O Cinema de Pasolini e as multiformas do sagrado

Il Cinema di Pasolini e la multiformità del sacro

João Silvério Trevisan *

Resumo

Na obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini, sempre me intrigou, por seu intrincamento, a presença do sagrado. Não que isso surpreendesse na produção de um intelectual avesso às compartimentalizações. O equacionamento pasoliniano me instigava a detectar como, onde e por que um poeta ateu e marxista adentra essa dimensão supostamente avessa ao universo materialista e antirreligioso.

Palavras-chave: Pier Paolo Pasolini; cinema; sagrado.

Riassunto

Nell'opera cinematografica di Pier Paolo Pasolini mi ha sempre incuriosito, per come si aggrovigliava, la presenza del sacro. Non che questo sorprendesse nella produzione di un intellettuale così contrario alle compartimentazioni. La risoluzione pasoliniana mi stimolava ad individuare come, dove e perché un poeta ateo e marxista s'inoltra in questa dimensione suppostamente opposta all'universo materialista e antireligioso.

Parole chiave: Pier Paolo Pasolini; cinema; sacro.

● **Enviado em: 03/12/2015**
● **Aprovado em: 07/12/2015**

* João Silvério Trevisan é escritor ficcional, ensaísta, coordenador de oficinas de criação literária, roteirista, diretor de cinema e dramaturgo. Entre seus livros publicados constam os romances *Rei do cheiro*, *Ana em Veneza*, *Em nome do desejo*, além dos ensaios multidisciplinares *Devassos no paraíso* e *Seis balas num buraco só (a crise do masculino)*. Recebeu várias vezes os prêmios Jabuti e A.P.C.A., entre outros.

para Vitor Angelo, *in memoriam*

O momento de efervescência histórica em que Pasolini viveu e os interlocutores que frequentou apontavam quase obrigatoriamente para uma adesão ao profano e consequente recusa de tudo o que pudesse remeter a alguma forma de sagrado. Não havia lugar para a transcendência, oposta ao concreto e imanente que se impunham tanto no capitalismo avançado quanto no sistema comunista em ascensão. Politicamente, eclodia o auge da Guerra Fria. O legado soviético, com seu apelo universal à revolução, instaurava um inédito poder em nome do proletariado. O chamado terceiro mundo respondia com espasmos de rebelião ou ditaduras militares violentas. Numa Europa do pós guerra, onde se aprofundou a repulsa laica contra o legado cristão, a Itália se recuperava do trauma fascista, ainda sob o peso do absolutismo secular da igreja católica e do pietismo popular que embrutecia as populações periféricas. O debate intelectual, balizado por existencialismos e marxismos, transitava da angústia de subjetividades sem deus até a urgência de repensar a sociedade capitalista. No cinema, o início do esgotamento do neo realismo italiano cruzava com os ecos da *nouvelle vague* francesa, logo seguidos dos primeiros sinais de cinemas terceiromundistas.

No trançado ideológico da Guerra Fria, quando os caminhos deviam ser seguidos com rigor quase sectário, Pasolini despontava como um intelectual cada vez mais avesso aos manuais, cartilhas e palavras de ordem. Podia tanto participar de uma manifestação do PCI quanto rever teses marxistas e criticar o "maneirismo comunista". Opunha-se ao aborto, mas atacava a atitude da igreja católica a respeito. Criticava sem trégua a violência da direita e do fascismo, mas em manifestações antifascistas podia tomar partido dos policiais (filhos do povo, que só encontravam emprego na polícia) contra os estudantes (pequenos burgueses ou filhos da burguesia que "consumiam" revolução). No meio do turbilhão, brandindo seu direito ao pensamento crítico, Pasolini ousou dizer *não* quando era previsível um *sim*, e dizer *sim* quando o mais indicado seria um *não*. Tratava-se de um intelectual indiscutivelmente contemporâneo que denunciava as falácias da modernidade – por exemplo, oprimir em nome da liberdade ou da justiça. Nele, a ruptura da normatividade se ancorava no paradoxo, e se desdobrava em algo tão fora de moda quanto a sacralidade. Pasolini sabia que a arrogância bem pensante, com seu desinteresse e inépcia em se debruçar sobre o sagrado, resultava de uma modernidade ansiosa pelo poder centralizador, que raramente ousa pisar o território das transgressões – ao contrário do que ele fez em toda vida. O "desvio" do ateu Pasolini em

direção ao sagrado, nas suas variadas formas e abordagens, evidenciava uma conversão a si mesmo, à sua verdade.

O ponto de inflexão de tais derivações heterodoxas encontra-se, a meu ver, num abalo sofrido entre a denúncia pública da sua homossexualidade e a consequente expulsão do partido comunista, fincando as raízes da sua rebeldia – ou "articulação do conflito" existencial – que evolui lenta e penosamente para uma autonomia intelectual fruto do não pertencer; em outras palavras, fincada na consciência do exílio homossexual a partir da juventude. Em seus escritos, Pasolini abordou várias vezes a condição de exilado frente à normatividade heterossexual. No ideário da sociedade de consumo, "não ter um automóvel e não fazer parte de um casal só pode ser considerada uma grande desgraça." Para ele, "a velha sexofobia católica se mistura ao novo desprezo laico contra os que não sabem apreciar os benefícios do casal heterossexual". O resultado é que "o amor heterossexual – de tal modo consentido que passa a ser coação – tornou-se uma espécie de *erotomania social*." Em contraposição, observa que a relação homossexual "é vista como uma ameaça apocalíptica" até mesmo por gente progressista.[1] Para ele, a tolerância que a sociedade de consumo possa manifestar para com homossexuais é "uma falsa perspectiva de convivência tolerante", já que é "intolerável para um homem *ser tolerado*". Pasolini recusava a aceitação de cima para baixo, como uma esmola dada a um miserável. De fato, diz ele, "o *momento político* do homossexualismo deve ser procurado na margem, e até mesmo, na margem extrema da vida pública."[2]

A condição de dissidente permitiu-lhe buscar sempre um ponto equidistante entre seu desejo e seu intelecto, o que lhe exigia um esforço lancinante de reaprender a olhar para a realidade, na tentativa de decifrá-la, longe das imposições ideológicas. Mesmo quando usasse mapas que o antecederam (por exemplo, seu apreço ao marxismo), nunca se tratava de mergulhar na realidade a partir de uma crença absoluta nos caminhos determinados por tais mapas. Havia a crise, inclusive do socialismo, que Pasolini conhecia bem – quer dizer, seus mapas (ou possíveis manuais) estavam contaminados pela desconfiança e exigiam a crítica. O exercício da paranoia era uma questão de método para aplicar-se ao exame do real – como se o seu olhar inaugurasse seu pensamento. Pode-se entender, portanto, como Pier Paolo Pasolini escolheu ser sempre desviante, tal como o consideraram no episódio da expulsão do partido. Corsário e herético são qualificações variantes desse "desvio", que ele assume até o ponto de serem adicionados ao título de obras suas.

---

1 PASOLINI, Pier Paolo. "A prisão e a fraternidade do amor homossexual" In *Os Jovens infelizes: antologia de Ensaios Corsários.* São Paulo, Editora Brasiliense, 1990, p. 158 e 159.

