

Pasolini, de Abel Ferrara



Por **MARIAROSARIA FABRIS***

Mais do que um romance, Petrolio deveria ser uma mistura de elementos gráficos, figurativos, fotográficos etc., embora apenas a parte narrativa tenha chegado até o público

Willem Dafoe declarou, em entrevista a Jorge Mourinha, ter representado “não ‘o’ Pasolini mas ‘um’ Pasolini”, ao interpretar nas telas o papel do escritor e cineasta italiano, colocando assim em evidência a questão das várias leituras possíveis de um personagem público. A afirmação do ator está em consonância com as intenções do realizador de *Pasolini* (2014) ao recriar os últimos dias do polêmico intelectual.

Uma recriação colada nos acontecimentos dos momentos finais de Pier Paolo Pasolini, mas também baseada em licenças poéticas, uma vez que Abel Ferrara tentou ainda dar conta de dois projetos inacabados de seu biografado, que não o ocuparam necessariamente naqueles dias: *Petrolio* e *Porno-Teo-Kolossal*.^[1]



O filme começa com a entrevista que o cineasta concedeu à Antenne 2, no dia 31 de outubro de 1975, durante a qual são exibidas sequências de *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Saló ou os 120 dias de Sodoma*), a ser lançado na França. No avião que o traz de volta para casa, depois da viagem a Estocolmo e da pausa parisiense, Pasolini está desenhando uma tomada cinematográfica, e, sobre as imagens dele num carro percorrendo as ruas de Roma, ergue-se sua voz recitando uma carta escrita ao “querido Alberto” [Moravia], em que lhe explica o último romance que está escrevendo, pedindo conselhos e salientando que o protagonista o repugna, apesar das “analogias de sua história com a minha”.

Isso desencadeia uma sequência aparentemente solta da diegese, em que um homem, à noite, num lugar degradado,

aborda um grupo de meninos da vida para ter relações com um, depois com outro e assim por diante. É com a condensação da “Anotação 55 – O grande gramado da Casilina” que o diretor norte-americano começa a visualizar para o público alguns trechos do livro *Petrolio*, publicado póstumo (1992).^[2]

O tom soturno dessa sequência é substituído pela luminosidade de três tomadas do EUR, bairro em que o cineasta morava. Assiste-se, em seguida, ao despertar e ao desjejum do intelectual, ao bate-papo com a prima Graziella, que lhe passa recados e presta contas das tarefas executadas, à leitura de vários jornais nos quais se destacam manchetes que falam de violência e morte, assuntos dos quais se ocupou enquanto polemista.

O ruído da máquina de escrever introduz uma sequência sobre Carlo (que tem o mesmo nome e o mesmo semblante do homem do gramado da Casilina), o qual, ao andar por entre os convidados de uma festa luxuosa, vai captando trechos de conversas sobre assuntos candentes. Depois de uma rápida sequência em que Pasolini define o livro como parábola, torna a ser focalizado Carlo, o qual, agora, se junta a um grupo mais seletivo para ouvir um intelectual narrar uma história que termina sob o signo da morte, depois de afirmar que a narrativa morreu, ecoando a mesma frase expressa pouco antes pelo próprio escritor.

O espectador, mais uma vez, está diante da encenação de trechos de *Petrolio*, que o autor começou a esboçar em 1972. Mais do que um romance, *Petrolio* deveria ser uma mistura de elementos gráficos, figurativos, fotográficos etc., embora apenas a parte narrativa tenha chegado até o público.

Voltando à diegese, durante o almoço com a mãe e os primos, fala-se das entrevistas a serem dadas sobre *Salò* e do poeta Sandro Penna, a quem deveria ter sido atribuído o prêmio Nobel. A chegada de Laura Betti, de regresso de filmagens na Iugoslávia, vem animar o tranquilo convívio familiar. Uma fusão marca a passagem para uma cancha periférica, onde Pasolini está jogando futebol com um bando de garotos. A sequência parece antes uma lembrança do que um dos acontecimentos do dia 1º de novembro. É um dos vários momentos do filme em que a realidade perde seus contornos em virtude da linguagem onírica adotada por Ferrara, embora isso esteja mais evidente em outras sequências: a primeira sobre *Petrolio*, a das incursões noturnas e a da morte.

