

A viagem dantesca de Pasolini



Por MARIAROSARIA FABRIS*

Eros e Tânatos na tetralogía da morte de Pier Paolo Pasolini

"Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta via era smarrita" (Dante Alighieri. *La divina commedia - Inferno*).¹

La selva oscura

"Sexo, sexo, sexo... O mundo torna-se objeto do desejo de sexo, não é mais mundo, mas lugar de um único sentimento. Este sentimento repete-se, e com ele repete o mundo, até que, ao acumular-se, se anula... Do mundo sobra apenas a projeção milagrosa..."²

A repetição, ao infinito, de uma palavra esvazia-a de significado. A obsessão por um sentimento transforma-o e, ao transformá-lo, anula-o. Esta é uma das lições que o narrador (em primeira pessoa) de *La divina mimesis* recebe de seu guia, ao perder-se, "por volta dos quarenta anos", na "Selva" da realidade de 1963". O guia, no qual nosso narrador/autor se projeta narcisicamente, é "um pequeno poeta cívico dos anos cinquenta", que cantou a consciência dividida "de quem fugiu de sua cidade destruída, rumo a uma cidade a ser ainda construída. E, na dor da destruição misturada à esperança da fundação, cumpre obscuramente seu mandato".³

Acossado pelas três feras, que saem dos porões de sua própria alma - a onça (ágil, camaleônica, sem escrúpulos), o leão (predador egoísta) e a loba (lasciva), a mais temida -, perdido na escuridão daquele momento de sua vida, o autor Pier Paolo Pasolini busca uma luz: "a luz da velha verdade [...] diante da qual não há mais nada a dizer".⁴

E, para buscá-la, para percorrer o caminho certo ("la mia strada, giusta!"), volta-se para o passado, para o que ele já foi - um poeta cívico, consciente de suas contradições -, voz dissonante num país que, sepultados os impulsos democráticos do pós-guerra, ao seguir mergulhado numa cultura burguesa à qual se aliou a "ignorância das ilimitadas massas da pequena burguesia"⁵ torna a rumar para o Fascismo, deixando-se apoderar num "bem-estar que é egoísmo, estupidez, incultura, fofoca, moralismo, coação, conformismo".⁶

Aconselhado e acompanhado por seu guia, que nada mais é do que ele mesmo, nosso poeta dirige-se para "um lugar que outro lugar não é senão o mundo", além do qual não poderá ir, "porque o mundo termina com o mundo".⁷

La divina mimesis

Nessa obra, iniciada em 1963 (e continuada entre 1964 e 1966 ou 1967, mas deixada incompleta), a visão que Pier Paolo Pasolini oferece da Itália é a de uma nação sob o domínio do neocapitalismo, visão em concordância com ideias expressas nos filmes daquele período ou anteriores.

Tendo como modelo *A divina comédia* (*La divina commedia*), que Dante Alighieri compôs entre 1307 e 1321, Pasolini, desdobrando-se no vate e em seu guia, o poeta latino Virgílio, mais uma vez traz para o campo ficcional o embate travado

a terra é redonda

com a realidade de sua época, ou antes, com a Irrealidade, que é como ele definia a realidade moldada pela lógica dos burgueses e dos pequeno-burgueses.⁸

Se Dante havia empreendido sua viagem nos três reinos do Além - o Inferno (lugar de expiação), o Purgatório (lugar de penitência) e o Paraíso (lugar da alegria celestial) -, nos quais as almas incorpóreas ainda palpitavam de vida, o escritor bolonhês, embora seguindo as pegadas do sumo poeta, interrompe seu percurso no Inferno (lugar do presente e de um passado recente que se projeta no presente), porque os outros reinos, os Dois Paraísos - o projetado (o do neocapitalismo) e o esperado (o do comunismo) - , por pertencerem ao futuro, ainda estão em construção.⁹

E, para poder continuar a manifestar-se sem nenhum pudor, está ciente de que retomar a viagem dantesca consistirá “em elevar-se e ver, em seu conjunto, tudo de longe, mas também em abaixar-se e ver tudo de perto”¹⁰, expressão metafórica de seu *modus operandi*, em que é mister “descer” até a realidade para, ao retratá-la em sua crueza, “erguê-la” em projeto poético, e de seu *modus vivendi*, em que personagem público e personalidade artística se fundiam.