2 PASOLINI, Pier Paolo. "Discurso sobre os tabus que precisam ser quebrados a qualquer custo", *Ibid*, p. 168 e 169.

Enquanto intelectual orgânico – um pensador progressista, portanto – Pasolini buscou o sagrado como uma forma de instrumentalizar o paradoxo, fator *sine qua non* para exercitar o pensamento crítico e desvendar o espírito do tempo. Era um marxista que tinha, antes de tudo, um compromisso com a poesia como forma de examinar a realidade. Por um lado, Pasolini fazia a crítica do neofascismo, que denunciava no crescente consumismo das sociedades de capitalismo avançado.[3] Em sua frenética voragem para o caos, a "mutação" neofascista do consumismo acabou arrastando o próprio pensamento progressista. É assim que ele critica acerbamente certas práticas consagradas pelos cacoetes ideológicos de maio de 68, ao se instaurarem como modismo e imposição de comportamentos, em nome de uma discutível liberdade. Veja-se a questão da permissividade sexual, tema caro a Pasolini porque a liberdade resultava em mero consumismo sexual. Em suas palavras: "O consumismo não passa de uma forma totalitária (...) cuja permissividade, portanto, é falsa: é a máscara da pior repressão jamais exercida pelo poder sobre a massa dos cidadãos." Para explicar a "permissividade", ele cita um dos seus personagens de *Salò*: "Numa sociedade onde alguma coisa é permitida, só se pode fazer essa coisa."[4] Nem por compartilhar um ideário marxista, Pasolini tomou mecanicamente o partido das esquerdas, pois conheceu de perto e abordou criticamente também os meandros midiáticos e mistificadores do pensamento "progressista" – aquele que camufla seu conformismo em nome da justiça e da luta popular. Em suas palavras, "o conformismo é sempre deplorável, mas aquele que aparece do lado da razão (isto é, para mim, o `conformismo de Esquerda´) é particularmente doloroso."[5] Daí sua recusa em pertencer ao pensamento de esquerda como um bloco monolítico, ante o qual deveria se curvar como uma verdade superior, mesmo porque a modernidade não era para ele uma vereda direta até a verdade do seu tempo. Afinal, como diz Anthony Giddens, "socialismo significa tantas coisas diferentes que o termo é com frequência pouco mais do que um sobretudo para vestir qualquer ordem social putativa que algum pensador queira ver criada."[6] De um modo ou de outro, o foco pasoliniano buscava o exercício da crítica intelectual como expressão do *Zeitgeist*, ou seja, como representação crucial da sua realidade.

O que se impõe, portanto, é a singularidade de Pier Paolo Pasolini, crítico de uma suposta modernidade ávida por modismos a partir de cartilhas. Não obstante ser um erudito em diálogo com os pensadores do seu tempo, Pasolini percorria meandros impossíveis de serem classificados em gramáticas e catecismos. Seu diálogo foi sempre uma maneira de

3 PASOLINI, Pier Paolo. "O Fascismo de consumo: uma mutação antropológica", *Ibid*, p.35.
4 PASOLINI, Pier Paolo. "Coração", *Ibid*, p. 194
5 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Póstumos.* Lisboa, Moraes Editores, 1979, p. 132.
6 GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo, Editora UNESP, 1991, p. 178.

decifrar o enigma da realidade, não de impor certezas do real. Tal atitude muitas vezes tomava a forma honesta de um confronto, bem de acordo com a função de profeta por ele assumida, cujo método era caminhar na corda bamba da crise e vergastar. Enquanto profeta, uma de suas marcas foi precisamente inquirir os sentidos do sagrado, muito próximo da sua compreensão do significado da poesia. Seus motivos são claros: "Defendo o sagrado porque é a parte do homem que menos resiste à profanação do poder, que é a mais ameaçada pelas instituições das Igrejas."[7]

O que seria o sagrado? Qual sua natureza? Qual sua dimensão? Frente a uma questão emaranhada, Mircea Eliade admite que a primeira definição do sagrado é que ele se manifesta sempre como "uma realidade inteiramente diferente das realidades *naturais*." Para Eliade, a manifestação do sagrado constitui uma "hierofania" vivenciada como experiência do "radical e totalmente diferente". O próprio "Cosmos na sua totalidade pode tornar-se uma hierofania", assim como a "Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica".[8] Sucintamente, diga-se que a sacralidade coincide com a dimensão do mistério cósmico. Essas eram questões que Pasolini se propunha, de maneira implícita. De *O Evangelho segundo São Mateus* (1964) a *Salò ou os 120 Dias de Sodoma* (1975), as marcas do sagrado atravessam as diversificadas áreas abordadas pela obra pasoliniana: desde política, religião, antropologia, poesia e sexualidade até os marginalizados do terceiro mundo, a tradição e até mesmo a ecologia. Pode-se dizer que sua obra inteira está pontuada por hierofanias.

Se podem ser colocados em dois polos do sagrado, *Il Vangelo* e *Salò* são exemplos de subversão poética, cada qual a seu modo. Um subverte pela ternura, outro pela crueldade. No primeiro, não há pietismo, no segundo não há prazer. *Il Vangelo* deflagra um gesto amoroso, *Salò* propõe um encerramento brutal. O ato de subverter promove uma ressignificação do sagrado no próprio coração da modernidade. Para tanto, Pasolini aborda a realidade a partir de novas *personae* – personagens nascidos de inquietações e encantamentos. Ao percorrer múltiplos estratos temáticos, seu cinema lhes instila o sagrado pela prática sistemática da hierofania ou transfiguração poética, como se ostentasse a máscara de Deus, o seu deus. Nesse movimento, o poeta reporta-se aos xamãs tribais e sacerdotes da antiguidade, habitantes do território do sagrado.

7 PASOLINI, Pier Paolo. *As Últimas palavras do herege*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 94.
8 ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: *a essência das religiões*. Lisboa, Edição Livros do Brasil, 1992, p. 12-14.

Variações do sagrado no entorno do catolicismo

Dentre os vários percursos que o sagrado persegue no cinema de Pasolini, a instância mais óbvia é a aproximação ao catolicismo em *O Evangelho segundo Mateus* (*Il Vangelo secondo Matteo)*, filme de 1964 que, de certo modo, impõe-se como o coração da obra de Pasolini. É a ele que o cineasta retorna, em diferentes aspectos, na abordagem proposta por outros filmes. Em consonância intencional com o Concílio Ecumênico Vaticano II, Pasolini volta às origens do cristianismo e resgata um Jesus despojado, para se remeter ao lado arcaico da fé cristã, na qual ele vislumbra as raízes do paganismo ou, pelo menos, de culturas primitivas. No cerne dessa busca, não se pode negar o fascínio exercido pelo sacrifício cristão, que Pasolini captava na figura do "deus sacrificado" ou "vítima-deus", para usar a expressão de Marcel Mauss e Henri Hubert. Com efeito, "é no sacrifício de uma pessoa divina que a noção do sacrifício chega à sua mais alta expressão."[9] Na mitologia antiga muitas vítimas só se tornam divinas graças ao sacrifício que sofreram. Ou seja, elas são consagradas pelo sacrifício da sua vida, o que se explicita em muitos rituais como força de uma virtude maior. Pasolini iria retomar esse tema mais tarde, abordando a automutilação em *Édipo Rei* (*Edipo Re,* 1967) e o assassinato dos filhos pela rainha feiticeira em *Medéia* (*Medea* – 1969), mas aí se trata da transcriação da mitologia já consagrada na tragédia grega.

Em *Il Vangelo*, a sensibilidade de Pasolini busca os elementos primitivos do cristianismo, justamente no movimento de grande transformação ou *aggiornamento* da igreja católica promovido pelo Concílio Vaticano II, a partir de 1961. Não por acaso, o filme é expressamente dedicado à "querida, jubilosa, familiar memória de João 23", motor desse fenômeno. Ao mesmo tempo, agrega-se o júbilo – a alegria – da fé "primitiva", que se opõe à doutrina punitiva característica da igreja pré-conciliar. Se Pasolini pretende destacar o propósito de despojamento ao abordar as origens do cristianismo, sua versão imagética persegue tais elementos com um projeto de rigor estético. Isso inclui uma leveza (na abordagem temática, na *mise en scène*, na atuação) sequer pressentida nas reconstituições bíblicas estereotipadas e grandiloquentes do cinema hollywoodiano, de resto tão marcantes no imaginário de todo o mundo cristão. Pasolini vai no sentido oposto: usa filme preto e branco (da película Ferrania) para destacar a variada escala de cinzas, escolhe locações miseráveis e arcaizantes, elabora cenografia e figurinos de poucos adornos e historicamente referenciados. E, na trilha sonora, mescla a então famosa Missa Luba, cantada por um coral do

[9] MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo, Cosac Naify, 2013, p. 85 e 88.

antigo Congo Belga, com o som de severa sacralidade de Johann Sebastian Bach. Evidencia seu projeto poético logo na cena inicial: diante da câmera fixa, uma virgem Maria adolescente e grávida parece olhar para o nada, perplexa ante o sagrado que a invadiu – à revelia da sua inocência.

