente com conceitos, ela pode trabalhar com aqueles oriundos do cinema. Então, a produção teórica de Deleuze sobre o cinema enquanto imagem-movimento e imagem-tempo tece uma trama entre esses vários conceitos, desdobrando seus vínculos, pois os mesmos não são abstratos. Nesse sentido, os conceitos filosóficos não estão acima daqueles oriundos do cinema, da pintura ou das demais artes e ciências, eles estão ao lado. São ferramentas que tem uma conotação operativa e, portanto, são tão reais quanto os objetos por eles expressos (cf. DELEUZE, 1990, p. 43). O autor explica isso numa palestra que se tornou um vídeo-texto intitulado *O ato de criação*:

É preciso que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador

só faz aquilo de que tem absoluta necessidade. Essa necessidade — que é uma coisa bastante complexa, caso ela exista — faz com que um filósofo (aqui pelo menos eu sei do que ele se ocupa) se proponha a inventar, a criar conceitos, e não a ocupar-se em refletir, mesmo sobre o cinema (DELEUZE, 1999, p. 3).

Faz-se necessário um trabalho de orientação em relação ao papel do “criador” de conceitos para um melhor entendimento dessa perspectiva. Tal necessidade é a de que não se faz filosofia, ou melhor, não se aprende filosofia ou não se ensina filosofia, partindo de uma reflexão, mas sim da elaboração de conceitos que darão um sentido a própria filosofia estudada. É na experiência filosófica que se torna possível a criação de conceitos. É no ato do pensamento que é possível criar novos conceitos. Essa potência criadora da filosofia é um dos principais fundamentos da reflexão deleuzeana, como bem expôs Colebrook:

A filosofia é apenas esse poder de criar um conceito geral de vida, dando forma ao caos da vida. Qualquer pensamento verdadeiramente filosófico, portanto, se esforçará para pensar a vida inteira: portanto, deve encontrar a arte e a ciência, mas depois passar a pensar o mundo além da arte e da ciência. A ciência pode fornecer descrições consistentes do mundo real, como as coisas que observamos como “fatos” ou “estados de coisas”, mas a filosofia tem o poder de compreender o mundo virtual. Este não é o mundo como ele é, mas o mundo além de qualquer observação ou experiência específica: a própria possibilidade de vida. Para Deleuze, o conceito que melhor responde a esse poder de pensar a vida inteira é a diferença. A vida é diferença, o poder de pensar diferente, de se tornar diferente e de criar diferenças. A capacidade filosófica de pensar esse conceito nos ajudará a viver nossas vidas de uma maneira mais alegre e afirmativa. Porque a filosofia permite a transformação da vida, ela é um poder, não uma disciplina acadêmica [tradução nossa] (COLEBROOK, 2002, p. 13).

Os livros de Deleuze são como cinema, isto é, existe um esforço em sintonia com as práticas de cinema e, não à toa, não incorre no risco de ser uma grande teoria, em linhas arquitetônicas, conceituais, o que os tornaria áridos e infrutíferos para seus ideais. Em *Imagem-movimento* faz uma análise interna de filmes e cineastas de muitas escolas de cinema diferentes, e a partir da análise dessas práticas da imagem irá produzir convergências com conceitos das escolas filosóficas. Esse procedimento transforma tais conceitos, acoplando-os e os fazendo ressoar nas imagens do cinema, ainda que na dissonância, produzindo uma filosofia original, a partir do cinema.

Quando começamos a explorar a relação entre cinema e filosofia, começamos a constatar que o ver, embora seja um ato direto, seja uma intuição simples, ao ser analisado como um dos sentidos fundamentais da experiência cinematográfica, assim como o é a audição em associação, é algo bem mais complexo do que se previa. Existem modalidades do ver, ou seja, várias condições de vivenciar o visível, o audível etc., que estão neles implicados.