Diverso

Se é verdade que é um lugar-comum afirmar que a obra de Pier Paolo Pasolini é marcada pela relação intrínseca entre os fatos por ele vividos e sua transformação em ficção, não é menos verdade a dificuldade de subtrair-se a esse lugar-comum, uma vez que a necessidade que nosso autor sentia de participar, intervir, comentar a realidade circundante está presente em todos os campos da cultura (entendida também como empenho cívico) aos quais se dedicou.

Para dar um peso maior a suas intervenções, Pasolini frequentemente transforma um dado de sua vida particular - o fato de ser um *diverso* - no ponto a partir do qual observar e provocar a sociedade italiana. *Diverso*, em italiano, significa “diferente”, mas é também um eufemismo para designar o homossexual. E Pier Paolo soube fazer da diversidade sexual seu diferencial ideológico em relação a uma realidade nacional que não o satisfazia. Como assinala Giovanni Dall’Orto: “[...] só um homossexual poderia chegar a ser o que foi Pasolini. Só um homossexual podia fazer de uma obsessão erótica um dos pontos nodais de sua visão de mundo (e de sua arte), deixando que ela influenciasse, moldasse sua concepção da sociedade”¹¹. Uma obsessão latente, em menor ou maior medida, desde suas primeiras obras cinematográficas, celebrada no tríptico dedicado à vida e aviltada em *Salô*.

Dedicato alla vita

Vários autores homossexuais sublinharam o fato de Pier Paolo Pasolini ser *diverso*, mas não *gay*, pensando na acepção primeira dessa palavra: gaio, isto é, alegre, que revela gáudio. Para Gualtiero De Santi, o cineasta não conseguia, “por sua natureza e cultura, levar a própria condição e psicologia a um estado de alegria inconsciente”, portanto gaudioso. Além disso, faltava-lhe “o orgulho de sua homossexualidade”, salienta Giovanni Dall’Orto. E o próprio diretor afirmava: “Eu nasci para ser sereno, equilibrado e natural: minha homossexualidade era algo a mais, de fora, não tinha nada a ver comigo. Vi-a do meu lado sempre como um inimigo, nunca a senti dentro de mim”¹².

Não aceitando a própria homossexualidade, Pasolini vivia-a como um pecado ao qual se sujeitar e, para justificá-lo, buscava uma causa hereditária numa de suas avós maternas, como lembra seu primo Nico Naldini. A não ser no idílico período friulano, a vida (homo)sexual de Pier Paolo, foi marcada, segundo Naldini, pela volúpia, pela obsessão, pela iteratividade, pelo sadomasoquismo e, por fim, por rituais, dentre os quais a necessidade de ter encontros grupais em lugares sórdidos da periferia romana, com jovens da plebe - os “meninos da vida” (*ragazzi di vita*), imortalizados em sua ficção - que para ele representavam “ingenuidade, alegria, sabedoria popular, intensidade de vida popular, naturalidade, fantasia para enfrentar a vida lançando mão de expedientes”¹³.

É essa idéia de juventude, de vitalidade que o cineasta quer transmitir ao traduzir cinematograficamente três grandes obras da literatura universal: o *Decamerão* (*Il Decamerón*, 1349-1353), de Giovanni Boccaccio, *Os contos da Cantuária* (*The Canterbury tales*, 1387-1400), de Geoffrey Chaucer, e *As mil e uma noites* (*Alf laylah wa laylah*, lendária coletânea de contos árabes compilados a partir do século IX d.C.). Entre 1971 e 1974, as emoções corporais explodem no cinema de Pasolini. Hinos à vida e ao Eros? Assim parecia e seu autor era o primeiro a afirmar isso. Mas, num artigo escrito enquanto

a terra é redonda

roda *Saló*, o diretor abjura a “trilogia da vida”, por entender que o desejo que prorrompia daqueles “corpos inocentes” havia sido instrumentalizado pela cultura da tolerância a serviço do poder¹⁴.