Devem-se mencionar ainda outras referências cristãs em diferentes diapasões. *La Ricotta* (um dos episódios do longa metragem *RoGoPaG*, 1963) aproxima sarcasticamente o cristianismo e a fome dos miseráveis, tema caro a um marxista. Um camponês faminto é contratado para fazer figuração como o bom ladrão crucificado ao lado de Jesus, num filme que está sendo realizado por um diretor arrogante (Orson Welles). Ao se locupletar da ricota servida à equipe, o homem morre de indigestão na cruz – não por santidade, menos ainda por arrependimento, mas por obra da sua fome, que o leva ao sacrifício por caminhos tortuosos. É uma aproximação perfeita dos polos opostos (sagrado e profano) que Pasolini encostava como fios expostos, para gerar faíscas de perplexidade – o que conseguiu, a considerar o escândalo provocado pela obra. Foi acusado de "ofensa à religião de Estado" ("vilipendio alla religione di Stato"), num processo que condenou Pasolini a quatro meses de prisão, com várias interdições do filme e desdobramentos judiciais por anos a fio.[10]

Pode-se ver na fome de *La Ricotta* uma referência sinuosa (para não dizer: irônica) ao sacramento da comunhão católica como devoração de Deus. Pasolini parece fascinado pelo tema, inclusive ao tomá-lo como reminiscência de sacrifícios humanos em religiões arcaicas. Num tom de provocação que chega às raias da profanação, ele volta ao tema da fome e "comunhão da carne" em pelo menos dois outros filmes – abstraindo, por ora, do tratamento mais complexo dado à questão similar em *Salò*. O caso mais direto ocorre em *Pocilga* (*Porcile*, 1969), que apresenta várias circunstâncias de deglutição em duas histórias diferentes, com variações sobre o mesmo tema de devorar/ser devorado – inclusive com implicações sexuais diretas. Na primeira história, um jovem de família com passado nazista encontra secreto prazer em transar analmente com os porcos no chiqueiro da sua mansão. Ao final, acaba devorado pelos mesmos animais, num ritual de canibalismo às avessas. Na segunda história, que transcorre num passado mais remoto, homens esfaimados adquirem gosto pelo canibalismo humano, passando a matar pessoas pelo prazer de devorá-las. Ao final, são julgados e condenados a serem comidos por cães, num processo circular de devoração da devoração.

10 PASOLINI, Pier Paolo. *As Últimas palavras do herege*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 230 e 231.

Uma outra referência à comunhão católica (como devoração) encontra-se no filme é *Gaviões e Passarinhos* (*Uccellacci e Uccellini, 1967*), um dos mais intrigantes e sarcásticos filmes de Pasolini, por suas referências ao debate ideológico auto indulgente da intelectualidade engajada do período. Narrado como uma fábula, sua ironia comparece já na apresentação dos letreiros cantados (na voz de Domenico Modugno anunciando solenemente: "Alfredo Bini presenta..."). Um corvo falante, que incorpora um intelectual marxista com a missão de doutrinar, persegue e atormenta dois "homens do povo" (Totò e Ninetto Davoli), cuja maior preocupação é a sobrevivência, à deriva por ruas e vilarejos nos arredores de Roma. Sempre de modo arrogante e professoral, o corvo conta-lhes, à guisa de parábola da luta de classes, a história de dois frades franciscanos (interpretados pelos mesmos atores) que são mandados a evangelizar os pássaros, para trazer a paz entre gaviões e passarinhos – mas sem êxito. O intelectual repete o gesto de "evangelizar" as massas – mas com igual insucesso. Ao final, seu bláblábla chega a tal estado de saturação que os dois homens famintos decidem matá-lo e em seguida o devoram assado. O recado não poderia ser mais direto nem mais feroz. Parece partir de uma pergunta estratégica: para que servem os intelectuais?

Buscas da sexualidade arcaica

No final dos anos 60, Pasolini vê surgir aquilo que chamou "a primeira fase da crise cultural e antropológica", configurada no "triunfo da irrealidade" que os meios de comunicação de massa difundiam. Era o espólio do período da democracia cristã na Itália, que Pasolini considerava desdobramento do regime fascista historicamente encerrado. Tratava-se, em resumo, do conluio entre a produção capitalista avançada e a mentalidade urbana centrada no consumismo, que Pasolini considerava uma forma nefasta de neofascismo, pela maneira como destituía os indivíduos da liberdade de escolha, com a primazia do ato de consumir, que os meios televisivos incentivavam. Na área dos costumes, introduziu-se "uma falsa liberalização, desejada pelo novo poder reformador e permissivo, que vem a ser o poder mais fascista que a história jamais conheceu."[11] Frente a essa lufada conformista, Pasolini considerava como "último bastião da realidade (...) os corpos *inocentes*, com a violência arcaica, obscura, vital de seus órgãos sexuais."[12] Daí a necessidade que sentiu de representar os corpos e "seu símbolo culminante, o sexo" nos filmes da chamada *Trilogia da Vida* –

11 PASOLINI, Pier Paolo. *Os Jovens infelizes: antologia de Ensaios Corsários.* São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 153.

12 IDEM. *Ibid*, p. 199 e 200.

constituída por *O Decameron* (1971), *Os contos de Canterbury* (1972) e *As mil e uma noites* (1974). Pasolini sonhava então com a utopia de uma sexualidade na contramão da mistificação moderna, seguindo os rastros de um sexo arcaico, pré cristão, verdadeiramente sem culpa. Suas locações antigas, muitas fora do perímetro ocidental, enfatizaram a relação com um mundo pagão. Confrontando-se à moral vigente, a repercussão dos filmes foi avassaladora e inclemente, com uma enxurrada de ações judiciais contra Pasolini, em várias cidades da Itália, mas também proibições em inúmeros países, inclusive nos Estados Unidos.[13]

Em seu primeiro romance, *Il sogno di una cosa*, escrito ainda na juventude, em torno do campesinato famélico do Friuli, Pasolini aponta para um sonho de algo a ser revelado, como consta na epígrafe inspirada no jovem Marx.[14] Os três rapazes protagonistas cultivam a amizade, a esperança e a sensualidade. O sonho vai além da consciência de classe: seu comunismo primitivo abrange o caráter mítico do campo e seus valores. Depois de se mudar para Roma, Pasolini transfere essa utopia camponesa, quase irremediavelmente condenada ao fracasso da modernidade, para as *borgate* do subúrbio da cidade (correspondentes às nossas favelas). Em contato com essa "grandiosa metrópole plebeia", Pasolini julga encontrar, nos traços físicos e psicológicos dos jovens do subproletariado errático, resquícios da cultura "particularista" do mundo camponês meridional.[15] Supondo que naquela "marginalidade segregada pela burguesia" ainda não chegara o consumismo e seu subproduto, a permissividade, Pasolini buscava nas *borgate* a realidade sem máscaras "que sobreviveu nos corpos das classes pobres" ou, em outras palavras, a "corporalidade popular" que, segundo ele, "foi protagonista dos meus filmes."[16] É um momento em que o "sonho de uma coisa" manifesta-se nostálgico de certa sacralidade subversiva, que resiste encapsulada em formas arcaicas de sexualidade quase pagã, em meio à exclusão social. Para captar tal clima, Pasolini filma *in loco*, ou seja, nas *borgate* do subúrbio, seu primeiro longa metragem, *Accattone* (1961), com um viés próximo ao cinema neo realista. O corpo desconjuntado e melancólico de Franco Citti (ele próprio crescido numa *borgata*) incorpora um quase rufião sem futuro, porque à deriva. Uma década depois, Pasolini lamentará o que chama de genocídio cultural,

13 Ver apêndice "Crônica judiciária de uma vida violenta" In PASOLINI, Pier Paolo. *As Últimas palavras do herege*. São Paulo, Brasiliense, 1983. p. 227 e ss.