No meio da tarde, Fulvio Colombo chega para aquela que será a última entrevista de Pasolini (“Siamo tutti in pericolo”), na qual este torna a falar da violência e de sua ojeriza pelas instituições. A conversa entre os dois é muito engessada, quando, na realidade, foi mais informal, como registrou o próprio jornalista em outro artigo, no qual relembra que, ao recebê-lo, o escritor estava segurando o recém-lançado *La scomparsa di Majorana* (*Majorana desapareceu*). O comentário deste sobre o livro de Leonardo Sciascia – que no filme é citado no bate-papo matutino com a prima, sendo focalizado em seguida perto da máquina de escrever enquanto Pasolini redige *Petrolio* – parece uma antecipação dos acontecimentos que se seguirão daí a seis horas e trinta e cinco minutos em diante:

“É bonito, é bonito o *Majorana* de Sciascia. É bonito porque ele viu o mistério, mas não conta para a gente, você entendeu? Há um motivo para aquele desaparecimento. Mas ele sabe que nesses casos uma investigação nunca revela algo. É um livro bonito logo porque não é uma investigação, mas a contemplação de algo que nunca poderá ser esclarecido”.

A frase final dessa apreciação do escritor bolonhês leva a pensar também na complexa elaboração de seu último romance, se for aceita a interpretação de Enzo Siciliano: “O leitor, ao percorrer aquelas páginas, tem a sensação de penetrar um segredo que não quer ser desvendado”.

Terminada a entrevista, Pasolini sai para encontrar-se com Ninetto Davoli numa cantina e, no caminho vai observando, do seu carro, os rapazes que se prostituem na região central da cidade, ao som de *I’ll take you there*, um soul que fala da busca do paraíso. Conversa com o dono do local sobre a violência que assola as ruas e decreta que Roma acabou.^[3] Observa o desenho que fez no avião e uma das cantatas da *Missa Luba* introduz um globo terrestre visto do espaço, sobre o qual se eleva a leitura da carta a Eduardo De Filippo ao enviar-lhe o argumento de *Porno-Teo-Kolossal*.

a terra é redonda

Isso motiva a inserção da primeira sequência inspirada nesse filme não realizado pelo cineasta italiano. Há uma cena da vida familiar de Epifanio, após a qual este se dirige ao mercado com seu criado Nunzio, onde toma conhecimento do nascimento do Messias e vê a Estrela-Guia, que o levará a deixar sua cidade.

Depois de um *flash* com a chegada de Ninetto, esposa e filho no restaurante, sempre ao som da *Missa Luba*, assistimos à chegada de trem dos dois andarilhos numa cidade em que homens se deitam com homens e mulheres com mulheres, a não ser num único dia do ano. É a Festa da Fecundação, para a qual Epifanio e Nunzio são levados por um conterrâneo que se adaptou às leis da cidade. Durante o bacanal, homens e mulheres se acasalam a fim de permitir a perpetuação da espécie, entre gritos, fogos de artifício e música tribal, na frente de todos.

A música da missa congoleza traz de volta o globo terrestre e com ele a voz de Pasolini que termina de ler seu argumento, exprimindo o desejo de começar a filmar logo, antes de despedir-se dos amigos. Depois de mais uma incursão pela região da estação central, quando observa vários rapazes, acaba convidando um deles e o leva para jantar em outro restaurante. Deixam o local e o som de *Il canto delle lavandaie del Vomero* acompanha a viagem de carro até a praia de Óstia, onde, Pasolini será atacado por dois homens que o xingam por sua orientação sexual e o enchem de pancadas. O garoto, no fim, também participa da surra e acaba passando como carro por cima do corpo inerte da vítima.