La tetralogia della morte

Alguns críticos, entre os quais Adelio Ferrero e Lino Micciché¹⁵, em vez de continuarem a insistir na tecla do vitalismo presente em *Decamerão* (*Il Decamerone*, 1971), *Os contos de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1972) e *As mil e uma noites* (*Il fiore delle Mille e una notte*, 1974), seguindo a visão do próprio Pier Paolo Pasolini, preferiram deixar de lado as intenções do cineasta para interrogar as obras. E a pulsão de morte revela sua presença a um olhar mais indagador.

Decamerão acaba resultando numa “luluosa epopeia da inexequibilidade do Eros”¹⁶, na qual este se reduz a espasmos febris, a furores orgásticos, a luxúria desenfreada, que a Morte observa, para punir os transgressores. Não será diferente em *Os contos de Canterbury*, em que se manifesta a mesma visão grosseira do amplexo carnal, a mesma obsessão animalesca por suor, esperma, esterco, sangue. A sexualidade transforma-se numa variante da violência coletiva, na qual mulheres são seviciadas com ferros em brasa e pecadores são sodomizados por monstros alados, sob o olhar de Satanás. O Eros é degradado a mero apetite voraz e o conceito de pecado triunfa. Mesmo em *As mil e uma noites*, em que o Eros “pagão” desconhece a noção de pecado original e de queda¹⁷, a Morte está sempre à espreita, pois só duas histórias têm um desfecho positivo.

Em relação aos outros dois, *As mil e uma noites* pulsa de vida, mas nele estamos no campo da fábula, portanto do que não existiu, do que foi “sonhado”. E é exatamente como “sonho de um sonho” que Pasolini define esse filme ao qual contraporá, em *Saló*, o “pesadelo de um pesadelo”, nos dizeres de Lino Micciché¹⁸. É por causa dessa linha de continuidade que pode ser estabelecida entre os quatro filmes que o crítico italiano os agrupou como tetralogia da morte.

A mais temida das feras – as quais, nos anos 1960, haviam tentado impedir que ele alcançasse a luz – torna a surgir em seu caminho, com sua incoercível compulsão por sexo. É a loba, com sua “carne devorada pela abjeção da carne, fétida de merda e esperma”, como o escritor a descreveu em *La divina mimesis*¹⁹, obra que retoma em 1974, na qual, segundo ele, “a um Inferno medieval, com as antigas penas, se contrapõe um Inferno neocapitalista”²⁰. Como nessa obra, em *Saló* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) também, esses dois infernos se confrontam, ou antes, se confundem. No “Inferno” de Dante Alighieri, o presente e o passado são retratados lado a lado e se fundem, pois a corporeidade das almas dos condenados, nas quais ainda palpita as paixões, faz com que o passado tornado presente se projete para um tempo eterno, imóvel, definitivo, o que empresta à obra uma exemplaridade paradigmática²¹.

Em *Saló*, Pasolini tenta alcançar a mesma exemplaridade dantesca, projetando os anos 1940 na contemporaneidade. Ele também funde dois mundos, embora “inverte” a ordem de apresentação, pois é o mundo histórico que serve de moldura ao mundo “contemporâneo”: dentro da mansão, a República Social Italiana ou República de Saló (23 de setembro de 1943 – 25 de abril de 1945), momento de estertor do Fascismo²², transforma-se na Itália dos anos 1960-1970, dominada, a seu ver, pelo novo Fascismo.

Dessa forma, o romance que o marquês de Sade redigiu entre 1782 e 1785, *Os cento e vinte dias de Sodoma ou o elogio da libertinagem* (*Les cent vingt journées de Sodome ou l'école du libertinage*), do qual o diretor parte para realizar seu filme, mais do que uma transposição se torna uma citação, como diz Giovanni Buttafava²³.