14 PASOLINI, Pier Paolo. *A Hora depois do sonho*, Edições Bloch, Rio de Janeiro, 1968. Na obra, se lê a epígrafe inicial (adaptada de uma carta de Karl Marx a Arnold Ruge, em 1843): "O nosso dever será, portanto: uma reforma da consciência não por meio de dogmas, mas através da análise da consciência que não é clara para si mesma, quer se apresente sob a forma religiosa ou política. Parecerá então que o mundo, desde muito, alimenta o sonho de uma coisa..."

15 PASOLINI, Pier Paolo. *Os Jovens infelizes: antologia de Ensaios Corsários.* São Paulo, Editora Brasiliense, 1990, p. 138 e 139.

16 IDEM. *Ibid*, p.151 e 152.

quando a cultura das *borgate* foi exterminada em favor, precisamente, da cultura urbana pequeno burguesa da sociedade consumista.[17] Sabemos, portanto, que não se tratava de uma utopia luminosa nem propositiva.

A evidência de que Pasolini continuou aprofundando o "sonho de uma coisa" eclodiu de forma mais acabada em *Teorema*, obra de 1968. Intelectualmente mais elaborado, esse filme propunha uma espécie de respiro à utopia sem esperança de *Accatone* . Em *Teorema*, Pasolini abre a cena para o pluriamor, sem meios termos, ao adentrar uma sexualidade transgressiva e anti normativa, para representar o sonho de uma possível revolução no indivíduo – talvez política, talvez antropológica. É nessa brecha que ele introduz, pela primeira vez explicitamente, o tema proibido desde sua juventude: o amor entre machos – percebido como "o sonho de uma coisa" clara e realizável. O que faz, no entanto, está longe daquela "liberdade sexual" que tanto o incomodava por seu modismo e mistificação. Pasolini prefere provocar e problematizar, buscando a dimensão da poesia pura. Para tanto, recorre a elementos do sagrado expresso no encantamento erótico. Tudo gira em torno da chegada inesperada de um Anjo (imagem bíblica de Deus) que coloca em crise as vidas plenas de conformismo, numa casa burguesa. Mulher, marido, filho, filha e empregada apaixonam-se carnalmente pelo Anjo e têm suas vidas transformadas. Como lhe diz o filho apaixonado, o Anjo desperta "a consciência da minha diversidade". Para encarnar essa angelitude que antes exacerba do que esconde a sexualidade, Pasolini escolheu com precisão um ator fetiche da época, por sua beleza que, de ser tanta, parece extravasar o humano: o inglês Terence Stamp. Render-se carnalmente a essa imagem divina correspondia ao mesmo sonho de Santa Tereza d´Ávila em seus êxtases místicos, que se concretizavam em verdadeiros orgasmos – algo captado à perfeição por Gian Lorenzo Bernini em sua escultura exposta na igreja de Santa Maria della Vittoria (Roma). Como evidência de uma sexualidade subversivamente sagrada, não há nada mais emblemático do que a cena, na parte final do filme, da levitação da empregada, movida por um amor só apreensível através da santidade mística. Estamos diante de um cinema de conversão ao amor e pelo amor. Pasolini remete-se aí ao cristianismo primitivo, portanto volta a *Il Vangelo* – agora subvertido pela inserção do corpo sexualizado ou, melhor, sacralizado pelo sexo.

17 IDEM. *Ibid*, p. 140.

Resgate das culturas arcaicas

Pier Paolo Pasolini sofria pela perda da poesia implicada nas manifestações culturais do mundo rural em que crescera. Não se tratava de passadismo nem de nostalgia barata. Para Pasolini, a ideia de uma "Itália arcaicamente agrícola e paleo-industrial" marcava uma diferença essencial com a cooptação das massas camponesas promovida pelo Estado fascista e neofascista do pós guerra, que transformaram essas culturas de resistência, particulares e concretas, em "valores nacionais" abstratos e repressivos, em conluio com clero e o Vaticano. As reiteradas críticas de Pasolini iam na direção oposta, e abrangiam a modernização ocorrida. De fato, a partir dos anos 60, o estado italiano modernizador implantou um novo tipo de civilização desenvolvimentista, cujo alto nivelamento industrial entrou em choque com os valores do "arcaísmo pluralista" da civilização camponesa.[18] Na abertura do seu segundo filme, *Mamma Roma* (1962), Pasolini apresenta uma festa de casamento no campo, através da qual sumariza essa velha cultura rural e seus valores baseados em amoralidade e irreverência – com a entrada de uma família de porcos representando os noivos. É então que ocorre a cena antológica de um desafio cantado por Mamma Roma, uma ex-prostituta (não por acaso, interpretada por Ana Magnani), dirigindo-se ao noivo (seu ex-amante) e à noiva rival, que respondem em igual nível de mordacidade.

Leitor de Mircea Eliade no tocante aos mitos, Pasolini se propunha um resgate do sagrado que perpassa o arcaísmo das culturas agrícolas eivadas de paganismo. Para ele, os elementos sagrados resultavam do contato direto e diário do campesinato com a natureza – que sempre lhe pareceu fonte de hierofania, quer dizer, de encantamento do mistério. Na esteira dessa concepção é que brota sua preocupação com a defesa do meio ambiente, na qual encontrou mais um canal para criticar (e subverter) a arrogância (ou fiasco) da modernidade. Não por acaso, foi Pasolini quem alertou para o "banal" desaparecimento dos vagalumes nos campos, provocado pela poluição atmosférica e uso indiscriminado de agrotóxicos, quando ninguém da esquerda prestava atenção a essa "questão menor". Para Pasolini, tratava-se de um quesito tão importante quanto a asfixia, por ele denunciada insistentemente, das culturas dialetais na Itália, como sintomas da supressão das culturas populares arcaicas em favor do

[18] PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Póstumos.* Lisboa, Moraes Editores, 1979, p. 151 a 154.

poder centralizador do capitalismo consumista. Em suas palavras, "o dialeto é como o peito de uma mãe onde todos mamaram e sobre o qual agora cospem."[19]

Numa de suas últimas entrevistas, Pasolini assume as palavras do jornalista Jean Duflot sobre sua fascinação pelos valores que emanam da terra e, mais ainda, o cuidado com que, em seus filmes, a própria representação obsessiva da topologia reflete a preocupação com o sagrado. O motivo alegado para tal encantamento é simples: advém de "um enraizamento terreno devido às minhas origens sociais, à minha extração camponesa; (...) simplesmente sou alérgico à civilização tecnológica, ao nosso mundo racional demais. E então o que me resta senão exprimir o reflexo do passado?"[20] Certamente deriva daí o cuidado detalhista com que Pasolini escolhe locações para evidenciar o arcaico de modo explícito, complementado com o emprego de figurinos que bordejam um mapeamento etnográfico. Ambos os casos se podem comprovar em *Il Vangelo, Édipo Rei, Medéia* e mesmo em *Porcile*. Não por acaso, Pasolini foi buscar entornos arcaicos em locações na Etiópia, Índia, Irã, Nepal, Iêmen, Turquia e Síria, quando não em regiões mais próximas desse arcaísmo, no sul da Itália e na parte antiga da Inglaterra.

Também em ensaios cinematográficos de conotação documental, como *Anotações para uma Oréstia Africana*, Pasolini persegue o diálogo franco com culturas arcaicas, em diferentes países da África, quando filma rascunhos de um possível filme ficcional. Mas é numa pequena obra não ficcional, *As muralhas de Sana´a*, que ele documenta e adverte sobre a perda da sacralidade presente na grandeza secular desse monumento. Para tanto, apela diretamente à UNESCO. Trata-se de um gesto de rebelião quase desesperado que capta em imagem as muralhas de beleza arcaica da cidade de Sana´a, no Iemen, ameaçada de destruição pela especulação imobiliária – vale dizer, pela chegada de uma modernidade cruel.