Assim, o que o pensador francês nos chama a atenção é que a relação filosofia e cinema abre-nos outra modalidade do ver, cuja problematização permite apreender uma modalidade rara do ver, não por ser algo sofisticado, mas porque implica uma verdadeira violência contra nossa modalidade habitual de ver. O cinema propicia um descalibramento dos perceptos, que nos faz ver diferentemente seus signos. (ALVES, 2020, p. 20)

A atividade do espectador, que vê, já traz embutida em si uma série de problemas ligados às práticas da imagem. Os cineastas são conscientes disso, que o espectador é um desafio à visão, mas também ao conceituar dessas imagens nas películas, pois isso está ligado ao ato de ver e perceber. Em "O Abecedário de Gilles Deleuze", série de entrevistas feita por Claire Parnet e filmada entre os anos de 1988 e 1989, há um trecho em que ele fala de maneira bem clara sobre o conceito de percepto:

Há os conceitos, que são a invenção da Filosofia, e há o que podemos chamar de perceptos. Os perceptos fazem parte do mundo da arte. O que são os perceptos? O artista é uma pessoa que cria perceptos. Por que usar esta palavra estranha em vez de percepção? Porque perceptos não são percepções. O que é que busca um homem de Letras, um escritor ou um romancista? Acho que ele quer poder construir conjuntos de percepções e sensações que vão além daqueles que as sentem. O

percepto é isso. É um conjunto de sensações e percepções que vai além daquele que a sente (DELEUZE, 2001)¹⁰.

Nas obras aqui analisadas, Deleuze nos reporta a um filósofo irlandês, nascido no século XVII: George Berkeley. Sua poderosa formulação compreende que ser é perceber e ser percebido ou, em outras palavras, ser é ver e ser visto. Tudo que existe, existe ou porque é visto, ou porque vê. O cinema, nesse sentido, não aponta simplesmente conceitos, não suscita esteticamente conceitos. O cinema não é um instrumento no qual temos diferentes formas de ver, é mais que isso, ele é nossa visão pensando nosso estar no mundo, nossa existência e relações, nossos vínculos com o mundo. Ele é nosso perceber, nossa percepção, logo uma forma de concepção de existência.

No simples ato cinematográfico de ver há mundos inteiros, perceptíveis, afetivos, ativos, embutidos. Há modalidades de ver diversas de nosso senso comum, e dentre essas está o cinema, que é diverso justamente por sua relação intrínseca com a filosofia, o que torna nosso intento de explorar o ensino de filosofia a partir do cinema algo legítimo – e quiçá urgente! O cinema é pensamento.

A obra de Deleuze sobre o cinema é, sobretudo, uma obra sobre o nosso ato de ver filmes, e o filósofo é deveras generoso ao vê-los. Ele busca uma sintonia com os filmes, inclusive filmes B¹¹, filmes malditos, que são considerados menos intelectuais – como o são as comédias musicais e seu gênero burlesco¹². Deleuze faz uma análise cuidadosa e bastante generosa dos filmes dos cineastas e das escolas de cinema. Para ele, aprender a ver os filmes já é um problema ético, além de estético. Não por acaso, a obra traça uma longa trajetória

10. O Abecedário de Gilles Deleuze, uma série de entrevistas feita por Claire Parnet e filmada entre 1988-1989 foi divulgado no Brasil pela TV Escola, do Ministério da Educação. Para referenciar os ditos do filósofo nessas entrevistas, utilizamos "Deleuze, 2001", sem numeração de páginas, uma vez que se trata de um material audiovisual.

11. A partir dos anos 50, surgiram estúdios empenhados em fazer cinema com baixo orçamento, criando fitas que tinham temas fantásticos e apelativos e que eram exibidos em cinemas modestos. Produções com essas características acabaram sendo rotuladas como filmes B, embora essa expressão tenha nascido para definir outro período específico da história do cinema americano. Ismail Xavier, no artigo John Ford e os Heróis da Transição no Imaginário do Western (2014), aponta que os temas presentes na história do western como gênero popular de filmes B, não excluiu cineastas de maior talento que assumiram uma forma narrativo-dramática embebida desse imaginário.