Uma citação constante, a expressar uma cultura burguesa que nada mais faz do que instrumentalizar a arte, transformá-la num exercício de poder: “O sexo, hoje, é o cumprimento de uma obrigação social, não um prazer contra as obrigações sociais. Disso deriva um comportamento sexual radicalmente diferente daquele ao qual eu estava acostumado. Para mim, portanto, o trauma foi (e é) quase insuportável. O sexo em *Saló* é uma representação ou metáfora dessa situação, a que vivemos nestes anos: o sexo como obrigação e feitura. [...] Além da metáfora da relação sexual (obrigatória e feia), que a tolerância do poder consumista nos leva a viver nestes anos, todo o sexo que há em *Saló* (e há uma quantidade enorme dele) é também a metáfora da relação do poder com os que estão a ele submetidos. Em outras palavras, é a representação (até onírica) da que Marx chama a reificação do homem: a redução do corpo a uma coisa (pela exploração). No meu filme,

portanto, o sexo é chamado a desempenhar um papel metafórico horrível. [...] No poder - em qualquer poder, legislativo e executivo -, há algo de beluíno. Em seu código e em sua práxis, de fato, a única coisa que se faz é sancionar e tornar praticável a mais primordial e cega violência dos fortes contra os fracos, ou seja, vamos repetir isso mais uma vez, a dos exploradores contra os explorados”²⁴.

Talvez por isso, fato inédito na história do cinema, nos créditos de *Saló*, Pasolini sinta a necessidade de declarar os autores a partir dos quais leu Sade - Roland Barthes (*Sade, Fourier, Loyola*, 1971), Simone de Beauvoir (*Faut-il brûler Sade?*, 1953), Maurice Blanchot (*Lautréamont et Sade*, 1949), Pierre Klossowski (*Sade, mon prochain e Le philosophe scélérat*, 1947) e Philippe Sollers (*L'écriture et l'expérience des limites*, 1968) - , de sublinhar, portanto, que a sua é uma aproximação mediada, e de colocar-se explicitamente como discípulo de Dante Alighieri, ao dar a sua obra a mesma estrutura ternária de *A divina comédia*. Com efeito, o filme divide-se em três círculos (“*gironi*”) - o da mania (perversões), o da merda (coprofilia) e o do sangue (tortura e morte) - precedidos pelo Anteinferno, que serve de prólogo. Segundo o cineasta, essa estrutura surgiu quando ele percebeu que Sade, “ao escrever, estava pensando seguramente em Dante”²⁵.

“l’inferno esiste solo per chi ne ha paura”²⁶

Invocar Dante significa voltar às origens da língua, da literatura, da cultura italiana, uma origem excelsa, um tempo anterior à ascensão da burguesia mercantilista, capitalista, neocapitalista. Essa volta a um tempo anterior, no entanto, significa também voltar a um passado recente, a um tempo mítico, o do imediato pós-guerra, quando as esperanças da Resistência contra o Fascismo poderiam ter-se cumprido, o tempo que viu o poeta cívico deixar para trás as ruínas da guerra e engajar-se na reconstrução moral de sua nação. Mas, colocar-se sob o signo de Dante, ou seja, escolhê-lo como guia, significa ainda realizar a descida a um Inferno pessoal, o dos próprios desejos, para exorcizá-los, uma vez que estes não eram mais sinônimo de liberdade, mas de conformismo à falsa liberação apregoada pela ordem burguesa.

Enquanto Pier Paolo Pasolini completava essa viagem interior, no dia 2 de novembro (dia de finados), seu corpo foi encontrado na praia de Óstia, a mesma praia em que, no III canto do “Inferno”, se reuniam as almas dos que, não podendo ser redimidos do pecado original, ficavam à espera do pequeno barco do anjo que as levaria ao Purgatório.

E tu, che se’ costì anima viva,
pàrtiti da cotesti, che son morti”.
Ma poi che vide ch’io non mi partiva,
disse: “Per altra via, per altri porti
verrai a piaggia, non qui, per passare:
più lieve legno convien che ti porti”²⁷.

***Mariarosaria Fabris** é docente aposentada do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP. Autora, entre outros livros, de Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista? (Edusp).

Sob o título de “Seguindo pelo rumo de *Saló*”, este texto foi publicado em *Estudos de Cinema Socine* (São Paulo: Annablume-Socine-Fapesp, 2007, p. 15-22), volume organizado por Rubens Machado Jr., Rosana de Lima Soares e Luciana Corrêa de Araújo. A presente versão foi revista e atualizada.

Notas

[1]ALIGHIERI, Dante. *La divina commedia - Inferno*. Milano: Rizzoli, 1949, p. 15. Versão em português: “No meio do caminho desta vida /achei-me entrado numa selva escura, / que a direção me fora ali perdida”. DANTE. *O inferno (A divina comédia)*. Tradução de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Imprensa/Publicações, 1971, p. 17.

²PASOLINI, Pier Paolo. *La divina mimesis*. Torino: Einaudi, 1975, p. 18.

³Ibid., p. 5, 15.

⁴Ibid., p. 5.

a terra é redonda

⁵Ibid., p. 9, 14.

⁶Apud: NALDINI, Nico. *Pasolini, una vita*. Torino: Einaudi, 1989, p. 262.

⁷PASOLINI, *Op. cit.*, p. 19.

⁸Cf. *ibid.*, p. 45.

⁹Cf. *ibid.*, p. 19, 59.

¹⁰Ibid., p. 25.

¹¹ORTO, Giovanni Dall'. "Contro Pasolini". In: CASI, Stefano (org.). *Desiderio di Pasolini*. Torino-Milano: Edizioni Sonda, 1990, p. 151.

¹²SANTI, Gualtiero De. "L'omosessualità nel cinema di Pier Paolo Pasolini"; ORTO, *Op. cit.*; Pasolini, apud: *ibid.*; cf. também SITI, Walter. "Postfazione in forma di lettera". In: CASI (org.), *Op. cit.*, p. 106, 173, 179 e 186, respectivamente.

¹³NALDINI, Nico. "‘Un fatto privato’. Appunti di una conversazione". In: CASI (org.), *Op. cit.*, p. 16; cf. também p. 13-15. A pulsão de autoflagelação explode em "Appunto 55 - Il pratone della Casilina" [Anotação 55 - O descampado da Casilina], um dos capítulos de *Petrolio* (Torino: Einaudi, 1992, p. 201-229), obra inacabada e publicada póstuma. Nela, o protagonista, Carlo, se entrega a vinte garotos, num terreno baldio da periferia de Roma. Dessa forma, o escritor confiou às "páginas escabrosas", de "altíssima literalidade" do romance, "a tarefa de dar livre vazão à sua homossexualidade, levando-a a desaguar numa ‘vontade de obscenidade’ sem freios e sem véus: desnudada, ou antes, desmesuradamente exibida, com comprazimento". CHINZARI, Stefania. "Sesso color *Petrolio*. Notte di morte dedicata a Pasolini". *L'Unità*, Roma, 14 maio 1994, p. 9. O ritual erótico de *Petrolio* impactou vários artistas, que o levaram para os palcos e para as telas. Por exemplo, Abel Ferrara, no filme *Pasolini* (2014), condensou em algumas tomadas os acontecimentos daquela noitada, enquanto em *Appunto 55bis* (2005), a companhia teatral L'Archimandrita pinçava a história de Sandro, um dos jovens participantes da orgia. Já em 1996, Giuseppe Bertolucci havia registrado, em vídeo, o monólogo teatral *Il pratone del Casilino*, por ele dirigido, a fim de celebrar o "sacrifício literário" que Pasolini fez, durante anos, dentro de sua cabeça e de sua escrita". Cf. FABRIS, Mariarosaria. "Pasolini, um Pasolini". In: MIGLIORIN, Cezar et alii (org). *Anais de textos completos do XXI Encontro da Socine* [recurso eletrônico]. São Paulo, Socine, 2018, p. 554-555; "Il pratone della Casilina e la storia di Sandro". Disponível em <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/2005/05/17/il-pratone-della-casilina-storia-di.html>>. Acesso: 19 nov. 2018; apud: "Il pratone del Casilino". Disponível em <www.torinofilmfest.org/film/8989/il-pratone-del-casilino.htm>. Acesso: 19 nov. 2018.