Nas suas obras ficcionais de resgate do arcaico, pode-se falar também de uma estilística "arcaizante". Em *Édipo Rei*, por exemplo, encontram-se planos longos, às vezes titubeantes e quase desleixados, numa marcação anti realista que parece buscar a poesia do arcaico. Mas há, sobretudo, a abordagem antropológica, que Pasolini perseguia de modo explícito na atenção a uma "corporalidade primitiva", tal como antes sonhara encontrar a "corporalidade popular" dos sub proletários das *borgate*. Não há novidade nesse olhar antropológico, que comparece como parte do seu projeto de um "cinema de poesia". Mas Pasolini o atualiza no frescor com que capta os gestos e rostos dos seus atores (em especial os não profissionais). O

19 PASOLINI, Pier Paolo. *Os Jovens infelizes: antologia de Ensaios Corsários.* São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 69.

20 PASOLINI, Pier Paolo. *As Últimas palavras do herege*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 95.

extraordinário efeito poético obtido em suas imagens as aproxima das figuras bidimensionais das pinturas medievais, mas também dos alto-relevos dos templos pagãos da antiguidade. Concorria para tanto a direção de atores e interpretações essencialistas, na contramão da representação naturalista. Com aguda consciência intertextual de dialogar com outras obras e diferentes autores em diversas artes, Pasolini estava ali, obviamente, remetendo-se à "escritura cinematográfica" de Robert Bresson – outro grande diretor que trabalhava o sagrado num sentido de despojamento ascético, mas desviante da ortodoxia católica, porque na ótica de um rigor jansenista (muito próximo do conceito de Graça do protestantismo). Os atores eram "modelos", quase marionetes, na direção de Bresson. O olhar antropológico de Pasolini sobre os atores parece seguir a máxima bressoniana: "Eu os invento como vocês são."[21]

O sagrado na mitologia cinematográfica

O mitólogo Joseph Campbell afirma, com extraordinária clarividência, que os grandes artistas dos nossos dias são os novos xamãs capazes de propor novos mitos para o mundo moderno.[22] Considero Pasolini um desses xamãs da atualidade, que criou mitos em instâncias onde nosso olhar só via o efêmero – e o cinema é uma delas. Seu olhar para o cinema é capaz de uma compreensão tal (eu diria até: devoção) que incide em transfiguração, ao revelar como uma arte nascida da revolução tecnológica pode atualizar o mito para o nosso tempo, sem necessidade da decantação secular que supostamente fabrica os mitos. Ocorre assim uma transformação alquímica, como diria Jung, que leva o sagrado a brotar ali, num repente, diante dos nossos olhos – ou dentro deles, em imagens disparadas a 24 quadros por segundo. O cinema, tal como Pasolini o ama, testemunha a força com que o sagrado opera uma verdadeira revolução antropológica. Já o escritor alemão Hubert Fichte, contemporâneo de Pier Paolo Pasolini e seu parente em heterodoxia, apontava as possibilidades de ocorrência do sagrado num quadro totalmente desfavorável, como flor que nasce numa brecha do asfalto. Ao pesquisar o sincretismo afro-cubano transposto pelos exilados para um espaço árido como Miami, Fichte concluiu que "em Miami há mais deuses do que no céu."[23]

A percepção de elementos míticos do cinema começa na juventude de Pasolini. Uma das suas novelas, editadas postumamente e sobre esse exato período, chama-se *Amado Mio.* É

21 BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. Iluminuras, São Paulo, 2005, p. 34.
22 CAMPBELL, Joseph. *O Poder do mito*. São Paulo, Palas Atena, 1992, p. 89, 90 e 105.
23 FICHTE, Hubert. *Etnopoesia*. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 225. Veja-se, para tanto, o belíssimo ensaio "Sobre as religiões afro-cubanas em Miami".

o mesmo nome da canção que Rita Hayworth cantava e dançava em *Gilda*, filme que, curiosamente, Pasolini viu com seus amigos, ainda em Casarsa. Não é mera suposição imaginar como o espetáculo da beleza mítica de Hayworth, visto na tela, transferiu seu protagonismo para o amor de Pasolini, quando buscava desesperadamente o *amado mio* pelos campos solitários do Friuli – tal como relata nesse livro de profunda melancolia.[24]

Amante das inúmeras formas de intertextualidade, Pasolini transpôs elementos da mitologia cinematográfica para alguns dos seus filmes. Ao tematizar o próprio cinema, ele resgata mitos que potencializaram seu imaginário pessoal para abordar uma outra sacralidade – aquela de uma nova arte que revolucionou o imaginário coletivo do século XX. Assim, homenageia figuras totêmicas que o cinema instaurou: Anna Magnani, Orson Welles, Chaplin e Totò , como ocorre de modo explícito em *Mamma Roma*, *A Ricota*, *A Terra vista da Lua*, *Gaviões e Passarinhos*, *O que são as nuvens?*

Em *Mamma Roma*, Anna Magnani traduziu-se como um pórtico que Pier Paolo Pasolini precisou atravessar para dizer adeus ao neo realismo. Na atriz icônica de *Roma, cidade aberta* (*Roma città aperta*, 1945) e seu diretor Roberto Rosselini, parece estar a última fronteira de ortodoxia cinematográfica que Pasolini abandonava em direção à sua própria representação herética no cinema. O último plano de *Mamma Roma* mostra Anna Magnani fixando com desespero a paisagem triste do "novo" subúrbio. Emblematicamente, esse poderia ser o próprio olhar de Pasolini antes de abandonar o terreno seguro das convicções neorrealistas, para mergulhar no seu abismo pessoal. Trata-se mais do que uma homenagem. Anna Magnani funciona como seu rito de passagem.

Em *La Ricotta*, por sua vez, Orson Welles parece funcionar como um espelho para Pasolini, em versão americana, talvez porque visse nele qualidades míticas que queria para si. Ali estava o monstro sagrado, pertinaz e intratável que enfrentava o *stablishment* de Hollywood para impor, não sem arrogância, suas convicções de um cinema de poesia. A seu modo, era também um pensador – aquele que propunha a mentira e o plágio como formas estéticas desviantes, elementos que certamente instigavam e, no mínimo, divertiam o lado irreverente de Pasolini, presente em *La Ricotta*. Não por acaso, esse episódio de *RoGoPaG* se segue a *Mamma Roma*. Após a partida através do pórtico doméstico de Anna Magnani, seguia-se a entrada pelo pórtico estrangeiro de Orson Welles – um artista em permanente exílio.

[24] PASOLINI, Pier Paolo. *Amado meu*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984.

Em *A Terra vista da lua* (*La Terra vista dalla Luna*, 1966)[25] o elemento arcaico do cinema mudo apresenta-se pelo olhar chapliniano. Retorna-se aos primórdios da arte cinematográfica pura, metaforizada na jovem surda muda (Silvana Mangano), por quem Totò se apaixona. Como já havia acontecido em *Gaviões e Passarinhos*, as citações incluem aquele Roberto Rossellini do início do neo realismo italiano, com sua *arte povera*, no pouco conhecido (e magistral) *Francisco, Arauto de Deus* (*Francesco, Giulare de Dio*, 1950). Nas entrelinhas, nota-se como a homenagem que Pasolini faz a Rossellini espelha a busca de sua própria relação com o sagrado do cristianismo – e aí emerge, outra vez, a força centrífuga do seu filme anterior , *O Evangelho Segundo Mateus*. Também se pode notar aí o modelo de recursos que Pasolini agregaria à sua versão do "arcaico cinematográfico" – e, digamos, do sagrado enquanto transposição de uma verdade mais próxima possível da poesia do cinematógrafo. Um desses elementos era exatamente a importância no emprego de atores não profissionais, tal como se constata em *Il Vangelo Secondo Matteo* (no qual, curiosamente, o hoje famoso filósofo Giorgio Agamben interpreta o apóstolo Filipe, enquanto ator não profissional).

