Percursos pasolinianos

Itinerari pasoliniani

Mariarosaria Fabris [*]
Universidade de São Paulo

Resumo

O artigo tem por objetivo principal traçar uma espécie de itinerário biográfico de Pier Paolo Pasolini a partir de seus deslocamentos geográficos dentro da Itália e no exterior, e detectar quais as implicações em sua produção, particularmente na cinematográfica. Pretende, ainda, apresentar ao público brasileiro uma reportagem realizada em 1959, "*La lunga strada di sabbia",* que traz várias considerações interessantes para a compreensão da obra pasoliniana.

Palavras-chave: cinema italiano; Pier Paolo Pasolini; itinerário.

Riassunto

Lo scopo principale di quest'articolo è quello di tracciare una specie d'itinerario biografico di Pier Paolo Pasolini partendo dai suoi spostamenti geografici in Italia e all'estero e individuandone le implicazioni nella sua produzione, specie in quella cinematografica. Inoltre, intende presentare al pubblico brasiliano un reportage scritto nel 1959, "La lunga strada di sabbia", che contiene vari spunti interessanti per la comprensione dell'opera pasoliniana.

Parole chiave: cinema italiano; Pier Paolo Pasolini; itinerario.

● **Enviado em: 19/10/2015**
● **Aprovado em: 07/12/2015**

[*] Docente aposentada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde atuou na Área de Língua e Literatura Italiana em cursos de graduação, pós-graduação e especialização em tradução. Doutora em Artes (Cinema) pela Escola de Comunicações e Artes da USP, com a qual colaborou em disciplinas de graduação e pós-graduação. Pesquisadora junto à Università degli Studi di Napoli e, em nível de pós-doutoramento, na Università di Roma – Tor Vergata.

> "no espaço que se abria atrás de Accattone, nos gramados acidentados e putrescentes atrás dos últimos barracos do Sul de Roma, além de Matera, ao Sul do Sul, na direção de Ouarzazate, Sanaa, Bhaktapur, Pasolini, tendo inventado o cinema, continuou inventando sua história do cinema"
>
> Bernardo Bertolucci

No dia 28 de janeiro de 1950, Pier Paolo Pasolini e sua mãe chegavam a Roma. Haviam deixado para trás o Friul, terra natal de Susanna, o escândalo por "atos impuros" em que havia se envolvido o promissor intelectual (em consequência disso, perdeu o cargo de professor e foi expulso do Partido Comunista Italiano), a lembrança do jovem Guido, morto na luta contra *partisans* eslovenos do marechal Tito, e um Carlo Alberto consumido pelo álcool e alquebrado pelos anos de confinamento num campo de prisioneiros de guerra no Quênia. Como sublinhou Nico Naldini:

> O Friul, não mais visível depois da última curva da estrada de ferro, que preservava a beleza de seus campos e o frescor de suas águas, havia se tornado agora um lugar do qual fugir, talvez esquecer, à espera de outra memória que levasse a redescobri-lo e a revivê-lo[1].

Do torrão materno, Pasolini guardava uma paisagem campestre, um modo de vida mais próximo da natureza e uma fala local, transmitida só oralmente de geração em geração, que ele alçou a língua escrita e literária, "uma linguagem poética fora do tempo e do espaço", o *furlan di cà da l'aga*, ou seja, o friulano empregado em Casarsa della Delizia, na margem direita do rio Tagliamento. Porque a fala de Casarsa, com seus traços de "arcaísmo e dureza de língua das origens", era, para o jovem escritor, "uma língua pura, virgem de qualquer uso e elaboração literária, colhida em seu nascedouro no meio da grande selva das línguas nascidas do latim vulgar: bárbara e cristã"[2]. Embora editados posteriormente, a elaboração das poesias em friulano reunidas em *La meglio gioventù* e dos romances *Amado mio preceduto da Atti impuri* e *Il sogno di una cosa* é desse período.

A viagem empreendida em janeiro de 1950 não era a primeira de Pier Paolo, acostumado a deslocamentos constantes em virtude da carreira militar do pai. Assim, desde a mais tenra idade passou por localidades da Emília-Romanha (Parma e Scandiano), em cuja

---

1 Apud BERGALA, Alain. "Trascrizione di un'intervista fatta a Nico Naldini da Alain Bergala nel gennaio 2013". In BALLÓ, Jordi (org.). *Pasolini Roma*. Milano: Skira, 2014, p. 41. Poeta, escritor, cineasta e docente de Filologia Românica, Naldini é um dos maiores divulgadores da obra de Pasolini, de quem é primo, por parte de mãe (Enrichetta Colussi).

2 NALDINI, Nico. "Cronologia". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*. Milano: Mondadori, 2001, p. LXIII-LXIV, LXIII, LIX.

capital, Bolonha, havia nascido em 5 de março de 1922; do Vêneto (Conegliano e Belluno, na qual Guidalberto veio à luz); do Friul (Sacile e Idria, que, em 1947, passará a ser a eslovena Idrija), onde Casarsa e a vizinha Versuta o acolherão no fim da guerra e no período pós-bélico; e da Lombardia (Cremona). Além disso, havia visitado Weimar, ainda durante o Fascismo, Paris, por ocasião do Congresso pela Paz, em maio de 1949, assim como irá a Moscou, em julho de 1957, cobrir o Festival da Juventude para *Vie Nuove*, e, no ano seguinte, participar de um encontro de poetas.

Embora Pasolini já tivesse estado em Roma, rapidamente, em duas ocasiões (depois do fim da guerra e em março de 1947), o terceiro encontro com a cidade eterna foi fulgurante, nas palavras de Vincenzo Cerami:

> Pier Paolo foi fulminado por Roma. [...] Em Roma descobriu o mundo. A grande e pungente descoberta é o povo romano, representativo do povo em sentido universal, o que depois tornou a encontrar na África. Ficou extremamente comovido, quase transtornado, diante de pessoas que estavam fora da História, que não tinham comportamentos codificados como a pequena burguesia, que, em toda a Itália, era apontada como exemplo. O poder compelia para que os comportamentos fossem bem determinados, a cultura fosse a da pequena burguesia. Pasolini sentia sempre uma grande emoção pela santidade do povo, pela candura, pela inocência, pela espontaneidade, por sua qualidade de criatura, como diria São Francisco, portanto, diante do aspecto religioso de pessoas que, na realidade, eram marginalizadas, que não pertenciam à História, que foram sempre subjugadas pela História, durante milênios[3].

Nos primeiros tempos, enquanto a mãe foi trabalhar como empregada doméstica, Pier Paolo ocupou um quarto de pensão no gueto de Roma, perto do Tibre, em cujas margens ia passear, à noite, na companhia do poeta Sandro Penna e de um bando de garotos. Sem a presença de Susanna, que lhe havia inculcado uma educação pequeno-burguesa, Pasolini entregava-se à "cidade menos católica do mundo, grande capital popular, proletária e lumpemproletária, com um povo possuído pela alegria de viver, pelo exibicionismo e pela sensualidade contagiosos", na qual, ao longo de seu rio, "a cada passo há um encontro com

[3] Apud BERGALA, Alain. "Trascrizione di un'intervista fatta a Vincenzo Cerami da Alain Bergala nel gennaio 2013". In BALLÓ, Jordi (org.). *Pasolini Roma*, op. cit., p. 46. Escritor, poeta, dramaturgo, professor de cinema e um dos mais aclamados roteiristas italianos, Cerami foi casado, em segundas núpcias, com Graziella Chiarcossi, prima de Pier Paolo e detentora dos direitos autorais de sua produção. Cerami colaborou com Pasolini em *Il vangelo secondo Matteo*, *Uccellacci e uccellini* (assistente de direção) e *Teorema* (roteiro). Foi Pier Paolo, seu ex-professor do ginásio, quem o incentivou a seguir a carreira literária, ajudando-o a publicar seus primeiros contos e poesias: um dia, Cerami, levou-lhe cinco textos sobre a pequena burguesia e, depois de ter descartado quatro, Pasolini aconselhou-o a trabalhar sobre o quinto, o que deu origem a seu romance mais famoso *Un borghese piccolo piccolo* (1976), que Mario Monicelli levou para as telas, com roteiro do próprio autor.