¹⁴PASOLINI, Pier Paolo. "Abiura dalla ‘Trilogia della vita’". In: *Trilogia della vita*. Milano: Mondadori, 1987, p. 8. Embora escrito no dia 15 de junho, o artigo foi publicado póstumo, em 9 de novembro de 1975, pelo jornal de Milão *Il Corriere della Sera*.

¹⁵FERRERO, Adelio, "La ricerca dei popoli perduti e il presente come orrore". In: *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mondadori, 1978, p. 109-155; MICCICHÉ, Lino. "Qual è colui che a suo dannaggio sogna". In: *Pasolini nella città del cinema*. Venezia: Marsilio, 1999, p. 191-208. As ideias desenvolvidas a seguir inspiraram-se nesses dois autores.

¹⁶MICCICHÉ, *Op. cit.*, p. 194.

¹⁷Cf. BOYER, Alain-Michel. *Pier Paolo Pasolini. Qui êtes-vous?*. Lyon: La Manufacture, 1987, p. 213.

¹⁸MICCICHÉ, *Op. cit.*, p. 200.

¹⁹PASOLINI, *La divina mimesis*, cit., p. 17.

²⁰Apud: NALDINI, *Pasolini, una vita*, cit. p. 387.

²¹Cf. BATTAGLIA, Salvatore. *La letteratura italiana: Medioevo e Umanesimo*. Firenze-Milano: Sansoni-Accademia, 1971, p.

189.

²²Em texto anterior dedicado a *Saló*, explorei outros aspectos do filme, deixados aqui de lado, para enfatizar o paralelo com a obra de Dante Alighieri a partir de *La divina mimesis*. Cf. FABRIS, Mariarosaria, “Réquiem para uma república”. In: *Anais do XVIII Encontro Regional de História - O historiador e seu tempo*. ANPUH/SP-UNESP/Assis, 24-28 jul. 2006, cd-rom.

²³BUTTAFAVA, Giovanni. “Salò o il cinema in forma di rosa”. In: GIAMMATTEO, Fernaldo Di (org.). *Lo scandalo Pasolini*. Roma: Bianco & Nero, 1986, p. 43.

²⁴Apud: GIAMMATTEO, Fernaldo Di. “Pasolini la quotidiana eresia”. In: GIAMMATTEO (org.), *Op. cit.*, p. 31.

²⁵Apud: NALDINI, *Pasolini, una vita*, cit., p. 388. Esta estruturação, com o prólogo que emoldura a narrativa, pode remeter também a outro clássico da literatura italiana, o já citado *Decamerão*, obra que expressa a saudade por uma época superada pela realidade dos novos tempos.

²⁶ANDRÉ, Fabrizio De. “Preghiera in gennaio”. In: *Fabrizio De André - Volume n. 1*. Long playing. Milano, Produttoriassociati, 1970. Versão em português: “o inferno existe só para quem o teme”.

²⁷ALIGHIERI, *Op. cit.*, p. 27. Versão em português: “‘Mas tu, que és vivo, e vejo misturado / aos mortos, larga-os, e depressa parte’. / E, posto que eu quedava ali parado, // ‘Outro é teu porto, tua via é à parte / por eles’, disse, ‘passarás um dia: / lenho que este mais leve irá levar-te’. DANTE, *Op. cit.*, p. 37. Cf. PROVENZAL, Dino. “La commedia”. In: *Enciclopedia dello studente*. 9 v. Milano: Ullman, 1955, v. VI, p. 191. A praia de Óstia (onde o rio Tibre deságua) fica perto de Roma.