O elemento arcaico do cinema incide também em *Gaviões e Passarinhos*, no qual Pasolini aprofunda os recursos do cinema popular, tomando como base expressiva as interpretações *naïf* de Totò e Ninetto, em contraposição às pretensões da alta cultura, incluindo aquela alta política dos pretensos grupos revolucionários. Nessa obra de grande inventividade e furor político, Pasolini ironiza os cacoetes políticos da década de 60. A figura do corvo-intelectual caminhando, enquanto fala como um intérprete desvairado da verdade política, é de uma ironia deliciosa, tanto quanto o seu final "antropofágico" é cruel para com os intelectuais sabichões que tudo interpretavam através de cartilhas sectárias. Trata-se de um claro recado de Pasolini, envolvido como estava em tantas polêmicas com a esquerda ortodoxa e normativa.

Recurso similar é usado também no média metragem de 1967 *O que são as nuvens?* (*Che cosa sono le nuvole?*)[26], em que Pasolini trabalha o imaginário popular típico da tradição circense, com o uso de personagens marionetes. A esse elemento distante da alta cultura, ele junta mais uma vez os dois atores-fetiche do seu próprio imaginário voltado ao popular: Totò e Ninetto Davoli. Nesse delicioso episódio, Pasolini remete-se ao arcaísmo de Shakespeare, propondo um pastiche de Otelo interpretado por marionetes que, por sua rebeldia em aceitar o entrecho shakespeariano, são punidos pelos espectadores de um vilarejo, revoltados. A

[25] Um dos episódios do longa metragem *As Bruxas* (*Le Streghe,* 1966), com outros quatro diretores italianos.

[26] Compõe o longa metragem *Capriccio all'italiana* (1967), com episódios dirigidos por outros cinco diretores italianos.

convicção do imaginário popular é tal que, ante a arrogância desse novo Otelo (Totò, pintado de verde), os marionetes acabam jogados no lixo. Há mais do que ironia nessas junções e disjunções.

Salò: ponto de inflexão

Apesar de receber o Prêmio Especial da Crítica Internacional no Festival de Locarno, em 1976, *Salò ou os 120 dias de Sodoma (Salò o Le 120 Giornate di Sodoma)* sofreu censuras e interdições sem conta. Antes de terminado, ocorreram fatos extremos como o roubo de bobinas filmadas, a agressão de fascistas na *piazza* de Espanha e ameaças de morte contra Pasolini.[27] As proibições aconteceram em cascata, e não só na católica Itália. Mesmo em países orgulhosos do seu iluminismo, como a Inglaterra dos Beatles e Rolling Stones, a reação foi impiedosa. O *British Board of Film Classification* impediu a exibição de *Salò*, ainda em 1975, e a polícia confiscou a cópia num cinema de arte de Londres que tentou furar o bloqueio. Tal situação só foi revertida em 2000. Na Austrália, só foi receber o certificado de exibição plena em 2010.[28]

Ao resgatar Sade para seu cinema, Pasolini não faz uma escolha casual. *Salò ou Os 120 dias de Sodoma* é um filme radical, à altura do pessimismo que Pasolini vivia em 1975. Se, para Simone de Beauvoir, Sade é necessário porque traz à luz da consciência os elementos inconscientes que nós queremos esconder, trata-se então de um moralista no sentido estrito, por sua capacidade de desnudar a sombra e defender a singularidade do indivíduo.[29] Pasolini captou tal sentido, mas foi adiante ao considerar o Marquês como profeta dos extremos e dos abismos, aquele que revela a grandeza do mal. Em sua adaptação, ele tornava Sade o porta-voz do seu testamento político e, por que não, poético. Além de premonitório, esse filme testemunha um desencanto radical.

Pouco antes, Pasolini tinha abjurado de maneira explícita seus filmes sobre a sexualidade livre, que compõem a *Trilogia da Vida*. O que significa atitude tão extremada? Pasolini confessa: a representação do eros "ainda fisicamente presente (em Nápoles, no Oriente Médio), era algo que me fascinava pessoalmente enquanto simples autor e homem."

---

27 PASOLINI, Pier Paolo. *As Últimas palavras do herege*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 11.

28 IMDB (*International Movie Data base*). Disponível em http://www.imdb.com/title/tt0073650/trivia?ref_=tt_trv_trv . Acesso em nov. 2015.

29 BEAUVOIR, Simone de. "Deve-se queimar Sade?". *Novelas do marquês de sade*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1961, p. 8, 19 e 63.

Tudo isso sofrera uma reviravolta a partir do momento em que o poder consumista do capitalismo avançado tornara toda a luta pela liberação sexual "uma vasta (tanto quanto falsa) tolerância." Para tanto, o poder consumista tinha violado e manipulado os corpos inocentes. Através da massificação televisiva mas também da escola moderna, o progresso contaminou totalmente o tecido social, impondo o que Pasolini chama de "conformismo do consumo, hedonismo de massa". Segundo Jean Duflot, trata-se da "chegada do homem unidimensional".[30] Com honestidade rara num artista, Pasolini conta que a dor e alegria de suas fantasias sexuais tinham se transformado em "desilusão suicida, em informe letargia". Não poderia continuar fazendo filmes como a *Trilogia da Vida*, pois se via odiando esses corpos e esses órgãos sexuais "dos novos jovens e rapazes italianos", que se transformaram em "imbecis obrigados a ser adoráveis, esquálidos criminosos obrigados a ser simpáticos malandros". Ele, que acreditara na sobrevivência de uma verdade arcaica nos corpos desejantes, conclui agora que tinha se equivocado retroativamente: "a derrocada do presente implica também a derrocada do passado". A falsa liberalização sexual, "ao invés de dar leveza e felicidade aos jovens e aos rapazes, tornou-os infelizes, arredios, estupidamente presunçosos e agressivos." A noite de Roma, que Pasolini tanto amara, agora "é deserta e sinistra", movida por um verdadeiro toque de recolher. Para ele, a vida passou a ser "um monte de insignificantes e irônicas ruínas."[31] Fixou seu estado de alma em versos flamejantes de dor:

> *desperta o doloroso espanto*
> *de saber que toda aquela luz,*
> *pela qual vivemos, não passou de um sonho*
> *injustificado, não objetivo, fonte*
> *agora de solitárias, envergonhadas lágrimas.*[32]

Tal desencanto, carregado de horror, levou-o a representar em *Salò ou os 120 dias de Sodoma* os extremos em que sua vida desembocara. Seu assassinato parece o desdobramento trágico dessa descoberta ou revelação.

Salò foi o último dos gestos heréticos de Pasolini. No filme se realiza uma celebração ao inverso, um ritual tanático que proclama a decadência em seu aspecto mais horrendo: o poder

30 PASOLINI, Pier Paolo. *As Últimas palavras do herege*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 13.

31 PASOLINI, Pier Paolo. *Os Jovens infelizes: antologia de Ensaios Corsários.* São Paulo, Editora Brasiliense, 1990. p. 200 a 202.

32 Trecho do poema La ricchezza, parcialmente traduzido por Mariarosaria Fabris sob o título "Na cidade de Rossellini" e publicado em "Eu não vi, mas me contram...". *Tabuleiro de Letras*, Salvador, n. 3, dez. 2011 [recurso eletrônico].

e o autoritarismo como prática do extermínio. A referência imediata é o fascismo histórico, mas Pasolini denunciou em várias instâncias o fascismo disfarçado na modernidade, sempre que há um poder com projeto de tudo dominar. Se tudo está dominado, então o amor é impossível. Nas palavras de Jean Duflot, Pasolini realizou aí um "rito fúnebre da única ideologia que trabalha, aqui e agora, nosso mundo: a encenação da ideologia dominante da morte."[33] Com *Salò* , Pasolini chega ao "seu centro e sua chave" – para citar um poema de Jorge Luis Borges. Atinge o ápice da sua radicalidade, como se assinasse com seu próprio sangue a súmula de suas ideias. De quebra, deixa como legado um anátema profético. Depois da abjuração da *Trilogia da Vida*, *Salò ou Os 120 dias de Sodoma* busca replicar o desmascaramento moral proposto por Sade. Em mais de um sentido, é obra de um profeta torturado. Pasolini bordejava os abismos porque neles procurava decifrar o mistério do sagrado.

Pode-se ver o sagrado em *Salò*? Tal questão remete à pergunta inicial: qual a dimensão do sagrado? Se sua dimensão equivale à do grande mistério, Pasolini nos colocou diante da grande questão: a morte. E é para a morte que *Salò* aponta. Pasolini adentrava assim um território de muita gravidade – porque à beira do abismo – que lhe impunha uma constatação tão incômoda quanto inevitável**:** existe uma sacralidade do mal. Como ela se configura? Basta olhar para os grandes assassinos, que invadem o terreno da sacralidade maligna, tanto quanto os rituais satânicos buscam o sagrado. Há também os assassinatos em massa, tão presentes no século 20, como parte desse mistério, que implica numa das questões maiores da filosofia: por que existe o mal? Em *Salò* Pasolini ilustrou essa dimensão maligna. Se o sagrado tem relação com o grande mistério que o envolve, evidencia-se então o outro lado do encantamento: o horror do sagrado, que remete às raízes do cristianismo. O próprio deus bíblico – Javé – teria uma face monstruosa para nós humanos, já que sua grandeza não cabe em nosso olhar. Na Torá hebraica evita-se até mesmo mencionar seu nome. A face terrível do sagrado corresponderia à própria visão do divino, interditada ao povo bíblico. Javé se apresenta através de mensageiros, os Anjos. Ou é representado por manifestações assombrosas, como no episódio em que Deus fala a Moisés de dentro de uma planta (sarça) que queima sem nunca se consumir. (*Êxodo 3:1-5*) Outro reflexo do assombro bíblico se constata na luta entre Jacó e o Anjo, um dos mais enigmáticos e paradoxais episódios bíblicos. Ao vencer o Anjo, Jacó é por ele abençoado. Como? O Anjo toca a articulação de sua coxa e o deixa manco por toda vida. Em seguida, muda seu nome para Israel -- traduzido como "aquele que luta com Deus e

[33] PASOLINI, Pier Paolo. *As Últimas palavras do herege*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 12.

os homens". (*Gênesis 32: 22-30*) A marca indelével de sua bênção é um defeito físico e uma nova identidade assentada no assombro de ter vencido o divino em luta desigual. A mais sagrada das lutas é aquela contra Deus, que em linguagem bíblica se poderia traduzir por "bem aventurado quem luta com Deus".

Se o assassinato de Pasolini se segue imediatamente à realização de *Salò*, pode-se também encontrar um fio que liga ficção e vida num processo de realização profética. Vistas pelo prisma retrospectivo, as circunstâncias dessa tragédia nos fazem crer que a obra de Pasolini desdobrou-se em sua morte como encenação de um sacrifício – se expiatório ou meramente consecratório de um modo de vida, é difícil definir. Talvez as duas formas juntas. Aí se adentra necessariamente um terreno até hoje candente e polêmico: Pasolini foi vítima de um complô político ou de um risco pessoal resultante de suas práticas sexuais? Dentre as inúmeras hipóteses aventadas para o assassinato, Abel Ferrara propôs em seu filme *Pasolini*, de 2014, que se tratava de um ataque homofóbico da parte de um grupo de rapazes, sem conotação política. Os agentes de sua morte talvez tenham sido representantes daquela espécie de jovens que ele acusava de "fantasmas pálidos, ferozes e infelizes",[34] sucedâneos pequeno-burgueses dos antigos subproletários das *borgate* dos tempos de *Accatone*. Se Pasolini antes sonhava com seus corpos, agora torna-se vítima dos seus impiedosos preconceitos homofóbicos.

Mas há uma alternativa ainda mais polêmica, levando em conta as práticas sexuais de Pasolini, especialmente o sexo sadomasoquista, já abordado de modo explícito pelo escritor Dominique Fernandez em seu premiado romance *Dans la main de l´ange*, de 1982.[35] Mesmo que Pasolini tenha tido muitos problemas com grupos fascistas, vários estudiosos, inclusive do seu entorno, manifestaram-se contrários à ideia de existir um complô político por detrás da sua morte. Essa hipótese, veiculada pela esquerda italiana, foi criticada por pretender "dignificar" a morte de Pasolini e colocar em segundo plano, pudicamente, as perigosas práticas sexuais do cineasta. Delas dá testemunho Nico Naldini – primo, confidente, biógrafo, colaborador de Pasolini e também homossexual. Naldini conta que a atração de Pasolini por rapazes viris o fazia perder o senso do perigo – considerando que, apesar de robusto, tratava-se de um homem magro, de menos de 1m70 de altura.[36] Para o escritor Marco Belpoliti, a homossexualidade de Pasolini era o fundamento de sua obra e mesmo da sua crítica à sociedade, especialmente por ser cheia de contradições: Pasolini gostava de rapazes

[34] PASOLINI, Pier Paolo. *Os Jovens infelizes: antologia de Ensaios Corsários.* São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 140.
[35] FERNANDEZ, Dominique. *Pela mão do anjo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1985, p. 461.
[36] NALDINI, Nico. *Breve vita di Pasolini.* Parma, Ed. Guanda, 2009, p. 119-138.

heterossexuais – e tal incongruência num homem libertário incomodava a muita gente que tentava torná-lo quase um "santo e mártir".[37] Nico Naldini confirma que, com o tempo, Pasolini foi desenvolvendo práticas sexuais violentas, nas quais se fazia espancar até desmaiar.[38] Testemunho semelhante é dado pelo crítico Giancarlo Vigorelli, amigo de Pasolini, que se confessava assustado quando encontrava o cineasta cheio de arranhões e contusões, logo de manhã.[39] Não vem ao caso, aqui, entrar no mérito dos eventuais intrincamentos psicológicos de Pier Paolo Pasolini ou mesmo de frustrações afetivas, após o fim da sua relação amorosa com Ninetto Davoli. Explicar a sexualidade radical como compensação à ausência do amor romântico incorreria num reducionismo do desejo e seus desdobramentos, avesso a fórmulas.

Não espanta que *Salò* pratique uma sacralidade escatológica, no sentido de apocalíptica – anúncio do fim. O assassinato de Pasolini opera como continuação e desenlace da descoberta dessa sacralidade profana. Aqui, a celebração maligna da ficção se desdobra no extermínio de quem ousou revelar o horror do sagrado. No sacrifício de sua vida, o mistério do sagrado se atualiza como ato maligno. O princípio do prazer se satura e o clímax tanático invade o princípio da realidade. Tal desenlace trágico remete aos ritos sagrados ancestrais que incorporavam o sacrifício cruento – não apenas no paganismo. Já no Antigo Testamento, Deus ordena a Abraão que sacrifique seu filho Isaque, em sinal de obediência. (*Gênesis 22.1-18*) Ainda que não finalizado, o processo aponta para um ritual de sadismo. O próprio cristianismo está fundado num mito sádico, pois acaba realizando, em seus fundamentos, o sacrifício imposto a Abraão. No evangelho, lê-se que Deus entrega seu filho à morte para salvar o gênero humano da culpa original. Como vítima de um sacrifício cruento, Pasolini parece instaurar um novo mito, ao tomar o lugar do seu Jesus de *Il Vangelo*. Não se trata de uma hipótese absurda. O mesmo Nico Naldini, amigo de Pasolini desde a infância, relata impressões do próprio Pier Paolo de quando, jovem piedoso até os 14 anos, vivenciava fantasias de imitar a imagem de Jesus crucificado. Via-se a si mesmo pregado na cruz, o corpo coberto apenas por uma faixa nos flancos e mais tarde sem a faixa, deixando-o totalmente nu diante de uma multidão. "Aquele meu martírio público acabou por se tornar uma imagem

[37] BELPOLITI, Marco. "Il corpo insepolto di Pasolini". Blog coletivo *Nazione Indiana*, publicado em 1 abr. 2010. Disponível em: https://www.nazioneindiana.com/2010/04/01/il-corpo-insepolto-di-pasolini/ . Acesso em out. 2015.

[38] Depoimento dado a Antonio Debenedetti e Marco Tullio Giordana. "Morte senza complotti ". *Corriere della Sera*, 6 abr. 1995.