12. Segundo o E-dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia: "O conceito de burlesco está bastante próximo do conceito de carnavalesco (Bakhtine) e aparenta-se com a paródia na medida em que vulgariza o que é sublime. O burlesco é uma faceta peculiar do cômico e diferencia-se das outras modalidades apresentando-se como um exercício de estilo em que o autor, ao ridicularizar uma determinada obra, põe em evidência o caráter inverso àquele que enuncia. O burlesco acaba por seguir o princípio barroco do mundo às avessas ao inverter constantemente as realidades que lhe são apresentadas, o que demonstra também um grande conhecimento dos valores e das regras vigentes bem como uma capacidade para "manusear" a linguagem e estilo por parte dos escritores de obras burlescas (GALUCHO, 2009, on line).

dentro da história do cinema. Obviamente que sua seleção de filmes é um conjunto muito pequeno em relação à produção total do cinema. O autor trabalha desde o surgimento do cinematógrafo, no final do século XIX, até a década de 1980. Porém, trata cada um desses filmes, cada um desses cineastas, com extremo cuidado e zelo conceitual, sem cair numa grande teoria nem numa tentativa de generalização. Pelo contrário, vai de singularidade em singularidade, construindo uma teoria viva, intrínseca ao que é o cinema.

Assim, ao compreender o ato de ver, que é uma intuição simples, um dado direto, assim também podemos analisar o conceito de movimento. Ele é mais complexo do que parece (cf. FERRACIOLI, 1999). O primeiro capítulo da Imagem-movimento busca, a partir da obra de Bergson, apreender esse conceito e como o cinema o tomou como essencial. O cinema abre-alas no século XX a uma virada do estatuto da própria realidade, do estatuto da percepção, ou do próprio vínculo que estabelecemos entre uma dimensão ética e nossa relação com o mundo. Nesse sentido, o cinema é um carro-chefe, ele não vai a reboque do mundo industrial, do mundo artístico, das vanguardas ou das invenções teóricas. Na verdade, o cinema é fundamento para a visão de mundo desse século.

Relacionando esses estudos com obras cinematográficas de Pasolini – Mamma Roma, Édipo Rei e Medeia, temos algumas referências. No filme Mamma Roma, Pasolini refletiu sobre tempos escuros e as sobrevivências possíveis dentro dele. Didi-Huberman nos agraciou com seu sensível e potente Sobrevivência dos Vagalumes (2011), texto no qual é empreendida uma sólida e delicada analogia entre os vaga-lumes e a possibilidade de emitir luzes — luzes essas compreendidas na forma de imagens. O autor francês, então, em dialética com Pasolini, revela que considera vão da parte do cineasta italiano ter decretado o desaparecimento dos vaga-lumes. A seu ver, não foram os vaga-lumes que foram destruídos, mas sim o desejo e a capacidade de vê-los. Pasolini perdeu, segundo Didi-Huberman, o jogo dialético do olhar e da imaginação, não conseguindo mais vislumbrar aquilo que aparece apesar de tudo.

O Édipo Rei, de Pasolini, assume semelhanças em outros olhares. O tema da tragédia de Édipo é recorrente e poderá ser encontrado em outras obras de forma mais ou menos camuflada. O próprio Freud relatou, em Esboço de psicanálise, as seguintes palavras de Diderot:

Se o pequeno selvagem fosse abandonado a si mesmo, se conservasse toda a sua imbecilidade e reunisse ao pouco de razão da criança de berço a violência das paixões do homem de trinta anos, estrangularia o pai e dormiria com a mãe. (p. 221)

Assim, podemos dizer que a tragédia escrita por Sófocles (2005) descreve o enigma particular que é o Complexo de Édipo em sua face de organizador essencial dos elementos necessários ao vir a ser humano, elaborando uma mitologia pessoal do fantasma acerca de questões originárias e permitindo a perlaboração das experiências particulares (MARTINS, 2002).

A Medeia de Eurípides é grega, caracterizada pelo seu temperamento; a Medeia de Pasolini é sempre bárbara, embora se desconhecendo. Segundo Junito Brandão, na sua obra Teatro grego, Eurípides vê a tragédia como práxis – do homem, operando profunda dicotomia entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens. Para o poeta de Medeia o kósmos trágico não é mais o mito, mas o coração humano (BRANDÃO, 1984: 57).