Eros, feito de júbilo momentâneo e rápido esquecimento, porque, mais adiante, há outros encontros, numa sucessão infinita"[4].

Aos poucos, ora de bonde, ora de ônibus, Pier Paolo foi descobrindo *le borgate*, isto é, os arrabaldes, onde a construção da Roma fascista havia confinado a população pobre, à qual, no pós-guerra, se juntaram os imigrantes do Sul da Itália – Primavalle, Quarticciolo, Tiburtino, Pietralta, Tor Pignattara, Alessandrina, Torre Maura, Testaccio, Pigneto, Tuscolano, Parco degli Acquedotti... Nas lembranças de Naldini:

> O povo dos arrabaldes vivia em barracos que cada um construía sozinho: alguns aproveitando a cobertura entre um arco e outro de antigos aquedutos. O chão, quase sempre de terra batida; um único cômodo, com uma grande cama no centro que hospedava toda a família. Quem chegava era bem-vindo e esquentava-se um bule de café em sua homenagem[5].

Ali também, havia uma língua oral a ser resgatada, registada, transformada em linguagem literária – a princípio, aproveitando um ou outro idiomatismo, uma ou outra gíria; depois deixando que contaminasse o discurso do narrador –, e um jeito de enfrentar a vida que atraía Pasolini. Como ele próprio afirmou: "Não houve escolha de minha parte, mas uma espécie de coação do destino: e, uma vez que cada um testemunha sobre o que conhece, eu só podia testemunhar sobre a '*borgata*' romana"[6]. Não foi uma entrega fácil, contudo, pois, como ressaltou Cerami: "Havia uma dicotomia, uma conflituosidade entre o eu narcisista burguês e o eu desejoso de sair daquela armadilha para aventurar-se num universo que ele considerava sagrado: nesta contradição baseia-se um pouco toda a poética de Pasolini"[7].

A paisagem dos arrabaldes romanos, no entanto, começava a modificar-se, com barracos sendo substituídos pelos conjuntos habitacionais construídos pela especulação imobiliária. Seus moradores iam adquirindo novos hábitos urbanos e perdendo aquela generosidade com a qual acolhiam as visitas, apesar das restrições pecuniárias. Em menos de uma década, o avanço do neocapitalismo, com a crise do marxismo e a afirmação da sociedade de massa, tornou obsoletos um modo de vida e sua representação literária. Se escritas naquele

---

4 NALDINI, Nico. "Cronologia", op. cit., p. LXXVII-LXXVIII.

5 Apud BERGALA, Alain. "Trascrizione di un'intervista fatta a Nico Naldini da Alain Bergala nel gennaio 2013", op. cit., p. 42. É a mesma acolhida que Pasolini encontrou no Rio de Janeiro, ao visitar uma favela durante sua rápida passagem pelo Brasil, em março de 1970, fato registrado no poema "Gerarchia": "a mãe / falou comigo como Maria Limardi, preparando a limonada / sagrada para o hóspede; a mãe encanecida, mas de carnes firmes; envelhecida como envelhecem as pobres, e ainda garota". PASOLINI, Pier Paolo. "Hierarquia". Trad. Mariarosaria Fabris. In KACTUZ, Flávio (org.). *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Rio de Janeiro: Uns entre Outros, 2014, p. 15.

6 Apud NALDINI, Nico. "Cronologia", op. cit., p. LXXIX.

7 Apud BERGALA, Alain. "Trascrizione di un'intervista fatta a Vincenzo Cerami da Alain Bergala nel gennaio 2013", op. cit., p. 47.

momento, obras como *Ragazzi di vita* ou *Una vita violenta*, não teriam mais sentido. Desse passado, no entanto, sobreviviam traços nos rostos, mesmo dos jovens, e o cinema se tornou, para Pasolini, o "novo meio expressivo para testemunhar as velhas paixões"[8]. Como salientou Naldini:

> Pier Paolo, antes de ir conhecer os povos do Terceiro Mundo, quer dar um testemunho poético, por meio de seus filmes, do que conheceu em Roma. [...] Nasce, assim, *Accattone*, um filme de fisionomias, e, depois, *Mamma Roma*. É dessas imagens que se nutre, em Pasolini, o amor pelo Passado[9].

O cineasta colocou os seguintes versos na boca do personagem do diretor (seu *alter ego*) em "La ricotta", obra que completava a trilogia romana:

> Eu sou uma força do Passado.
> Apenas na tradição está meu amor.
> Venho das ruínas, das Igrejas,
> dos retábulos, dos burgos
> esquecidos nos Apeninos e pré-Alpes,
> onde viveram os irmãos.
> [...] olho os crepúsculos, as manhãs
> sobre Roma, a Ciociaria, o mundo,
> como primeiros atos da pós-História,
> a que assisto por privilégio de registro civil
> da borda extrema de alguma idade
> sepultada[10].

Um passado que, dentro da Itália, ainda existia no Sul, "com suas paisagens imutáveis nos século"[11], cenário ideal para a figura de Cristo[12] como Pier Paolo a concebeu depois da leitura do *Evangelho segundo São Mateus*, um ser que deveria trazer em si a violência:

> a mesma violência de uma resistência: algo que contradiga radicalmente a vida como vem se configurando para o homem moderno, sua soturna orgia de cinismo, ironia, brutalidade prática, comprometimento, conformismo, glorificação da própria identidade nas feições da massa, ódio a qualquer diversidade, rancor teológico sem religião[13].

8 NALDINI, Nico. "Cronologia", op. cit., p. LXXXIX.
9 Apud BERGALA, Alain. "Trascrizione di un'intervista fatta a Nico Naldini da Alain Bergala nel gennaio 2013", op. cit., p. 42.
10 PASOLINI, Pier Paolo. "La ricotta". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 337.
11 NALDINI, Nico. "Cronologia", op. cit., p. XCIV.
12 Depois de visitar Israel, a Jordânia e a Síria, com uma pequena equipe e o biblista Dom Andrea Carraro, entre 27 de junho e 11 de julho de 1963, o diretor considerou a Terra Santa moderna demais para as locações de seu filme. Dessa viagem sobrou o documentário *Sopraluoghi in Palestina*.
13 PASOLINI, Pier Paolo."Appendice a *Il vangelo secondo Matteo*". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 673-674.

Paisagens não muito diferentes das que o escritor havia conhecido ao aceitar a incumbência de fazer uma reportagem para a revista mensal *Successo*, intitulada "La lunga strada di sabbia". Acatando uma sugestão do fotógrafo Paolo di Paolo, que documentou a matéria, o diretor do periódico confiou a Pasolini um texto sobre suas impressões a respeito de uma viagem que, partindo de Ventimiglia (na fronteira com a França), chegaria até Trieste (na fronteira com a então Iugoslávia), passando por todo o litoral da península e da Sicília. Publicado em três partes – em 4 de julho, 14 de agosto e 5 de setembro de 1959 –, este trabalho jornalístico de Pasolini, raramente lembrado por seus estudiosos, contém (e permite) uma série de considerações interessantes sobre os três meses em que ele percorreu o país de carro.

Na primeira parte, enquanto, durante o mês de junho, Pier Paolo descia pela costa do Mar Lígure e do Mar Tirreno até Óstia (balneário de Roma), os comentários foram gerais, não raro superficiais, e diziam mais respeito ao *beau monde* e a personalidades literárias e cinematográficas, embora aqui e acolá despontassem algumas rápidas descrições de paisagem e uma ou outra observação mais aguda. É como se a elaboração do texto ainda não tivesse engrenado de todo.