[39] *Apud* SERINO, Gian Paolo. "L´omicidio di Pasolini: Notte masochista con finale annunciato". *Il Giornale.* 17 out. 2010. Disponível em: http://www.ilgiornale.it/news/l-omicidio-pasolini-notte-masochista-finale-annunciato.html

voluptuosa", confessa Pasolini.[40] Anos mais tarde esses fantasmas emergem em poemas do livro *O rouxinol da igreja católica*, numa mescla – segundo Naldini – de "heresia mística e desejos carnais", quando Pasolini se tematiza explicitamente como Cristo crucificado:

> *Em um vago fedor de abatedouro*
> *vejo a imagem precisa de meu corpo:*
> *seminu, ignorado, quase morto.*
> *É assim que eu me queria crucifixo,*
> *com labareda de suave horror,*
> *desde menino, autômato do amor.*[41]

Como se pode inferir do estudo de Marcel Mauss e Henri Hubert, aí está implicada a sacralidade do elemento sacrificial. Ou seja: "em todo sacrifício um objeto passa do domínio do comum ao domínio religioso – ele é consagrado. (...) Elevou-se a um estado de graça ou saiu de um estado de pecado. Em ambos os casos ele é religiosamente transformado."[42] O sacrifício tem um potencial alquímico. Assim, o banquete no qual se serve merda humana em *Salò* pode ser uma versão blasfema (talvez mesmo herética) da comunhão católica, mas também uma derivação, no seu reverso, do sacrifício comunial no rito totêmico arcaico: ao invés da vítima oferecida pelo clã ao seu totem (protetor), nele se devora o excremento como forma de aliança com o novo deus do mal. De expiatório ou propiciatório, o sacrifício torna-se, sarcasticamente, o último passo em direção ao extermínio, último estágio do niilismo fascista. O sarcasmo invade a própria essência da expressão cinematográfica, enquanto crítica radical ao consumismo da imagem – ou talvez como resultado extremo do desencanto que Pasolini desenvolvia, em espiral, rumo ao abismo. Tudo o que sobrou foram as fezes. Ou a sombra, se recorrermos à admoestação junguiana de que só nos aproximamos da verdade quando a psique humana assume os seus dejetos.[43]

Com *Salò*, os rejeitos da razão foram assumidos pelo profeta, que anuncia não apenas o apocalipse, mas o que virá depois dele. Tanto quanto Jacó, abençoado pela manqueira, Pasolini recebeu a bênção da imperfeição, por seu insaciável enfrentamento contra o poder. E *Salò* me parece o cenário último dessa luta – em que Pasolini sai só aparentemente vencido. Em que sentido? Como no ensaio de Heinrich von Kleist sobre as marionetes[44], a inquietação de Pasolini – seu processo racional e afetivo – o leva a entrar pela porta de trás do paraíso,

---

40 NALDINI, Nico. "Cronologia" In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*. Milano, Mondadori, 2001, p. L-LI.
41 PASOLINI, Pier Paolo. "A ex-vida" In *Poemas*. São Paulo, Cosac Naify, 2015, p. 37.
42 MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. *Op. cit*. p. 17.
43 Essa reflexão consta de uma entrevista de Marie-Louise Von Franz, no documentário *Questão de Coração* (*Matter Of Heart*), de Mark Whitney, Versátil Home Video, 1983.
44 KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 1997.

onde ele reencontra uma chispa de esperança em seu sonho utópico: o amor, instância última do sagrado. Como redenção possível, Pasolini reacende a pequena chama amorosa e resgata a inocência desse "sonho de uma coisa", presente na cena final de *Salò*, em que deixa uma referência tocante, tanto maior por sua sutileza, ao amor viril entre homens. Vai resgatar, no passado, algo do programa iluminado que propôs em *Teorema* e revisitou com insistência nos filmes da *Trilogia da Vida*. No momento antes do fim, assume a nostalgia de um período de celebração amorosa e revisita a alegria subjacente a *Il Vangelo*, quando conhecera um amor de pura alegria – os tempos de Ninetto Davoli. Pasolini tinha várias versões possíveis para o final de *Salò*. Diante do abismo, optou por sobrevoar o abismo, com uma escritura transparente: dois rapazes, na verdade empregados dos fascistas do palácio de Salò, deixam de lado suas armas e passam a dançar juntos uma velha música ouvida no rádio, e o fazem de modo tão terno que um pergunta ao outro o nome da sua namorada: Margheritta – é a resposta (em alusão fáustica). Resta uma tênue chama de esperança em meio ao desencanto: a utopia homossexual de Pier Paolo Pasolini vê-se projetada na utopia do amor espontâneo e sem culpa entre machos do sub proletariado. Ainda que fragilizado, o "sonho de uma coisa" encontra-se pulsando como uma espécie de retorno do reprimido em alta dimensão poética. Se a criada de *Teorema*, santificada pelo amor, pede para ser enterrada viva e chora, não são lágrimas de dor, como ela adverte. Dali vai nascer uma fonte amorosa.

O sonho sagrado de um profeta profano

Mauss e Hubert definem o sacrifício como "um ato religioso que mediante a consagração de uma vítima modifica o estado da pessoa moral que o efetua ou de certos objetos pelos quais ela se interessa". Para tanto existem "*sacrifícios pessoais* (...) em que a personalidade do sacrificante é diretamente afetada pelo sacrifício, e *sacrifícios objetivos*, aqueles em que objetos, reais ou ideais, recebem imediatamente a ação sacrificial."[45] O sacrifício de Pasolini atinge essas duas modalidades: levou-o à morte, na condição de sujeito, mas ultrapassa sua morte, numa dimensão acentuadamente social e, à maneira do Marquês de Sade, filosófica e moral. Ao se extinguir, sua vida plantou marcas na posteridade – como cabe a um genuíno profeta. Ainda nas palavras de Mauss e Hubert, "não há uma natureza religiosa definida na vítima: é o sacrifício que lhe confere essa natureza". O rito sacrificial estabelece "uma comunicação entre o sagrado e o profano por intermédio da vítima, isto é, de uma coisa

[45] MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. *Op. cit.* p. 21.

destruída durante a cerimônia."[46] Se considerarmos que através do sacrifício a vítima sempre libera algo de divino[47], pode-se deduzir que a experiência de Pasolini atualizou o sagrado em dimensões que incluem sua vida, seu pensamento e sua obra.

A meu ver, a natureza da sua "ação sacrificial" adquire sentido porque sempre ocorreu em nome da liberdade, contra todas as formas de enquadramento e homogeneização – tanto do ponto de vista da sua homossexualidade (aí incluindo a prática sadomasoquista) quanto do seu pensamento e da sua obra. Assim, Pasolini afirma a sacralidade absoluta da liberdade humana – com direito a todas as contradições próprias do ato de escolher – sem a qual vivemos nos limites do fascismo manifesto em seus mais diversos matizes políticos. Não há liberdade sem o direito à dúvida, ao questionamento, ao paradoxo – assim como não há experiência humana integral sem visitar a margem, sem conhecer a contramão, sem romper a normalidade. Ou, voltando a Jung, sem a admissão da sombra.

A experiência de Pasolini é mais do que nunca necessária ao exercício do pensamento crítico na contemporaneidade. De um lado, a massificação consumista se globalizou no pós-capitalismo: tudo virou mercadoria nas vitrines do narcisismo e da competição desvairada – configurando a infecção fascista dentro das democracias atuais. De outro lado, as referências críticas de resistência minguaram: bandos de intelectuais progressistas abdicaram do exame crítico da realidade, ao manter cacoetes ideológicos rançosos. Alinharam-se ao poder centralizador de lideranças demagógicas que, em nome do povo, brandem o cetro da justiça para manter o poder. Instaurou-se então um mal dissimulado fascismo de esquerda. A figura de Pasolini vem lembrar que, ao contrário, a missão de qualquer intelectual digno do seu papel histórico incorpora o exercício da profecia dentro da sociedade, o que implica interpretar e advertir o seu tempo, em especial na contracorrente do poder.

Foi esse o legado que Pier Paolo Pasolini nos deixou, como profeta da Razão Crítica.

46 MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. *Op. cit.* p. 105
47 IDEM. *Ibid.* p. 86