Conforme afirma Kitto (1990, p. 20):

Medéia é uma figura trágica, mas vimos que não se trata de uma heroína trágica aristotélica, na verdade, está possessa de uma natureza trágica apaixonada, absolutamente incontrolável tanto no amor quanto no ódio, o que a torna dramática, mas não é *martûa* (*harmartia*): é a mulher por inteiro. [Medéia] é trágica à medida que as suas paixões são mais fortes que a sua razão. [...] no entanto, não é uma heroína trágica, tal como temos compreendido o termo até agora. É demasiado extrema, demasiado simples. Não há aqui o estudo de um caráter, [...] porquanto a caracterização está, de qualquer modo, concentrada na paixão dominante e a situação é manejada de forma a estimular ao máximo este fato.

Os personagens de seus filmes retratam a realidade da opressão e da marginalização social. O universo feminino que Pasolini havia conhecido na sua infância e adolescência, agora se tornam um ponto de referência ideológica e uma fortaleza para interesses de natureza social e política.

Nesse sentido, questões importantes apresentam-se latentes nesta pesquisa. Como a mulher é vista nas discussões sobre gênero? A quem se atribui as lutas de emancipação feminina? Em que sentido os filmes de Pasolini em questão, contribui em um novo olhar para a

mulher? Como se dá a representação¹³ da mãe nos filmes de Pasolini? Onde é o lugar das minorias no contexto das relações sociais?

Não há como negar que os escritos sobre o feminino, assim como as representações da mulher-mãe no cinema, ao longo dos anos, tenham deixado uma enorme contribuição para o estudo de gênero. Relacionar esses estudos com obras cinematográficas de Pasolini – *Mamma Roma*, *Édipo Rei* e *Medeia* – é, ao mesmo tempo, uma justificativa e uma afirmação da crescente importância do tema.

Em meio a um turbilhão de informações referentes a condição humana, torna-se necessário um estudo mais direcionado as questões de gênero. Em especial as discussões acerca da mulher-mãe, suas angústias, suas lutas, suas particularidades. Seu papel social dentro de uma realidade indiferente. Partindo de conceitos de autores, estudiosos, pesquisadores e profissionais ligados a representação do feminino, faz-se uma relação com três obras cinematográficas de Pasolini – *Mamma Roma*, *Édipo Rei* e *Medeia*.

Esses filmes foram escolhidos em meio à vastidão de títulos de Pasolini, devido à forte carga de elementos narrativos que direcionam a temática do feminino, seja por retratar uma prostituta, uma mãe ou, ainda, uma filha. A maneira que estas personagens são apresentadas demonstram a conectividade com a discussão de gênero. Estes filmes colocam a mulher-mãe em primeiro plano.

Pasolini considerou que todos os grupos subalternos (jovens, velhos, mulher ou homem, ocidentais ou não) são genuínos. Por dois motivos, em primeiro lugar esses grupos são expostos a diferentes formas de exclusão da sociedade. Em segundo lugar, seus modos de interação são anteriores aos comportamentos altamente conformistas de consumidores que caracterizam as culturas ocidentais nas décadas posteriores a Segunda Grande Guerra.

Isso não impediu que já como cineasta fizesse filmes onde havia figuras maternas contraditórias. *Mamma Roma* (1962), *Édipo Rei* (1967) e *Medeia* (1969), apresentavam mães que educavam, amavam e guiavam,

mas que também impunham, dirigiam e destruíam. *Ettore*, no primeiro filme, e *Édipo* no segundo, são vítimas da inabilidade em superar essa influência maternal dominante em suas vidas.