Em julho, ao adentrar as regiões do Sul, apesar de ainda persistirem certo aspecto mundano e recordações literárias, alguns lugares parecem ter tocado mais o escritor, como a beleza solar da costa amalfitana, que Giovanni Boccaccio havia percorrido sete séculos antes dele, o êxtase propiciado pela paisagem de Ravello, que havia fascinado D. H. Lawrence, ou a paz que encontrou na ilha de Ischia e registrou numa anotação pessoal, não destinada à publicação:

> Sou feliz. Há muito tempo não podia dizer isso: e o que é que me dá esta íntima, precisa sensação de alegria, de leveza? Nada. Ou quase. Um silêncio maravilhoso ao meu redor [...]. Chove. O barulho da chuva mistura-se com vozes distantes, compactas, incalculáveis. [...]
> A sensação de paz, de aventura que sinto por estar neste hotel no coração de Ischia é algo que agora a vida oferece bem raramente. Parece que sempre estive neste lugar. Parece o Friul, a Cárnia, a Emília. Só de vez em quando, alguma voz próxima me lembra de que estou no Sul. Espero algo de maravilhoso: o que se espera, quando garoto, no primeiro dia de férias e se tem um verão eterno pela frente.
> Como cheguei aqui? Pensando bem, agora que mergulhei nesta paz doméstica há poucos minutos apenas, parece que tenho atrás de mim uma viagem homérica[14].

[14] PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*. Paris: Éditions Xavier Barral, 2014, p. 61. A publicação é bilíngue.

Uma breve pausa na jornada e no itinerário da vida, um momento de descanso e de reflexão. "Mas, minha viagem me leva para o Sul: como uma obsessão, deliciosa, tenho que descer, sem me deixar tentar", como dirá Pasolini, já na Sicília, resistindo aos encantos que se ofereciam a seus olhos e a suas narinas. Eram eflúvios mais agradáveis dos que havia sentido na periferia de Nápoles, onde emanações de frutas cítricas e alcaçuz se misturavam com as de esgoto e palha podre, "cheiros sobreviventes de uma civilização desaparecida, para nós, e ainda tão absoluta para quem nela vive"[15].

A uma "civilização desaparecida", ao universo dos outros, Pier Paolo contrapunha "nosso mundo", "o mundos dos meus hábitos"; confrontava o Norte com o Sul, "nós" com eles, como se estivesse numa terra estrangeira. Era o estranhamento, mas também a atração pela alteridade, mais uma vez; era a descoberta de um modo de vida superado ou que ia se perdendo nas regiões já atingidas pelo nascente fenômeno do *boom* econômico. Era, ainda, o momento de enfrentar ideias preconcebidas, como quando o viajante se espantou com as ruas de Ravello, "limpas, bem pavimentadas, nobres, como na mais fina localidade da Lombardia ou das regiões vênetas"[16].

Embora não parecesse disposto a entender a Calábria, à qual, no começo, mal dedicou três linhas, o escritor deixou-se encantar pelo que cidades como Reggio Calabria e as sicilianas Catânia e Siracusa apresentavam de "provisório, ruinoso, miserável, incompleto", ao lado de suas construções barrocas. Pressentiu o perigo de deixar-se levar por comportamentos decadentes ao ter contato com pessoas que "exalavam flores de laranjeira, limões, alcaçuzes e papiros"[17].

Não raro, o futuro cineasta surpreendia-se com ambientes pelos quais se aventurava – "você entra num mundo que não é mais o seu. É verdade que, de vez em quando, você reencontra os cenários do mundo ao qual está acostumado" –, recorrendo à mediação cultural para tentar dar uma ideia do que via a seus leitores:

> Depois a estrada deixa o mar e adentra uma zona amarela, com morros que parecem dunas imaginadas por Kafka. O pôr do sol os cobre de um rosa de sangue. Camponeses voltam a cavalo, ou em velhas carroças vagarosíssimas, pela estrada infernal, sem uma árvore ao redor. Vou para Crotone, é a zona de Cutro. [...]
> Vejo-o correndo de carro: mas, é o lugar que mais me impressiona em toda essa longa viagem. É mesmo uma terra de bandidos, como se vê em alguns faroestes. Eis as mulheres dos bandidos, eis os filhos imberbes dos bandidos.

15 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 99, 78.
16 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 80.
17 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 99.

> Sente-se, não sei a partir do quê, que estamos fora da lei, ou, se não da lei, da cultura de nosso mundo, em outro nível. No sorriso dos jovens, que regressam de seu trabalho brutal, há um lampejo de liberdade excessiva, quase de loucura. No fervor que antecede a hora do jantar, a cumplicidade tácita tem essa forma alegre, de vozerio: em seu mundo é assim que se faz. Mas, ao redor, há um cenário de vazio e de silêncio que mete medo[18].

O balanço final dessa etapa da viagem, aparentemente, não parece positivo, se não se atentar para a vitalidade que Pasolini encontrou no Sul, mesmo em rincões perdidos no ponto extremo da Sicília, como Porto Palo:

> um lugarejo miserando, aninhado atrás daquela língua de terra, com fileiras de casinhas vermelhas e a água do esgoto que corre por valetas perpendiculares às ruas: o povo está todo do lado de fora, e é o povo mais bonito da Itália, raça puríssima, elegante, forte e doce[19].

O viajante já estava empreendendo a terceira parte de seu itinerário, despedindo-se do Sul para passar, de novo, pelo Centro da Itália e, continuando a seguir a costa do Mar Adriático, rumar para o Norte, até alcançar a outra fronteira:

> Adeus Sul, imenso cafarnaum, atrás de mim, formigueiro de miseráveis, ladrões, esfomeados, sensuais, pura e obscura reserva de vida. [...]
> O que marca a passagem do Sul para o Norte? Sim, existe uma longa gradação intermediária, a parte alta dos Abruzos e as Marcas: no entanto, certas mudanças são repentinas. Surgem, de súbito, as bicicletas; surgem, de súbito, os luminosos de gás metano; mas, principalmente, surgem, de súbito, as mulheres bonitas.
> Não quero insinuar que, no Sul, não haja mulheres bonitas: contudo, em centenas e centenas de quilômetros de litoral, eu não vi nenhuma. Vi mulherzinhas escuras e deselegantes, adolescentes gelatinosas. De improviso, eis as mulheres bonitas [...] Até que, na costa da Romanha, se tornarão, em absoluto, as únicas, incontrastáveis protagonistas, as donas, as rainhas, as amazonas. Não existe grupo de garotos no qual não haja também garotas, bronzeadas, efébicas, inteligentes, lindas. Pobres manadas de homens do Sul![20]

---

18 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 117, 118. A impiedosa descrição pasoliniana da cidadezinha calabresa de Cutro mexeu com os brios locais e a polêmica intensificou-se ainda mais quando foi conferido o Prêmio Crotone, pela municipalidade homônima, ao romance *Una vita violenta*. A noite da premiação (6 de novembro) ganhou ares de uma aberta disputa ideológica, uma vez que Crotone era administrada pela esquerda e a vizinha Cutro pela direita (Democracia Cristã e seus aliados liberais e fascistas). Como noticiou um jornal da época: "O Prêmio Crotone instrumento de propaganda do Partido Comunista". PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 182. Posteriormente, na região, Pasolini rodará algumas sequências de *Il vangelo secondo Matteo*.

19 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 103.

20 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 137-138. A favela carioca também será comparada à tumultosa cidade da antiga Galileia e sua descrição não estará muito distante daquela de Porto Palo, no já citado "Gerarchia": "A Favela feito Cafarnaum debaixo do sol – / Cortada pelas valetas do esgoto / um barraco em cima do outro / vinte mil famílias". PASOLINI, Pier Paolo. "Hierarquia", op. cit., p. 15.

É uma das poucas passagens em que o viajante abordou mais abertamente a questão sexual, como quando em Tarento, cidade situada entre o Mar Jônico e o Mar Adriático, havia observado com curiosidade homens de todas as idades espreitando mulheres na praia:

> Os homens, ao redor, no sol escaldante, triunfal, dão início diante de meus olhos, ao espetáculo do rebuliço infinito, que irá me acompanhar de agora em diante, por toda a costa da Apúlia. Qualquer outro rebuliço, que eu conheça, é nada perto desse. São ágeis, de ancas pequenas, olhos grandes, nariz comprido: uma hélice gira dentro deles, a hélice do sexo, da curiosidade, da vontade de existir[21].

Talvez seja possível detectar, nesse tipo de comentário, o embrião de um documentário que o escritor Alberto Moravia classificou como "*cinéma-vérité*"[22]. Trata-se de *Comizi d'amore* em que o cineasta se transformou numa "espécie de caixeiro-viajante que roda pela Itália para sondar os italianos sobre seus gostos sexuais"[23], entrevistando anônimos e celebridades, homens e mulheres de todas as idades e de todas as classes sociais, no campo, nas cidades e nas praias da Lombardia, do Vêneto, da Emília-Romanha, da Toscana, do Lácio, da Campânia, da Calábria e da Sicília. Na opinião de Michel Foucault:

> O que atravessa todo o filme não é [...] a obsessão pelo sexo, mas uma espécie de apreensão histórica, de hesitação premonitória e confusa diante de um novo regime que estava nascendo então na Itália, o da tolerância. E é aqui que emergem as diferenças, nessa multidão que está unânime falando de direito quando é interpelada sobre o amor, diferenças entre homens e mulheres, camponeses e citadinos, ricos e pobres? Sim, claro, mas principalmente entre os jovens e os outros. [...] Os jovens enfrentam essa mudança de um jeito bem diferente, não com gritos de júbilo, mas com um misto de seriedade e desconfiança, porque sabem que está ligada a transformações econômicas que ameaçam introduzir de novo as desigualdades relativas à idade, à riqueza e ao *status* social[24].

Pasolini, porém, destacava também a grande diferença de comportamento e de opinião que persistia entre os habitantes do Sul e os do Norte do país:

> Aqui, no Sul profundo, não existe ninguém que não tenha ideias claras sobre o sexo. O Norte é moderno, mas as ideias sobre sexo são confusas. São escombros de uma ideologia velha, que não é mais capaz de entender e julgar a realidade como um todo. O Sul é velho, mas está intacto. Ai das

21 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 119.
22 Apud PASOLINI, Pier Paolo. "Comizi d'amore". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 420.
23 PASOLINI, Pier Paolo. "Comizi d'amore", op. cit., p. 421.
24 FOUCAULT, Michel. "I tristi mattini della tolleranza". In: BALLÓ, Jordi (org.). *Pasolini Roma*, op. cit., p. 163. "Les matins gris de la tolérance" foi publicado no nº 9998 de *Le Monde*, em 23 mar. 1977.

> despudoradas, ai dos cornos, ai de quem não sabe lavar a honra. São leis de gente pobre, mas real[25].

Depois de tantas descobertas, o viajante acreditava ter que defrontar-se apenas com verificações, pois estava no território de sua infância e adolescência, mas não foi bem assim: Riccione não era mais a mesma praia de seu primeiro namorico; em Porto Corsini, "grassa[va] a jovem gentalha da periferia" (num comentário em que o eu pequeno-burguês se manifestou com ímpeto); entre Veneza e Trieste, chegou a sentir-se em "terra estrangeira"[26], embora só tivessem passado pouco mais de nove anos desde sua fuga da região. Por sorte, uma pequena localidade parecia não ter mudado e lá Pier Paolo experimentou as mesmas sensações de Ischia:

> Chioggia é a cláusula digna desta viagem pelo delta [do rio Pó]: fora do espaço e do tempo, rude Veneza sem história, puro decalque de uma beleza pura, é como se estivesse no topo de um hieróglifo, na extremidade de um sonho geográfico, campestre, lagunar e marinho, onde você pode evadir-se, eludir todo e qualquer dever, conceder-se, no seio de um povo feliz, puras férias[27].

Chioggia tinha conseguido preservar o que em Caorle havia sido destruído, a autenticidade, e Pasolini rememorou a pequena localidade marítima de outrora, que tinha permanecido "escondida durante séculos", com saudades: as casas, as moças nas ruas, consertando redes ou enfiando colares de corais, as lápides da catedral românica com inscrições em grego, o povo, que, com sua "beleza, coralina, de traços ciganos, era o mais rude e gentil" que ele havia conhecido, e um rapaz sentado numa amurada à beira-mar, o qual, ao escutar o leve vento boreal que soprava, tinha lhe confidenciado de onde vinha: "Do princípio do mundo"[28]. No fim do périplo pela "longa estrada de areia", o que se afirmava, mais uma vez, era seu "amor pelo humilde e pelo autêntico", como dirá Gianfranco Contini[29], a busca utópica de um mundo primevo, ainda não enquadrado nas normas burguesas.

Na década de 1960, Pier Paolo iniciava uma série de deslocamentos para outros países[30]. Em janeiro de 1961, visitou a Índia, escrevendo uma série de artigos para o jornal *Il Giorno*, que deu origem ao volume *L'odore dell'India*. Posteriormente, pensou em rodar *Storia indiana*, lançando sobre o país o mesmo olhar registrado nos artigos e tendo como inspiração

25 PASOLINI, Pier Paolo. "Comizi d'amore", op. cit., p. 436.
26 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 153, 169.
27 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 154.
28 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 170.
29 Apud NALDINI, Nico. "Cronologia", op. cit., p. LXXIX. O crítico Gianfranco Contini acompanhou a carreira de Pasolini desde o início dos anos 1940, ajudando-o a divulgar sua obra. *La meglio gioventù* e sua versão ampliada, *La nuova gioventù*, foram dedicadas a ele pelo poeta.
30 Das inúmeras viagens realizadas por Pasolini, foram lembradas apenas algumas.

técnica e estilística *O homem de Aran*, de Robert Flaherty. O que acabou realizando foi um documentário sobre como faria um filme a respeito desse assunto, *Appunti per un film sull'India*, cujos "temas fundamentais" – nos dizeres do próprio Pasolini – "são os dois temas fundamentais de todo o Terceiro Mundo, isto é, os temas da religião e da fome"[31]. Nessa Índia pós-colonial, interessou-lhe focalizar dois problemas enfrentados por sua população: o das castas e o da esterilização, sendo que, sobre este, camponeses e habitantes da cidade discordavam. Seu interesse recaiu, também, sobre a passagem da pré-história indiana – representada pela religiosidade do marajá que se deixava devorar pelos tigres, a fim de saciar-lhes a fome – para a Índia moderna, a que se encaminhava para a industrialização, com suas consequências na cultura local.

Em 1968, o diretor admitirá que foi durante as filmagens desse documentário que surgiu a ideia de realizar *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, no qual aproveitaria também material de outro projeto abortado, *Il padre selvaggio*:

> Como diz o título, o tema deste filme é o Terceiro Mundo: no caso específico, a Índia, a África Negra, os Países Árabe, a América do Sul, os Guetos negros dos Estados Unidos. [...]
> Os temas fundamentais do Terceiro Mundo são os mesmos para todos os países que a ele pertencem. Por isso, *todos* estes temas estarão presentes implícita ou explicitamente, nos cinco episódios.
> Contudo, cada episódio vai enfrentar, ou melhor, sublinhar, um tema particular.
> O episódio filmado na Índia terá como objeto os temas daquele mundo pré-industrial em vias de desenvolvimento: a Religião e a Fome [...].
> O episódio filmado na África terá como tema específico a relação entre a cultura "branca" (ocidental: ou seja, racionalista e típica de um mundo burguês e já completamente industrializado) e a cultura "de cor", ou seja, arcaica, popular, pré-industrial e pré-burguesa (com o consequente conflito e todas as suas dramáticas ambiguidades, seus nós insolúveis).
> O episódio filmado nos países árabes terá como tema específico o "nacionalismo" como fase de passagem obrigatória para uma pequena burguesia que está se formando em consequência da primeira industrialização. Nacionalismo que leva à guerra: justa (no caso da guerra de independência sustentada pelos argelinos contra os franceses) ou injusta (no caso da guerra – representada exatamente, em nosso episódio – entre a RAU [República Árabe Unida] e Israel).
> O episódio filmado na América do Sul tem como tema específico a "guerrilha", ou seja, um conflito no interior das forças revolucionárias, em países onde a consciência de classe é ainda imatura (sendo eles constituídos, como o são, principalmente por imensas massas lumpemproletárias urbanas e camponesas) ou, em termos atuais, um conflito entre o marxismo ortodoxo e o castrismo.

[31] PASOLINI, Pier Paolo. "Appunti per un film sull'India". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 1063.

> O quinto episódio, ambientado nos guetos da América do Norte, diz respeito ao tema específico do "*dropping out*", ou seja, a exclusão e a autoexclusão como dois momentos igualmente dramáticos do racismo; e a violência como reação[32].

No início de janeiro de 1963, viajou para o Iêmen (onde, dez anos mais tarde, rodará boa parte de *Il fiore delle Mille e una notte* e o documentário *Le mura di Sana'a*) e regressou à África – visitando o Quênia pela terceira vez, mais Gana e Guiné –, com o objetivo de rodar um filme no Continente Negro, *Il padre selvaggio*, projeto que não se concretizou, mas do qual sobraram fotos da viagem empreendida com o produtor Alfredo Bini, o roteiro e o argumento:

> Primeiros dias de aula, num colégio africano, na capital de um estado africano que, há um ano, conquistou a independência. O colégio: quatro barracos térreos num terreiro de poeira vermelha, entre tamareiras.
> No colégio ensina um professor democrático, que acabou de chegar ao novo estado. Está prestes a começar sua dramática experiência com a classe africana, formada por filhos dos poucos funcionários públicos e dos chefes de tribos do interior; sua luta contra o conformismo ensinado aos garotos pelos professores colonialistas que o antecederam[33].

Adepto da educação para a descolonização, o professor faz de tudo para levar os alunos a recuperarem suas raízes ancestrais, deixando de lado as referências culturais europeias, e provoca um grande rebuliço ao pedir-lhes que, numa redação, falem de suas aldeias. Em meio à guerra civil que ainda assolará cruelmente o país, o mestre conseguirá que um de seus pupilos, o mais provado pelo conflito bélico, siga o caminho da poesia. É quase impossível resistir à tentação de estabelecer um paralelo entre o professor descolonizador e a descrição que Cerami faz da chegada de Pasolini para lecionar na escola de Ciampino:

---

32 PASOLINI, Pier Paolo. "Notas para um poema sobre o Terceiro Mundo". Trad. Michele Palma. In KACTUZ, Flávio (org.). *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*, op. cit., p. 23 [foram feitas algumas pequenas alterações à tradução]. Com relação à imaturidade política na América do Sul, o Brasil, também, será retratado a partir desse ponto de vista, como registrado, de novo, em "Gerachia": "Brasil, minha terra, / terra de meus amigos à vera, / que não se interessam por nada / ou então se tornam subversivos e feito santos são cegados. [...] / É assim, por mero acaso, que um brasileiro é fascista e outro subversivo; / o que arranca os olhos / pode ser confundido com o que tem os olhos arrancados. [...] / Oh, Brasil, minha desgraçada pátria, / votada sem escolha à felicidade, [...] / em cada habitante seu, meu concidadão, / há um anjo que não sabe de nada, / sempre curvado sobre seu sexo, / e se agita, velho ou jovem, / para pegar em armas e lutar, / pelo fascismo ou pela liberdade, é indiferente – / Oh, Brasil, minha terra natal, onde / as velhas lutas – bem ou mal, já vencidas – / para nós, velhos, tornam a fazer sentido – / respondendo à graça de delinquentes ou soldados / à graça brutal". PASOLINI, Pier Paolo. "Hierarquia", op. cit., p. 15-17.

33 PASOLINI, Pier Paolo. "Appendice a *Il padre selvaggio*". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 317. As fotografias – algumas das quais retratam o cineasta na imensidão da paisagem africana – foram expostas no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (16 de outubro-11 de novembro de 2014), no âmbito da mostra *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*, organizada por Flávio Kactuz. Cinco delas foram publicadas no catálogo.

> Foi uma surpresa extraordinária para todas as crianças da classe. Estamos em 1951 e, de repente, chega um professor muito jovem, tinha vinte e nove anos e uma língua angelical, muito suave. Para nós, que éramos filhos de imigrantes do Sul, este jovem com uma voz extremamente doce parecia um marciano, olhávamos para ele como um anjo caído do céu. Era muito diferente dos outros professores que eram severos, austeros. Ele, ao contrário, era como a gente, também se vestia um pouco como a gente [...]. Entre outras coisas, jogava futebol de um jeito extraordinário [...]. Ele nos fez estudar com um espírito muito brincalhão.
> Nós éramos meio analfabetas, esta é a verdade. De fato, cometíamos muitos erros. [...] mas a coisa surpreendente era que Pasolini, o professor, como o chamávamos, não corrigia com a caneta vermelha nossos erros de gramática, que não considerava gravíssimos. Para ele, eram imperdoáveis os erros éticos [...]. Ao contrário, deixava passar os erros de língua, apenas nos fazia entender que eram erros.
> Naqueles anos estava preparando um livro, um estudo e uma antologia da poesia dialetal e pediu a cada um de nós para perguntar aos pais, aos avós, se lembravam de poesias, canções, ditos, provérbios. Nós os transcrevíamos nos cadernos e os levávamos a ele. Tratava-se de textos em dialetos da área meridional. Não havia na classe um único garoto do Norte. Estamos falando de um pequeno bairro perto do aeroporto, a treze quilômetros de Roma[34].

Como anotará Moravia – que acompanhou o amigo em algumas viagens, como a de fevereiro de 1969, da qual resultou o documentário *Appunti per un'Orestiade africana* –, Pasolini

> mostra-nos uma África autêntica, nada exótica e, por isso, bem mais misteriosa do que o próprio mistério da existência, com suas vastas paisagens da pré-História, suas míseras aldeias, povoadas por uma humanidade camponesa e primitiva, suas duas ou três cidades modernissimas, já industriais e proletárias. Pasolini "sente" a África negra com a mesma simpatia poética e original com a qual, outrora, sentiu os bairros periféricos e o lumpemproletariado romanos[35].

Apesar dessa simpatia pela África e seus habitantes, o cineasta, contudo, não conseguiu subtrair-se a alguns momentos em que os estereótipos tomaram conta da representação da realidade local, deixando transparecer certa incapacidade de ir mais a fundo no conhecimento do outro, como quando focalizou a foto dos pais de Davidson, o futuro poeta ("Olham para ele, o pai e a mãe, com suas narinas e seus dentes bestiais, da fotografia na cabeceira da cama"), ou pôs em contraste os nomes dos soldados da ONU e os de seus alunos – "os doces nomes

34 BERGALA, Alain. "Trascrizione di un'intervista fatta a Vincenzo Cerami da Alain Bergala nel gennaio 2013", op. cit., p. 44. No Friul, Pasolini havia sido considerado "professor admirável" e, pouco antes de sua partida para Roma, tinha sido cogitado transformar a instituição em que lecionava numa espécie de escola experimental. NALDINI, Nico. "Cronologia", op. cit., p. LXXVI. Quanto ao livro ao qual se referiu Vincenzo Cerami, trata-se de *Antologia della poesia dialettale*, publicado em 1952.

35 MORAVIA, Alberto. "Oreste a 30 all'ombra". In MORAVIA, Alberto. *Cinema italiano: recensioni e interventi 1933-1990*. Milano: Bompiani, 2019, p. 840.

europeus dos rapazes da ONU e os truncados e selvagens dos garotos do colégio se cruzam nas apresentações" –, ou descreveu ritos ancestrais:

> [Os soldados selvagens] praticam um ritual absurdo – uma dança para a vitória, ou uma propiciação aos deuses pelas novas batalhas e, na obsessão daquele ato religioso, na exaltação louca da alma arcaica, dominam as forças obscuras e poderosas do espírito. [...][36]
> Na ferocidade de outras épocas históricas, torna a aflorar o rito religioso do canibalismo: uma espécie de louca vertigem. [...] Davidson está com os outros de sua tribo, cumprindo o ritual[37].
> O pai de Davidson, a mãe, os irmãos, os companheiros da aldeia, da mesma idade – drogados, enlouquecidos pela exaltação sanguinária, do terror, da espiritualidade arcaica que toma conta deles – praticam, na cumplicidade da noite, ao redor das fogueiras em chamas... um ritual complicado, quem sabe devido ao quê, dedicado a quem, por quais misteriosas conexões de pensamentos e por quais cálculos: como se fosse natural, elementar. Um velho ritual da tribo na pré-história[38].

Como o filme não foi realizado, fica-se sem saber qual teria sido a reação dos nativos, ao contrário do que acontecerá com os universitários africanos em Roma, no início de *Appunti per un'Orestiade africana*, quando o diretor lhes apresentou o projeto. Os jovens não se reconheceram em seu continente, como este foi visto por Pasolini, que quis estabelecer um paralelo entre a "civilização tribal africana" e a "civilização arcaica grega", projetando a *Oréstia* de Ésquilo na realidade dos anos 1960, achando-o "algo imaginativo"[39]. Ficava evidente que, sem dispor de uma vivência pessoal, como a que tinha tido nos arrabaldes romanos, Pier Paolo apelava para sua sensibilidade poética, a fim de entender a nova cultura[40].

Em agosto de 1966, Pasolini foi aos Estados Unidos pela primeira vez e, embora três anos depois, ao retornar a Nova Iorque, fique decepcionado, o encontro inicial foi impactante para ele:

> Na América, apesar de minha brevíssima estadia, vivi muitas horas no clima clandestino, de luta, de urgência revolucionária, de esperança, que pertencem à Europa de 1944, 1945. Na Europa, tudo acabou: na América, se tem a

36 PASOLINI, Pier Paolo. "Il padre selvaggio". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 276, 282, 294.
37 PASOLINI, Pier Paolo. "Appendice a *Il padre selvaggio*", op. cit., p. 322.
38 PASOLINI, Pier Paolo. "Il padre selvaggio", op. cit., p. 300.
39 PASOLINI, Pier Paolo. "Appunti per un'Orestiade africana". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 1181, 1183.
40 É interessante notar que, também no caso do Brasil, a aproximação de sua realidade foi intermediada pela cultura. Em "Gerarchia", Pasolini transformou a cidade do Rio de Janeiro (e, por conseguinte, o País) numa espécie de grande tela sobre a qual projetar seus desejos de pansexualismo, encerrando-a no imobilismo social e histórico.

> impressão de que tudo esteja prestes a começar. Não quero dizer que, na América, existe uma guerra civil, ou talvez algo parecido, nem quero profetizá-la; todavia, lá se vive como às vésperas de grandes acontecimentos. Os que pertencem à Nova Esquerda (que não existe, é apenas uma ideia, um ideal) se reconhecem à primeira vista, e logo nasce entre eles aquela espécie de amor que unia os *partisans*. Há os heróis, as vítimas, Andrew, James, Mickey – e uma infinidade de outros – e os grandes movimentos, as grandes etapas de um imenso movimento popular, centrado no problema da emancipação dos negros, e agora na guerra do Vietnã.
> Quem não viu uma manifestação pacifista e não violenta em Nova Iorque, alija-se de uma grande experiência humana, comparável apenas, repito, aos grandes dias da Esperança nos anos 1940. [...]
> Vivi, em suma, no âmago de uma situação de descontentamento e exaltação, de desespero e esperança: de contestação integral ao sistema. Não sei como isso tudo acabará, ou se acabará de alguma forma. Resta o fato de milhares de estudantes (quase a mesma percentagem de *partisans* em relação à população na Europa dos anos 1940) que descem do Norte e vão lutar, no Cinturão Negro, ao lado dos negros, com a violenta e quase mística consciência democrática de "não manipulá-los", de não intervir neles por coação, mesmo doce, de não pretender para si – quase neuroticamente – nem a sombra de qualquer forma de liderança; e, o reconhecimento de seus direitos civis começa agora: quer dizer, é um problema social, e não ideal[41].

No início daquele mesmo ano, o cineasta havia escrito o argumento para um longa-metragem sobre a vida do apóstolo Paulo, *San Paolo*, que acabou não se realizando, mesmo com a elaboração de uma nova versão dois anos depois, sob o título de *Film teologico*. A viagem a Nova Iorque o levou a pensar numa atualização da história e na cidade norte-americana como uma das locações:

> Por qual motivo quero transpor sua aventura terrena para os dias de hoje? [...] para traduzir cinematograficamente, do modo mais direto e violento, a impressão e a convicção de sua atualidade. Em suma, para dizer ao espectador,

41 PASOLINI, Pier Paolo. "Guerra civile". In BALLÓ, Jordi (org.). *Pasolini Roma*, op. cit., p. 193. O artigo foi publicado em *Paese Sera*, em 18 nov. 1966. A visão dos Estados Unidos era atravessada por um dos grandes mitos pasolinianos, o da luta pela libertação do jugo nazifascista, presente, também em outra poesia dedicada ao Brasil, "Il piagnisteo di cui parlava Marx", quando comparou os militantes locais aos que tombaram na guerra fratricida: "*Escrevo para comunicar que no muro do aeroporto do Recife / meus olhos banhados em lágrimas vindas de quando o mundo / só estava no ano de 1944 e ainda tinha que renascer; / os mártires eram desconhecidos / não se sabia quem eram nem quantos eram* [...] / *Eles estão enfileirados, um ao lado do outro, os pais maduros / e os filhos quase crianças; e algumas mães e irmãs; / operários, intelectuais e camponeses / As fotografias são as dos túmulos / recuperadas em alguma carteira / Olham os inocentes que passam diante deles. / Eles sabem o que aqui ninguém sabe. / Olho para eles* [...] / *O olhar ardendo de lágrimas e meu lamento que não sai / porque vivi em 1944, e eu sei / Eles estão lá, agindo* [...] / *Estão* agindo, / *este cartaz que os acusa e dá o preço da recompensa / finge sua imobilidade, porque sabe-se lá onde, / eles, em vez disso, estão lá* agindo / *poucos e odiados pelo povo que amam*". PASOLINI, Pier Paolo. "A choradeira de que falava Marx". Trad. Mariarosaria Fabris. In KACTUZ, Flávio (org.). *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*, op. cit., p. 21-22. O Cinturão Negro (*Black Belt*) citado no texto é uma longa faixa de terra no Sudeste dos Estados Unidos, que vai do Texas até Maryland – abrangendo, ainda, os estados de Luisiana, Arkansas, Mississipi, Alabama, Flórida, Geórgia, Tennessee, Carolina do Sul, Carolina do Norte, Kentucky e Virgínia –, onde vive um grande número de afro-americanos.

> explicitamente e sem obrigá-lo a pensar, que "São Paulo está *aqui*, *hoje*, *entre nós*" e que está quase física e materialmente. Que é à nossa sociedade que ele se dirige; é a nossa sociedade que ele deplora e ama, ameaça e perdoa, agride e abraça com ternura. [...]
> O mundo no qual [...] vive e atua São Paulo é, portanto, o mundo de 1966 ou 1967: consequentemente, [...] toda a toponomástica deve ser deslocada. O centro do mundo moderno – a capital do colonialismo e do imperialismo modernos –, hoje, não é mais Roma. E, se não é Roma, qual é? [...] Nova Iorque, com Washington. Em segundo lugar, o centro cultural, ideológico, cívico e, do seu jeito, religioso – isto é, o sacrário do conformismo iluminado e inteligente – não é mais Jerusalém, mas Paris. A cidade equivalente à Atenas de então é, *grosso modo*, a Roma de hoje (vista naturalmente como uma cidade de grande tradição histórica, mas não religiosa). E Antioquia, provavelmente, poderia ser substituída, por analogia, por Londres (enquanto capital de um império anterior à supremacia americana, como o império macedônio-alexandrino que tinha precedido o romano).
> O cenário das viagens de São Paulo, portanto, não é mais a bacia do Mediterrâneo, mas o Atlântico.
> Passando da geografia à realidade histórico-social: [...] São Paulo demoliu revolucionariamente, com a simples força de sua mensagem religiosa, um tipo de sociedade fundada na violência de classe, o imperialismo e, sobretudo, o escravismo; [...], por conseguinte, a aristocracia romana e as várias classes dirigentes colaboracionistas são substituídas, por analogia, pela atual classe burguesa, que detém o capital, enquanto os humildes e os subjugados são substituídos, por analogia, pelos burgueses progressistas, os operários, o lumpemproletariado dos dias de hoje[42].

O "deslocamento toponomástico", que se realizará, apenas em parte, em *Medea* – onde o espaço dentro dos muros de Corinto será representado pelo *Campo dei Miracoli* de Pisa –, será retomado em *Porno-Teo-Kolossal*, um dos últimos escritos de Pasolini, no qual a Sodoma corresponderia a Roma da década de 1950, onde o amor heterossexual é proibido, menos no dia da Festa da Fecundação, quando "homens e mulheres se unem entre si, para dar vida aos novos filhos de Sodoma"; a Gomorra, a Milão dos anos 1975-1976, dominada pela "violência de uma geração que perdeu completamente seus antigos valores, que vive uma falsa tolerância (pela qual, na verdade, é tolerada apenas a liberdade da maioria e não, decerto, a das minorias)"; a Numância, Paris, cidade "*socialista*", cuja população opta de forma democrática "pela *morte coletiva*, pela recusa a cair, viva, sob a escravidão fascista" do exército que a assedia; e a Ur, um lugar qualquer do Oriente[43].

Apenas Nápoles – cidade onde a Estrela Guia aparece a Epifanio, rei mago à espera do Messias, que irá segui-la incansavelmente na companhia de Nunzio, seu criado, numa viagem que retomava a de pai e filho em *Uccellacci e uccellini*, para desembocar na constatação do fim

42 PASOLINI, Pier Paolo. "Appendice ad *Appunti per un film su San Paolo*". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 2023-2025.

43 PASOLINI, Pier Paolo. "Porno-Teo-Kolossal". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 2712, 2725, 2731, 2740.

de toda ideologia, mesmo a da fé – seria ela mesma, suspensa no tempo, na visão do cineasta. Uma visão mítica, já externada por ocasião das filmagens de *Il Decameron* – quando Pier Paolo buscou nela "a saudade que tenho de um povo ideal, com sua miséria, sua falta de consciência política (é terrível dizer isso, mas é verdade), de um povo que conheci quando criança. [...] uma realidade da qual ainda gosto, mas que não existe mais na história"[44] – e, mesmo anteriormente, durante sua longa peregrinação pela Itália em 1959:

> Naquela noite, em Nápoles, não fui dormir; perambulei feito um louco: lá, alguém descansava nos jardins públicos, aqui, inaugurava-se um novo bar, todo vermelho, o *Caffè del Sole*; lá, marinheiros se acertavam com mulheres, ao lado de barcos empilhados, aqui, burgueses se balançavam nas espreguiçadeiras dos bares cintilantes. Três ou quatro vezes, fui e voltei de Posillipo. Ao raiar do dia, vi o Vesúvio, tão perto que se podia tocá-lo com a mão, contra um céu já vermelho, flamejante, como se escondesse atrás de si um paraíso em chamas[45].

Já em meados dos anos 1960, havia começado, para Pasolini,

> uma fase de desamor por Roma, por como a cidade está mudando e pelo que ela representa a seus olhos. Observa os efeitos devastadores da sociedade de consumo e da televisão sobre aqueles que tanto amou, quando de sua chegada à cidade, e que, agora, perderam toda inocência. Vê a corrupção da cultura do lumpemproletariado romano, na qual tinha se inspirado para construir boa parte de sua obra narrativa e cinematográfica. Toda a Itália – afirma – tornou-se pequeno-burguesa, exceto Nápoles, que não muda[46].

O distanciamento da capital italiana iniciou a perfilar-se com *Uccellacci e uccellini*; a cidade, porém, poderá ser entrevista ainda em realizações posteriores[47] e será o cenário de "La sequenza del fiore di carta", no qual um jovem, alienado na inocência de sua idade, percorre uma rua central de Roma, enquanto, "por sobreimpressão, na tela, surgem imagens violentas da crônica e da história contemporâneas". Em seu vagar despreocupado, o jovem não escuta os apelos de Deus, até que este o mata por não poder "perdoar quem passa com o

---

44 Apud NALDINI, Nico. *Pasolini, una vita*. Torino: Einaudi, 1989, p. 349-350. É o mesmo universo que ele perseguiu em *L'histoire du soldat*, roteiro escrito, pouco antes de morrer, em colaboração com Sergio Citti e Giulio Paradisi, posteriormente adaptado, com sucesso, para os palcos. A viagem empreendida pelo soldado vai do Norte (Friul) para o Sul da Itália, e, depois de uma pausa em Roma, termina numa Nápoles utópica, baluarte de uma cultura popular não contaminada pela cultura de massa.

45 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 37.

46 BALLÓ, Jordi (org.). *Pasolini Roma*, op. cit., p. 191.

47 Pasolini tornará a falar de Roma e das transformações pelas quais havia passado a cidade amada no inacabado *Petrolio*, um livro-laboratório, no qual queria ir além dos limites da literatura. Essa espécie de *Satíricon* moderno pretendia ser uma impiedosa reflexão sobre o poder e uma súmula de toda a produção pasoliniana.

olhar feliz do inocente entre as injustiças e as guerras, entre os horrores e o sangue"[48]. O curta-metragem em forma de parábola não tinha a mesma força poética da primeira parte do documentário *La rabbia*, no qual, a partir de material de arquivo, o cineasta havia lançado seu ato de acusação à civilização ocidental, que infligia à humanidade as sequelas do último conflito mundial e as consequências da Guerra Fria, a grande batalha ideológica internacional na qual se defrontavam Estados Unidos e União Soviética. Das imagens surgia um mundo de humilhados, ofendidos e desesperançados, em cuja "inocente ferocidade" Pasolini vislumbrava a nova religião de uma nova era[49].

Em *Uccellacci e uccellini*, Pier Paolo focalizava as andanças aventurosas de um pai e um filho por uma longa estrada na periferia de uma grande cidade e seu encontro com um corvo, intelectual e marxista (o *alter ego* de Pasolini), o qual, ao acompanhar os andarilhos, os entretém com um apólogo franciscano sobre a tentativa frustrada de conciliar gaviões e passarinhos, procurando despertar neles uma consciência crítica, o que não conseguirá, pois os dois o devorarão, sem assimilarem seus ensinamentos. A estrada da periferia romana – uma paisagem circundada pelas edificações da metrópole, que o público aprendeu a identificar logo graças ao diretor – é um não-lugar: não começa nem termina, não leva a parte alguma, é circular; representa, portanto, uma situação, ou antes, uma condição da qual não se consegue sair. Era a crise do marxismo, o fim dos tempos de Brecht e de Rossellini, que, no filme coincide com o enterro do pai do comunismo italiano, Palmiro Togliatti (imagens de arquivo, incorporadas à trama ficcional), cuja despedida representava o adeus a todo um período da história italiana e o distanciamento do cineasta da própria produção alimentada até então pela "lição" ética do neorrealismo e por uma visão gramsciana, que se desfazia diante da nova realidade peninsular.

O que foi o marxismo para Pasolini? Por que aderiu ao PCI, apesar de seu irmão ter sido eliminado por comunistas? Segundo Naldini:

> O seu é um marxismo em estado germinal, mas puro, que nasceu do choque com os acontecimentos, sabendo que estas experiência sociais serão destinadas a imprimir-se em novas visões poéticas. Não é mais uma poesia entendida apenas como graça e privilégio, mas como história, cultura e ideologia. [...] para Pasolini a adesão ao PCI era um amadurecimento necessário do pensamento e dos sentimentos, e, pela leitura de Gramsci, agora ele acredita poder situar a própria posição de intelectual pequeno-burguês

48 PASOLINI, Pier Paolo. "La sequenza del fiore di carta". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 1094, 1095.

49 PASOLINI, Pier Paolo. "La rabbia". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 371.

> entre o partido e as massas, tornando-se um verdadeiro eixo de mediação entre as classes[50].

Dacia Maraini ofereceu uma visão mais simples e mais poética do marxismo pasoliniano, mas, nem por isso, menos consoante com a realidade:

> Pier Paolo, decerto, tinha um fraco pelo Partido Comunista como ele o via, um movimento popular, amado e atuado pelos excluídos, pelos deserdados. [...] continuava a sentir uma espécie de ternura pelo velho e ingênuo PCI, como ele gostava de vê-lo, por suas lutas antifascistas, por seu credo insurrecional, por seus militantes corajosos, por sua ousadia ao reivindicar a terra para os camponeses[51].

Na opinião de Moravia, foi a descoberta do "lumpemproletariado enquanto sociedade revolucionária análoga às sociedades protocristãs, ou seja, portadoras de uma mensagem inconsciente de humildade ascética a ser contraposta à sociedade burguesa, hedonista e soberba", que mudou o marxismo ortodoxo de Pasolini e o moldou definitivamente:

> O seu, portanto, não será um comunismo de revolta, e nem mesmo iluminista, e muito menos científico; em resumo, nem verdadeiramente marxista. Será um comunismo populista, "romântico", isto é, animado por uma piedade pátria arcaica, um comunismo quase místico, enraizado na tradição e projetado na utopia[52].

Com *Uccellacci e uccellini*, o cinema pasoliniano afastava-se de vez do preto e branco, e o diretor, para não cair no execrado naturalismo que o emprego da película em cores poderia propiciar, passou a recorrer, cada vez mais, a fábulas e parábolas, a perseguir mitos, a mergulhar no passado e, em obras como *Teorema* e *Porcile*, a debruçar-se também sobre a burguesia, com a qual sempre havia recusado identificar-se, mas em cujo seio tinha se dado sua formação cultural. Segundo Moravia, Pier Paolo continuou

> fiel à utopia, mas entendendo-a como algo que não tinha mais nenhum correspondente na realidade e que, consequentemente, era uma espécie de

50 NALDINI, Nico. "Cronologia", op. cit., p. LXXII, LXXIV.

51 MARAINI, Dacia. "Riscrittura, da parte di Dacia Maraini, di una lunga conversazione avuta con Gianni Borgna nell'estate del 2012". In BALLÓ, Jordi (org.). *Pasolini Roma*, op. cit., p. 224. A escritora Dacia Maraini foi amiga de Pasolini, com quem fez várias viagens, ao lado de seu companheiro Alberto Moravia. Colaborou com o cineasta no roteiro de *Il fiore delle Mille e una notte*, bem como na tradução e adaptação dos diálogos em italiano de *Flesh* (1968) e *Trash* (1970), de Paul Morrissey, *Solaris* (1972), de Andrei Tarkovski, e *Sweet movie* (1974), de Dusan Makavejev.

52 MORAVIA, Alberto. "Ma che cosa aveva in mente?". In MORAVIA, Alberto. *Cinema italiano: recensioni e interventi 1933-1990*, op. cit., p. 1034.

> sonho a ser acariciado e contemplado, mas não mais realizado e muito menos defendido e imposto como projeto alternativo e inevitável[53].

A adesão à realidade, que havia caracterizado sua primeira produção narrativa e cinematográfica, ia cedendo lugar a uma luta solitária contra a homogeneização da cultura e o conformismo, que estavam tomando conta da Itália, eliminando diferenças ideológicas e de classe. Para Cerami:

> Com a irrupção da televisão, com o alastramento do mercado e da massificação, a realidade começa a esconder-se, a tornar-se mito. Toda a obra pasoliniana, inclusive o cinema, narra, com brutal evidência, esta passagem epocal, esta revolução cultural, que Pasolini não hesitou em chamar de "antropológica". [...]
> Mercado, consumismo e televisão anulam a centralidade do poder, criam anomia, dissolvem as culturas específicas em favor de uma massificação que só encontra identidade no hedonismo. As classes sociais misturam-se para um novo assentamento sobre uma base meramente econômica. [...]
> A Itália dividida em algozes e vítimas cúmplices aparece em *Salò* e continua presente no projeto que Pasolini não pôde realizar, *Porno-Teo-Kolossal*. O estilo torna-se trágico e comovido, porque o coração do povo se apagou. Restam os corpos, que, na *Trilogia*, de modo lúgubre mais do que lúbrico, estremecem num frenesi dionisíaco e, em *Salò* são reificados com ciência nazista pelo poder[54].

A falsa tolerância e a permissividade, instituídas pelo sistema, haviam instrumentalizado "o último baluarte [que] pareciam ser 'os inocentes' corpos com a arcaica, fosca, vital violência de seus órgãos genitais"[55]. Os rostos e as falas dos arrabaldes romanos haviam se transformado, haviam se perdido, como constatava, consternado, Pasolini:

> Entre 1961 e 1975, algo de essencial mudou: houve um genocídio. Uma população foi destruída do ponto de vista cultural. [...] Se eu tivesse feito uma longa viagem e regressado depois de alguns anos, perambulando pela "grandiosa metrópole plebeia", teria tido a impressão de que todos os seus habitantes tinham sido deportados e exterminados, substituídos, nas ruas e nos lotes, por fantasmas deslavados, ferozes e infelizes. [...] Os jovens, esvaziados de seus valores e seus modelos – assim como de seu sangue – e convertidos em decalques larvais de outro modo de ser e de conceber a existência: o pequeno-burguês. [...]
> O genocídio apagou para sempre da face da terra aqueles personagens [simpáticos]. Em seu lugar, estão estes seus "substitutos", os quais, ao contrário, são os personagens mais odiosos do mundo, como já tive ocasião de dizer.

53 MORAVIA, Alberto. "Ma che cosa aveva in mente?", op. cit., p. 1034.
54 CERAMI, Vincenzo. "La trascrizone dello sguardo". In: PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. XLIV-XLVI.
55 PASOLINI, Pier Paolo. "Abiura della *Trilogia della vita*". In BALLÓ, Jordi (org.). *Pasolini Roma*, op. cit., p. 232.

> Por isso eu disse que *Accattone*, visto como um achado sociológico, só pode ser um fenômeno trágico[56].

A grande capital pagã, que havia fulgurado o jovem fugitivo, tinha desaparecido junto com as paisagens, os seres e os sentimentos de um mundo popular; o mítico Friul alimentava uma utopia regressiva que, talvez, poderia realizar-se numa casa no campo, não muito longe de Roma. Como salientará Contini:

> As virtudes pelas quais sente saudades são aquelas seguras, mas provavelmente condenadas à morte, pertencentes a uma sociedade arcaica, agrícola e patriarcal. Sua utopia não é prospectiva, mas nostálgica. E este não é o aspecto menos dramático de uma existência toda dramática (na medida em que contém um desejo selvagem de vida, mesmo nesse lado retrospectivo)[57].

Deixando de lado o projeto de *Porno-Teo-Kolossal*, com um bando de corpos jovens, Pasolini foi celebrar não a vida, mas um ofício dos mortos em sua derradeira realização cinematográfica, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, cuja estreia aconteceu vinte dias depois de seu corpo inerte ter sido encontrado na praia de Óstia, em 2 de novembro de 1975.

56 PASOLINI, Pier Paolo. "Il mio *Accattone* in Tv dopo il genocidio". In BALLÓ, Jordi (org.). *Pasolini Roma*, op. cit., p. 239.

57 Apud NALDINI, Nico. "Cronologia", op. cit., p. CX.