O trágico destino de Pasolini é associado à morte e ressurreição de Epifanio, uma vez que o espectador torna a deparar-se com a parte final de *Porno-Teo-Kolossal*, praticamente a mesma lida para Ninetto no restaurante. E a obra cinematográfica continua para apresentar o achamento do cadáver na areia, de novo as três tomadas do EUR, Laura que vai dar a notícia a Susanna, e termina focalizando a mesa de trabalho e a agenda aberta nos dias 6-7 de novembro, com os compromissos assumidos.

Entre acertos e soluções dúbias, Abel Ferrara talvez tenha realizado não “um filme sobre Pasolini, mas um filme para Pasolini”, como arrisca Vasco Câmara, para demonstrar sua admiração. A escolha de Willem Dafoe como protagonista foi acertada, pois este conseguiu ficar fisicamente parecido com seu personagem real. O ator, no entanto, é norte-americano e isso leva a alguns deslizos, além da alternância, não só por parte dele, entre inglês e italiano, o que causa estranhamento e alguns momentos de uma indesejada hilaridade.

O repertório musical é bastante adequado, a não ser talvez pela inserção de duas canções norte-americanas, que pertencem antes ao universo de Abel Ferrara que ao de Pasolini: *I'll take you there* e *Polk salad Annie*. Quanto às outras músicas, estão presentes a mesma *Paixão segundo São Mateus*, que serviu de *leitmotiv* às andanças do protagonista em *Accattone* (*Desajuste social*, 1961); o mesmo *Il canto delle lavandaie del Vomero* utilizado em alguns trechos de *Il Decameron* (*Decamerão*, 1971); a *Missa Luba*, cujo “Glória” ouviu-se em *Il vangelo secondo Matteo* (*O evangelho segundo São Mateus*, 1964) e que, junto com a canção folclórica croata *Kako sto a taa casa* vêm lembrar as músicas étnicas pelas quais o cineasta se interessou, inserindo-as na trilha sonora de seus filmes; além da ária “Una voce poco fa”, de *Il Barbiere di Siviglia*, de Gioacchino Rossini, na voz de Maria Callas, que encarnou a Medeia pasoliniana.

Não é só pelas músicas que Abel Ferrara tenta recupera o universo de seu biografado, mas também através de alguns amigos e atores. Do círculo de amizades, além de Moravia, Penna e Sciascia, é citado o escritor e pintor Carlo Levi, autor do cartaz de *Accattone*. Dentre os intérpretes, Adriana Asti, presente já em *Accattone*, quando deu vida a Amore, agora no papel de Susanna Pasolini, e Ninetto Davoli, que, desde *Il vangelo secondo Matteo*, participou de várias realizações pasolinianas, encarregado de substituir Eduardo De Filippo como Epifanio e sendo substituído por Riccardo Scamarcio no papel de Nunzio.

Se Scamarcio não tem a espontaneidade e aquela malícia pícara que caracterizou Ninetto em *Uccellacci e uccellini* (*Gaviões e passarinhos*, 1966), do qual *Porno-Teo-Kolossal* é uma espécie de retomada, Davoli não possui os dotes interpretativos nem a verve artística do famoso ator e dramaturgo napolitano. Citar Eduardo, Ninetto e Scamarcio significa debruçar-se sobre um dos pontos mais ousados de *Pasolini*: as sequências em que Ferrara tentou “substituir” o cineasta italiano na direção de um filme que este não pôde levar adiante.

As primeiras notícias sobre *Porno-Teo-Kolossal* remontam a 1966 e Pasolini começa a referir-se a uma realização sobre os Reis Magos no prólogo de “Che cosa sono le nuvole?” (“O que são as nuvens?”), terceiro episódio do filme *Capriccio all’italiana* (*Capricho à italiana*, 1967), ao focalizar os cartazes das quatro partes que deveriam ter composto o projeto *Che cos’è il cinema?*. Pasolini retoma o projeto em 1973, tendo elaborado um argumento de 75 laudas intitulado *Il cinema*, que conclui em 1975, quando escreve uma carta a Eduardo De Filippo, enviando-lhe um esboço do roteiro e esperando que o ator não só aceite interpretar Epifanio como o ajude na improvisação dos diálogos.