Muito mais do que uma ode a mulher, essa pesquisa configura-se como mecanismo para melhor compreender a condição feminina dentro de um campo relacional filosófico-cinematográfico. Procura atender a urgência de ressignificação da mulher em seu cotidiano. Esse trabalho demonstra as inter-relações socialmente construídas entre os sexos. Realça a importância dos estudos de gênero, na medida em que possibilitam a análise das relações entre os sexos, buscando principalmente contribuir para os estudos sobre a condição feminina. Nesse sentido, apresenta importantes considerações sobre os estudos de gênero na atualidade mostrando os ganhos obtidos com essa ressignificação dada a mulher, por Pasolini, que trouxe consigo uma diversidade de documentações, uma teia de novos sentidos e significados, e requer uma paciente busca de indícios, sinais e sintomas, uma leitura detalhada para descortinar a representação do feminino.

3. METODOLOGIA

Elas estão no singular e no plural. Elas estão no direito e avesso de suas vidas, suas telas. Elas estão no verso e reverso das texturas de suas histórias em telas, suas vidas. Elas estão na luz sobre as telas – no cinema. E na palavra sobre as páginas – nesta pesquisa.

Partindo do ponto de vista de Pasolini sobre a figura materna, temos elementos suficientes para compreender várias questões acerca do feminino. A análise de três filmes de Pasolini (*Mamma Roma*, *Édipo Rei* e *Medeia*) se apresenta como uma forma de compreender o contexto na qual a mulher está inserida.

A representação do feminino está exposta de diversas maneiras. A figura da mulher emancipada, a prostituta, a mãe, a filha (personagens recorrentes nos filmes de Pasolini), em uma investigação minuciosa, sendo os três filmes em questão, eixos norteadores da pesquisa. Sob o recorte da maternidade enquanto ato social foi realizado um estudo com o objetivo principal de investigar os

13. Para Le Goff (Cf. Pesavento, 1995, p.15), representação é a tradução mental de uma realidade exterior percebida e liga-se ao processo de abstração. O imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade.

modos e estratégias utilizados pela ideologia patriarcal para reproduzir relações de gênero em condições sócio-históricas específicas.

A metodologia da pesquisa está estruturada nas seguintes estratégias:

1) Análise fílmica como método de "ler" o texto dos filmes, a partir de seus elementos formais. Autores como Noel Burch, Jacques Aumont e Christian Metz propõem métodos de investigação do corpo do filme a partir da perspectiva da semiologia-estruturalista, de modo a observar a maneira que os significantes próprios do cinema são agenciados pelo pensamento por trás do plano e elementos que o compõem tais como trabalho atoral, uso da música, profundidade de campo, movimentos de câmera, além da montagem como meio pela qual cada filme expressa sua linguagem.

2) Os estudos culturais, como eixo da filosofia que possibilita pensar a relação entre comunicação e hegemonia, bem como estudar manifestações culturais populares. Nesse sentido, Raymond Williams é um nome fundamental cuja ferramenta de "estruturas de sentimento" permite desvelar os processos de determinada cultura, pensando a formação de hegemonia cultural, tendo Deleuze como horizonte de análise.

Em relação aos dados de pesquisa, num primeiro momento, realizamos uma análise vertical, mulher por mulher, justamente para contemplar a questão da singularidade. Num segundo momento, foi feita uma análise horizontal das mulheres-mães, privilegiando-se os três filmes em questão, por esses já constituírem numa versão ampla.

Tudo o que se registra, fruto dessa análise, é uma construção imbuída de dinamismo e especificidade característicos de qualquer questão social, como ensina Minayo (1994). Que não se estranhe o realce dado à dimensão negativa da maternidade, uma vez que esta é uma questão raramente discutida, mas frequentemente pauta de sofrimento das mulheres. Inúmeras facetas desse tema que gera alegria e felicidade poderiam ter sido realçadas, mas elas se constituem evidências amplamente comentadas e divulgadas no dia-a-dia e não implicam sofrimento. O que se evidencia como necessidade é que essas ações signifiquem, cada vez mais, ações coletivas, integradas ao mundo social como

um todo. E que elas sirvam para denunciar as relações que acarretem algum sofrimento.