Retomando o tom fabuloso, apologético e picaresco de *Uccellacci e uccellini* e acrescentando-lhe grandes pitadas de erotismo, Pasolini torna a pôr em cena dois andarilhos que, dessa vez, perseguem uma Estrela-Guia, metáfora da ideologia, numa longa viagem por três emblemáticas cidades ocidentais – Sodoma, Gomorra e Numância – e uma cidade oriental, Ur, onde “o Messias nasceu, mas passou muito tempo, e está morto e esquecido”, descoberta que corresponde ao fim de toda e qualquer utopia. A viagem começa numa Nápoles mítica, com ares de presépio, em cujo mercado Epifanio toma conhecimento do nascimento do Messias.

Seguindo o cometa, parte, em companhia de seu criado Nunzio, em direção ao Norte para alcançar Sodoma, que nada mais é do que a Roma dos anos 1950 (ainda paleoindustrial), onde homens frequentam homens e mulheres circulam com mulheres; Gomorra, que corresponde à Milão dos anos 1960-1970 (portanto, neocapitalista), e cujos habitantes “não toleram nenhuma diversidade, nenhuma minoria, nenhuma exceção”, e Numância, ou Paris, cidade socialista sitiada por um exército fascista, o que, de alguma forma, remete aos anos 1940 (sociedade tecnocrática).

No *Porno-Teo-Kolossal* de Abel Ferrara, das três cidades europeias, só aparece uma, Roma, embora não seja nomeada, nem como Sodoma. Isso causa confusão num espectador que conheça um pouco a capital italiana, uma vez que, depois de sair de um lugar em que tudo lembra a cidade eterna e não Nápoles, no qual as pessoas falam em dialeto romano e não em napolitano, Epifanio e Nunzio chegam a uma cidade da qual se vislumbra em primeiro lugar a Pirâmide de Césti, perto da estação de trem Roma Ostiense, onde desembarcaram.

Além desse estranhamento, a troca de uma localidade pela outra é problemática, pois trai as intenções pasolinianas. A partir do início dos anos 1970, o cineasta, que vinha se desiludindo com a cidade adotiva que o havia deslumbrado quando de sua chegada, se encantou com Nápoles, na qual rodou uma parte de *Il Decameron*. Nela tornou a buscar uma “espontaneidade” de viver que não correspondia necessariamente à realidade.

Outro ponto problemático do *Porno-Teo-Kolossal* ferrariano é a representação da Festa da Fecundação, que o cineasta norte-americano transforma numa grande orgia, enquanto no argumento pasoliniano o coito é organizado, como num prostíbulo para militares: cada casal entra num cubículo, não copula na frente dos outros, embora escute os gritos de incitação dos companheiros. É um sexo programático, com um objetivo específico, não gozoso, pois o gozo entre um homem e uma mulher está proibido e é severamente punido, o que remete a como o sexo foi abordado em *Salò*: um ato praticado em corpos reificados.

Esse bacanal, os trechos do último filme, a primeira sequência extraída de *Petrolino*, o tom lúbrico com que Laura Betti fala do filme rodado na Croácia, a reiteração das incursões noturnas, a versão unívoca do assassinato de Pasolini por sua homossexualidade^[4] se, de um lado, remetem a um dos aspectos centrais da obra do autor bolonhês – o clamor pelo escândalo –, de outro, embaçam o lado menos “profano” e o mais intelectual de seu incansável labor, embora o filme não se furte a focalizá-los. O resultado foi um “filme de fã” (na definição de Câmara), destinado a outros fãs, porque carregado de indícios decifráveis plenamente apenas por quem conhece a vida e a obra do biografado, em seus múltiplos aspectos; um “filme de fã”, que não conseguiu furtar-se à hagiografia em relação à figura de Pasolini, bastante comum depois de sua morte, uma obra apesar de tudo sem “escândalo”, no sentido de que tudo já é sabido, previsível, uma obra sem polêmica nem contradições, uma realização que, nesse sentido, acabou sendo pouco pasoliniana.

***Mariarosaria Fabris** é professora aposentada do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP. Autora, dentre outros textos, de “Um descampado banhado de luar: notas e fragmentos”, que integra o volume Um intelectual na

urgência: Pasolini lido no Brasil (Unesp/Unicamp).

Versão revista de “Pasolini, um Pasolini”, publicado em MIGLIORIN, Cezar et al. (org.). *Anais de textos completos do XXI Encontro da Socine*.

Referências

BACHMANN, Gideon.; GALLO, Donata. “[Intervista rilasciata a Gideon Bachmann e Donata Gallo]”. In: PASOLINI, Pier Paolo *Per il cinema*, Milão: Mondadori, 2001.

CÂMARA, Vasco. “A cabeça de Dafoe, o corpo de Depardieu”; “O Pasolini de Abel Ferrara não tem escândalo”. *Ípsilon*, Lisboa, dez. 2014.

COLOMBO, Furio. ““Oggi sono in molti a credere che c’è bisogno di uccidere””. *Stampa Sera*, Turim, 3 nov. 1975.

COLOMBO, Furio. “Pasolini: ‘Siamo tutti in pericolo’”. *Tuttolibri*, Turim, ano 1, n. 2, 8 nov. 1975.

FABRIS, Mariarosaria. “Um descampado banhado de luar: notas e fragmentos”. In: AMOROSO, Maria Betânia; ALVES, Cláudia Tavares (org.). *Um intelectual na urgência: Pasolini lido no Brasil*. Campinas-São Paulo: Editora da UNICAMP- Editora UNESP, 2022.

MOURINHA, Jorge. “Um actor em busca do factor humano: Willem Dafoe”. *Ípsilon*, Lisboa, dez. 2014.

PASOLINI, Pier Paolo. “Porno-Teo-Kolossal”. In: _____. *Per il cinema*, cit.

PASOLINI, Pier Paolo. “Appunto 55 – Il pratone della Casilina”; “[Lettera ad Alberto Moravia]”. In: _____. *Petrolio*. Turim: Einaudi, 1992.

SICILIANO, Enzo. *Vita di Pasolini*. Milão: Rizzoli, 1978.

Notas

[1] Destas obras de Pasolini, existe a tradução em português: *Petróleo* (Barcelona: Planeta DeAgostini, 2002), que integra a coleção “Escritores estrangeiros da actualidade”; *Porno-Teo-Kolossal* (São Paulo: Sobinfluência, 2024), com prefácio do próprio tradutor, Andityas Matos.

[2] Ao reduzir o “Appunto 55” a uma mera reiteração da prestação de serviços sexuais por parte dos jovens, Ferrara priva-os de uma identidade própria presente no romance (nome, traços peculiares físicos e comportamentais, o jeito de se vestir, uma profissão, uma história). Além disso, ao se furtar a descrever ao menos um amplexo, apaga a inversão social pretendida por Pasolini ao colocar o burguês sodomizado em posição inferior aos lumpemproletários aos quais se submete. Sem falar da aura sagrada com que o autor reveste a relação sexual, ao fazer do corpo dos rapazes, ou antes, de seu membro, o receptáculo do mistério. Cf. texto de minha autoria.

[3] Embora Pasolini comece a distanciar-se da capital italiana já no início dos anos 1960, quando a cidade passa por transformações urbanas e sociais, provavelmente a afirmação de que Roma acabou tenha sido inspirada por sua entrevista a Gideon Bachmann e Donata Gallo (a qual consta dos créditos do filme), quando declarou que “o poder destruiu Roma, não existem mais os romanos, um jovem romano é o cadáver de si mesmo, que ainda vive biologicamente e está num estado de imponderabilidade entre os antigos valores de sua cultura popular romana e os novos valores pequeno-burgueses que lhe foram impostos”.

[4] Ainda não há uma versão definitiva da morte de Pasolini. Segundo Philippe Sollers, não importa o que teria motivado seu assassinato – receio de que denunciasses fatos comprometedores ou homofobia –, trata-se sempre de um delito político. Cf. texto de minha autoria.

A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.

Ajude-nos a manter esta ideia.

[CONTRIBUA](#)

A Terra é Redonda