A natureza dessa pesquisa é descritiva. Entendendo que, pesquisas descritivas são realizadas com o intuito de descrever as características do fenômeno. Assim sendo, para melhor exploração desta pesquisa, observou-se que ela é classificada como pesquisa descritiva. Para acrescentar no valor deste projeto foi utilizado como técnicas para coleta de dados os seguintes instrumentos: a pesquisa bibliográfica e análise fílmica. Notou-se a pesquisa bibliográfica no momento em que se fez uso de materiais já elaborados: livros, artigos científicos, revistas, documentos eletrônicos e enciclopédias na busca e abstração de conhecimento sobre o tema.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo de indagações e assumindo como principal recurso de análise crítica e articulação entre Deleuze e Pasolini a partir do cinema, a pesquisa contém as considerações finais, apresentando as discussões deleuzeanas da relação entre filosofia e cinema, especificamente suas noções de conceito e imagem, e a utilização dessa relação com o cinema de Pasolini. Nossa questão: como podem ser deslocadas tais reflexões para as questões de gênero e o fazer ver do cinema? Como proporcionar a alguém a experiência de pensar filosoficamente, reorientando e redimensionando sua visão de mundo? Isso nos guiou rumo à imbricação do cinema e filosofia.

Analisamos nessa pesquisa o conceito, que é esse ato de pensamento que reúne uma série de elementos que estavam predispostos, organiza esses elementos de uma determinada maneira e tendo organizado esses elementos nos permite fazer frente o problema que nos mobilizava. O conceito não é uma resposta ao problema. O conceito é uma maneira de organizar o pensamento para enfrentar o problema. A partir dos conceitos, sim, nós podemos construir respostas para os problemas. Assim, findamos nosso trabalho ao identificar a figura materna nos filmes de Pasolini, analisando os aspectos deleuzeanos nessa temática, realçando a importância do estudo de gêneros na atualidade ao propor a identificação dos elementos nos filmes de Pasolini e como se fazem presente na mulher brasileira do século XXI.

5. REFERÊNCIAS

- ALVES, F.F.C. **O uso do cinema no ensino de filosofia para o ensino médio**. 2020. 80f. Dissertação. Mestrado Profissional em Filosofia – PROF-FILO. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas – SP: Papyrus, 2003.
- BRANDÃO, J. de S. **Teatro grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 2ª ed., 1984.
- COLEBROOK, Claire. **Understanding Deleuze**. Crows Nest-Austrália: Allen & Unwin, 2002.
- COUTINHO, Mário Alves. **Escrever com a câmera – cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: cinema 1**. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema 2**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Palestra de 1987. In: Folha de São Paulo, 26/06/1999.
- DELEUZE, Gilles. **Différence et répétition**. Paris: PUF, 1968.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?**. Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- ÉDIPO REI. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alfredo Bini. Itália/Marrocos: Arco Film, 1967.
- EURÍPEDES. **Medéia, As Hipólitas, As Troianas**. Tradução: Mária da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FERNÁNDEZ A. **La inteligencia aprisionada**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1990.
- FERRACIOLI, L. **A evolução do pensamento sobre o conceito de movimento**. Revista Brasileira de Ensino de Física. Espírito Santo, vol 21, nº 1, março, 1999.

FREUD, Sigmund. (1938) **Esboço de psicanálise**. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 23).

GALUCHO, I. **E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia**. 2009.

KITTO, H.D.F. **Tragédia grega**. Estudo literário. V. II. Coimbra: Armênio Amado, 1990.

MAMMA ROMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alfredo Bini. Itália: Cineriz, 1962.

MARTINS, Francisco. **O complexo de Édipo**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

MEDEIA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Franco Rossellini. Itália/França/Alemanha: Toho - Towa, 1969.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Ciência, Técnica e Arte: o Desafio da Pesquisa**. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 9-29.

PESAVENTO, Sandra J. **Representações. Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH/ Contexto, vol.15, nº 29, 1995.

SGANZERLA, Rogério. **O bandido da luz vermelha**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

SÓFOCLES. **Édipo Rei. Antígona**. Tradução de Donald Schuller. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: