

2

A Construção da Personagem, ou nem todos os caminhos conduzem à *Salò*.

*Come vedi siamo nella fossa dei serpenti. I casi sono infiniti e sempre ambigui. Non è facile aiutarti nella tua lotta di complessato e di debole contro tutti gli altri, forti in quanto singolarmente campioni della maggioranza. Tuttavia io cercherò, appunto, di aiutarti, anche se la via che ti indicherò sarà più difficile.*¹

(PASOLINI, 1999: 586)

Há vários caminhos que nos prometem conduzir à *Salò*, mas nem todos nos levam ao nosso destino, sobretudo, aqueles que se mostram mais imediatos. É aconselhável evitá-los. Os atalhos são muitos e tantas são as informações disponíveis sobre seu autor que corremos o sério risco de nos perdermos em lugares comuns, visões estereotipadas, detalhes biográficos, com grande ou nenhuma relevância, e até mesmo o risco de naufragarmos diante de uma obra tão extensa composta por filmes, peças de teatro, ensaios, poemas, romances, correspondências e uma enormidade de entrevistas editadas em diversos documentários que construíram imagens sobre Pasolini, que tanto podem contribuir para mais nos aproximarmos de seu pensamento quanto para dele nos afastarmos definitivamente.

Afinal, trata-se de um fascinante personagem biográfico, que construiu para si uma imagem pública indissociável de sua obra, o que torna complexa a tarefa do pesquisador que tenta identificar particularidades. Deve-se considerar determinados aspectos biográficos, com o cuidado de não superdimensioná-los, a fim de não fazer associações apressadas, conectando vida pessoal com expressão artística como se no caminho não houvesse algum refinamento intelectual.

É claro que um artista deve ser compreendido por suas obras e não por suas palavras. Os filmes de um cineasta deve ser o melhor caminho para se compreendê-lo. Entretanto, em Pasolini, sabemos que só isso não basta. Pois, como disse Hervé Joubert-Laurencin “*Pasolini n’est pás um cinéaste comme un*

¹ Tradução Pessoal: “Como vês estamos no fosso das serpentes. Os casos são infinitos e sempre ambíguos. Não é fácil ajudar-te na tua luta de complexado e fraco contra todos os outros, fortes enquanto exemplares campeões da maioria. Todavia, eu procurarei te ajudar, mesmo se o caminho que te indicar for o mais difícil.”

*autre, car il n'est pas seulement cinéaste*².” (Joubert-Laurencin, 1995:21)
 Não ser somente um cineasta, pode significar bem mais do que um escritor que também dirija seus filmes. Pode haver preciosas conexões entre linguagens e obras distintas, que talvez seja prudente não desprezar.

A prudência também deve ser uma boa e proveitosa condutora quando lidamos com um personagem como Pasolini, por demais estudado, com conceitos precocemente cristalizados e amplamente divulgados. Tantos foram os adjetivos a ele incorporados com tamanha segurança, que devemos cuidar para não requestrar idéias preconcebidas e mal ajustadas.

Sobretudo, quando se trata do último filme de um diretor assassinado, vinte dias antes de sua estréia. Seria um filme testamento? Teria de fato alguma relação com seu assassinato? Com a obra de Sade ou com a República de Salò? Uma negação à *Trilogia della Vita* ou uma acentuada afirmativa, que aponta para uma mesma direção? E por que não considerarmos seus escritos, tantos ensaios, produzidos neste intervalo de tempo desde o início dos anos 1970 até 1975? O que será que podem nos dizer *Empirismo Eretico* (1972), *Scritti Corsari* (1975) e *Lettere Luterane* (1976)?

Já no primeiro livro de 1972 encontraremos o célebre texto “*Cinema di Poesia*”, apresentado em Pesaro no ano de 1965. Mas será que ele dá conta de explicar toda a obra Pasoliniana? E qual seria a relação com outro, escrito cinco anos depois com o impertinente título “*Il Cinema Impopolare*”? Teria algo a ver com Salò? Ou devemos ignorar tudo isso e considerar apenas a particularidade e a estrutura de cada obra sem nos preocuparmos com o seu conjunto? Mas, será que sempre foi assim? Ou será que também mudou o cinema e a forma como se pensava, se produzia e se avaliava a obra de um diretor? Ainda podemos unir o conceito de autoria à função daquele que apenas dirige seus filmes ou tudo é tão remoto e obsoleto que nos faltam meios, instrumentos e uma certa franqueza para avaliar estas mudanças?

Difícil responder a tantas questões se nos faltam dados concernentes à maneira como Pasolini pensava o cinema e como isso se realizava em seus filmes. Saber se houve alguma alteração que pudesse desencadear uma ruptura de forma e

² Tradução: “Pasolini não é um cineasta como um outro, porque não é só um cineasta”

conteúdo. Olhar para o seu tempo, para as idéias e as práticas cinematográficas de seu tempo para saber mais sobre influências e adesões.

Enfim, para não nos perdermos demais, devemos começar por *Salò*. Ou pelo menos, às primeiras exibições deste filme. Verificar como foi lançado, que outros fatores possam ter interferido na visão de seus espectadores. Que aspectos podem ser considerados em suas instâncias particulares ou mesmo somados, numa sucessão de fatores que fazem com que este filme seja considerado um filme difícil de se assistir? É provável que Christian Metz possa nos dar alguma luz, quando destaca todo um universo de significados que envolvem o cinema enquanto “técnica do imaginário” que corresponde a uma época capitalista em um estado de “civilização industrial”. Este quadro poderia ser pensado como uma espécie de “Instituição Cinematográfica” composta “*non solo la industria del cine (que funciona para llenar salas, no para vaciarlas); sino también la maquinaria mental - outra industria - historicamente interiorizada por los espectadores ‘acostumbrados al cine’ y capaz de prepararlos para consumir películas*”.³ (METZ, 2001: 23)

Seguindo a este raciocínio, não é apenas o que se apresenta na tela, aquilo que determina uma “boa” ou “má” recepção de seus espectadores, educados para “apreciar” as películas. Há uma série de aparatos, que estão sempre interferindo nesta comunicação. Aparatos que incluem a crítica, o material de divulgação, as informações que estão a ele associadas, a opinião de outras pessoas, próximas ao espectador ou com algum poder de influência sobre sua opinião, a forma, o lugar e a época em que será lançado, o espaço que ocupará na mídia, os resultados de bilheteria que cada vez mais são propagados, o número de prêmios ou indicações e um ou outro dado de referência sobre o elenco, diretor ou mesmo até de uma modalidade que se tornou bastante freqüente: quem o produziu.

Vale lembrar que com o passar dos anos estas modalidades se multiplicaram cada vez mais, tornando o ato de assistir a um filme cada vez mais atrelado a lógica industrial do entretenimento, que deve gerar lucros e dar destaque especial a um produto em detrimento de outro. Esta lógica tem adquirido

³ Tradução Pessoal: “Não apenas a industria do cinema (que funciona para encher salas, não para esvaziá-las); como também a maquinaria mental – outra indústria – historicamente interiorizada pelos espectadores ‘acostumados ao cinema’ e capaz de prepará-los para consumir películas.”

proporções gradativamente maiores e com proporcional poder de influência sobre o resultado final.

Além de todos estes fatores, há também o imaginário do espectador, sua cultura e o desejo de sair de casa para ver “bons” filmes. Filmes que possam distraí-lo das mazelas cotidianas. Filmes com grande ritmo e velocidade de movimentos, uma combinação mediana de humor, sentimento e erotismo para fazê-lo esquecer daquilo que o aborrece. Este espectador não percebe que seu “imaginário” sofre as interferências de um mercado orientador de “escolhas para produtos menos requintados e mais vendáveis” (BOURDIEU, 1997: 111).

Tudo somado faz de *Salò* um filme “ruim”, ou para usarmos uma expressão pasoliniana que mais tarde será importante para nós: um “filme impopular”.

Detestado e incompreendido, *Salò* teve os negativos seqüestrados, e foi censurado em toda Itália, só podendo estrear em 1976, em Milão; seus produtores foram acusados de obscenidade e corrupção de menores, em processos que ocorreram até 1978. Na França, propôs-se a interdição total, mas as autoridades decidiram liberá-lo para um único cinema, em Paris, distante dos principais centros de atividade; proibiram-se cartazes, com fotos de cenas e os interessados deveriam reservar seus ingressos por telefone. No resto do mundo, *Salò* sofreu censura sistemática, sendo exibido apenas em museus, cineclubes, cinemas de arte e cinematecas. (NAZÁRIO, 2007: 115)

Um filme para poucos. Um filme marcado pelo crivo da censura. No Brasil foi exibido pela primeira vez em 1981, em uma única sessão organizada no MASP por Leon Cakoff no contexto da 5ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, provocando uma longa fila de interessados. É quando a censura interfere não apenas no impedimento para se assistir a um filme, mas também a outros elementos que irão determinar o sucesso ou insucesso de sua recepção. Basta recordamo-nos de que *Salò* estava no mesmo bloco de filmes censurados como *A Clockwork Orange* (1971) de Stanley Kubrick, *Sacco e Vanzetti* (1971) de Giuliano Montaldo, *Ultimo tango a Parigi* (1972) de Bernardo Bertolucci, *La grande abbuffata* (1973) de Marco Ferreri, *Il Portiere di Notte* (1974) de Liliana Cavani ou *Ai no Corrida* (1976) de Nagisa Oshima, todos aguardando sua liberação no Brasil, coincidindo com o esperado momento de abertura política que traria o fim da Censura e do AI-5 no final dos anos 1970. Alguns, quando liberados, ainda foram exibidos com bolas pretas sobrepostas à película na tentativa, muitas vezes frustradas, de esconder a nudez frontal de atores e atrizes.

Filmes de conteúdo e estilo bastante diversos, político ou sexual. Filmes com distintas intenções de produção e relação com o mercado, agrupados em um mesmo bloco monolítico, que tutelava e alimentava uma expectativa cada vez maior. Ao público caberia conferir a qualidade e os objetivos mais evidentes de cada produção celebrada pela mídia por sua dose de ousadia, malícia ou autêntica contestação. Tudo em um mesmo pacote do qual constavam também produções como: *Emanuelle* (1974), *Emanuelle II: L'antivierge* (1975) e *Goodbye Emanuelle* (1977), que celebrariam uma promissora arrecadação e escândalo promocional naqueles tempos de liberdade anunciada. Afinal, eram tempos que anunciavam uma revolução sexual, gerada pela década anterior, beneficiando o lançamento destas produções. Uma revolução sexual, que propunha debater com maior franqueza, temas que até então eram considerados tabus como a nudez, a dissolução do casamento e da família, as drogas, a pílula anticoncepcional, a bissexualidade, o sexo grupal, a vida alternativa, a homossexualidade, a frigidez sexual e as teorias de Wilhelm Reich (1897-1957). Tempos da redescoberta e revalorização do corpo enquanto transgressão, prazer e autoconsciência. Tempos em que também o teatro apresentava seus questionamentos em montagens históricas e suficientemente politizadas. Tempos que antecederam à disseminação da AIDS, suas primeiras vítimas e o retrocesso de todo este debate. Um debate ao qual Pasolini pretendia se colocar através de *Salò*.

Seguindo a esta mesma ambígua interpretação, estaria a recepção do público aos filmes que constituíam sua *Trilogia della Vita*, que por aqui também sofreram proibições: *Il Decameron* (1971), *I Racconti di Canterbury* (1972) e *Il Fiore delle Mille e una notte* (1974). Filmes bem distintos de *Salò*, mas igualmente relacionados por conta de seu conteúdo sexual e um certo tom provocativo, comumente associado a Pasolini. Dentro de todo este contexto, *Salò* se sobressaía como um exagero de libertinagem sexual. Ao qual sua escatologia era entendida como continuidade e não como ruptura. Não parecia contradizer toda aquela euforia sexual. Era como se Pasolini tivesse excedido e ultrapassado seus próprios limites aliando desta vez, sexo e perversão em demasia. Era mais fácil ler *Salò* através da *Trilogia della Vita* do que compreender um reposicionamento de seu autor. Faltavam muitos dados a esse processo. Até mesmo para o público italiano, que só veio a tomar conhecimento sobre a abjuração da *Trilogia della Vita* após a morte de Pasolini, quando o texto veio a

ser publicado nos jornais. Mas aí era tarde demais, nada seria maior do que as notícias referentes à sua morte e as razões que culminaram em seu assassinato, agravando ainda mais o sentido destas interpretações.

O episódio ocorrido em 02 de novembro, num domingo dia dos mortos, obviamente, interferiu não apenas na primeira exibição de *Salò*, realizada vinte dias depois no Festival de Cinema de Paris, como até hoje tem suas ressonâncias para quem assiste ao filme sabendo o que ocorreu, e a forma como ocorreu, durante o último encontro fatal entre Pasolini e um garoto de programa num balneário 3 km distante de Roma. Há nos extras da edição francesa do DVD de *Salò* um depoimento da atriz francesa Hélène Surgère (1928) que se recorda da dificuldade que havia em falar sobre o filme, na época de seu lançamento, quando todos só faziam perguntas sobre a morte do diretor.

Seu assassinato teve inúmeros significados. Não representou apenas a perda lastimável de um importante diretor de cinema italiano, nem a ausência de um dos maiores poetas italianos da segunda metade do século XX, como o escritor Alberto Moravia (1907-1990) várias vezes declarou. Ou até, como podemos facilmente atestar, o desaparecimento de um dos nomes de reconhecida importância para o mundo do cinema. Seu assassinato significou uma condenação moral que multiplica preconceitos e adjetivos, tornando-os mais importantes do que sua trajetória artística e intelectual. É como se *Salò* representasse a prova necessária para exemplificar a depravação e perversidade sexual de seu autor. Como se tudo o mais que houvesse feito, escrito ou pensado, estivesse sintetizado em seu último filme. E é até provável que isso seja verdade, mas não com os significados que uma maioria insiste em agregar ao filme. É até natural que grande parte de seus espectadores não consiga se desvencilhar do noticiário policial que acompanham todos os aparatos adjacentes a esta obra. Mas ainda há tempo para sabermos separar o choque das imagens intencionalmente produzidas por Pasolini, do impacto provocado pela divulgação de seu atestado de óbito:

Pasolini estava deitado sobre o ventre, de jeans e camiseta, um braço estirado e o outro sob o peito, os cabelos, empapados de sangue, caíam-lhe sobre a fronte. As faces, habitualmente vazias, estavam inchadas por uma inflamação grotesca. O rosto, deformado, estava enegrecido pelos hematomas e pelas feridas. As mãos e os braços estavam amortecidos e vermelhos de sangue. Os dedos da mão esquerda estavam cortados e fraturados. O maxilar esquerdo quebrado. A orelha direita semicortada, a esquerda completamente arrancada. Feridas sobre os

ombros, o peito: com as marcas de pneus de seu carro. Entre o pescoço e a nuca, uma horrível laceração. Nos testículos, uma esquimose larga e profunda. Dez costelas quebradas, assim como o esterno, o fígado dilacerado em dois pontos, o coração lacerado. (NAZÁRIO, 2007: 120)

Acrescentamos ao assombro desta descrição a surpresa de um único suspeito: Um garoto de programa de 17 anos, Giuseppe Pelosi, preso enquanto dirigia o carro roubado de Pasolini na contramão em alta velocidade. Estranhamente, não possuía nenhuma gota de sangue no corpo ou na roupa, com exceção de uma ferida na testa provocada pela freada abrupta quando tentou escapar da polícia. Algumas testemunhas se pronunciaram na época afirmando terem visto outras pessoas seguindo o carro de Pasolini. Afirmaram que Pelosi fora ameaçado de morte. Era um período tenso na Itália com vários atentados provocados por grupos neonazistas e neofascistas. A jornalista Oriana Fallacci (1929-2006) ouviu uma destas testemunhas que preferiu não se identificar. Também foram divulgados vários erros cometidos durante as investigações, desde uma profusão de curiosos que se juntaram para ver o corpo de Pasolini, destruindo pistas e provas, até objetos encontrados dentro de seu carro, aos quais não foram corretamente identificados e apurados em sua procedência, outros que pertenciam a Pelosi, segundo suas declarações, mas que desapareceram do carro, como se tivessem sido levados por outra pessoa por descuido. A justiça italiana concluiu o caso condenando em 26 de abril de 1976, Giuseppe Pelosi, a uma pena de nove anos, sete meses e dez dias de prisão, com trinta mil liras de multa, como o único responsável por seu assassinato, mesmo tendo considerado ao longo do processo a possibilidade de outros mais envolvidos.

A família e alguns amigos se manifestaram contra a sentença, o fim das investigações e o arquivamento do caso, escrevendo cartas e artigos em jornais. Outros, como a atriz Laura Betti (1927-2004), sua amiga desde muito tempo e atriz de vários de seus filmes, preparou um dossiê, como uma crônica judiciária e percorreu os tribunais da Itália em 60 audiências públicas durante dois anos, com o intuito de reabrir o caso, investigar os detalhes de seu assassinato para tentar descobrir se alguém mais estava por trás do episódio da madrugada do dia 02 de novembro, sem êxito algum. “Na Itália querem concluir o caso de Pasolini como um delito comum e exemplar. Em outros termos: A homossexualidade leva ao

crime!”⁴ Sua maior vitória foi ter conseguido reunir a obra de Pasolini e organizar o *Fondo Pier Paolo Pasolini* (que hoje sediado na *Cineteca di Bologna* preserva seu acervo e os estudos à ele relacionados).

Mas a vida de Pasolini, os escândalos em que fora envolvido, sua conduta sexual se tornou prato suculento para aqueles que queriam encontrar, ou mesmo justificar, razões para o seu assassinato. Nesta apressada associação incorreram, num equívoco conjunto, conservadores e esquerdistas, a grande maioria de espectadores, a massa temida e odiada por Pasolini, e alguns intelectuais e diretores. O nome de Sade também facilitou esta conexão, como se fosse um mesmo trabalho de reatualização de clássicos moralmente considerados obscenos para provocar a libido de seus espectadores ou um álibi para exhibir belos corpos nus. Como se tratasse de uma mesma série iniciada com Giovanni Bocaccio (1313-1375), Goffrey Chaucer (1343-1400), os contos árabes que compõem as *Mil e uma Noites* e o Marquês De Sade (1740-1814). O problema maior de todas estas associações imediatas era ainda relacionar o filme com a opção sexual de Pasolini e os motivos que provocaram sua morte. Um deslize fácil que nem mesmo o diretor Glauber Rocha (1939-1981) escapou.

O último filme de Pasô é o processo sobre o intelectual burguês revolucionário que passou a vida explorando o cú do subproletário, e acabou vítima de sua própria culpa [...] *Saló* é o filme de Pasolini que prefiro [...] porque em *Saló* ele diz a verdade ao afirmar: “aqui está, sou pervertido, a perversão é o fascismo, gosto dos rituais fascistas, fiz *Saló* porque é o teatro dessa perversão e o meu personagem, o meu herói ama os torcionários como eu amo o meu assassino”, e após o filme ele morreu numa aventura de exploração do sexo proletário. Pasolini, intelectual, comunista, revolucionário, moralista, era agente da prostituição, quer dizer que ele pagava aos rapazes, os *ragazzi di vita*, pelo sexo. Ele procurava os pobres, os ignorantes, os analfabetos e tentava seduzi-los como se a perversão fosse uma virtude (GLAUBER apud NAZÁRIO, 2007: 199-200)

O que torna mais grave as palavras de Glauber, em um depoimento exclusivo ao crítico Serge Daney (1944-1992) para o *Cahiers du Cinéma*, é pensar que Glauber também sofria igual perseguição por parte de críticos, colegas de profissão e público no final dos anos 1970. Não precisamos nos lembrar de seu último filme *A Idade da Terra* (1980), sua recepção no Festival de Veneza, o escândalo de Glauber pelas ruas italianas prenunciando sua mágoa que o levaria à

⁴ Depoimento de Laura Betti ao cineasta holandês Philo Bregstein para o documentário *Whoever Says the Truth Shall Die* (*Quem fala a verdade deve morrer*) produzido em 1981.

morte no mesmo ano desta infeliz declaração. E também de uma parte da mídia que se alimentava de suas polêmicas. Glauber, assim como Pasolini, morreu incompreendido, julgado e condenado por seus atos e pensamentos. Assim como Pasolini pagou um altíssimo preço por suas opiniões, por vezes contraditórias, e quase sempre na contracorrente de um senso comum. Na contramão de um consenso.

Glauber, durante o período final da ditadura militar, foi duramente criticado pela esquerda, brasileira e internacional, quando em 1974, empolgado pela recente vitória do golpe militar durante a Revolução dos Cravos que derrubou o regime salazarista em Portugal, fez uma otimista analogia com a abertura política anunciada pelo General Ernesto Geisel (1907-1996) em declarações entusiastas ao general Golbery do Couto e Silva (1911-1987). Parte considerável da esquerda nunca o perdoou e até hoje assiste a seus filmes com o peso do pensamento que norteou as calorosas discussões da época. Com Pasolini não foi diferente. Classificado no rol dos iconoclastas e incoerentes, sobretudo, quando declarava sua divergência em assuntos cuja concordância era consenso. Ora colaborando e defendendo posições extremistas, como aquela dos jovens do jornal comunista *Lotta Continua*, com os quais Pasolini contribuiu em diversos artigos e até chegou a produzir um filme coletivo, *12 dicembre* (1972), ora criticando e não aderindo incondicionalmente aos preceitos do Partido Comunista Italiano. Outras vezes revelando um certo conservadorismo em uma posição contrária a legalização do aborto ou criticando duramente os estudantes responsáveis pela morte de dois policiais nos confrontos de 1968 em *Valle Giulia*, registrado no célebre texto *Il PCI ai Giovani*:

*Avete faccie di figli di papà.
Buona razza non mente.
Avete lo stesso occhio cattivo.
Siete paurosi, incerti, disperati.
(benissimo!) ma sapete anche come essere
prepotenti, ricattatori e sicuri:
prerogative piccolo-borghesi, amici.
Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte
coi poliziotti,
io simpatizzavo coi poliziotti!
Perché i poliziotti sono figli di poveri.*

*Vengono da periferie, contadine o urbano che siano.*⁵
(PASSOLINI, 2000: 151)

Pasolini também por diversas vezes proclamava um claríssimo ateísmo e por outras tantas pregava o retorno a uma sacralidade profunda e ancestral. Pesquisou pelas periferias e *borgate* de Roma para depois ir morar naquilo que restou de um antigo castelo medieval. Crítico contundente do hedonismo consumista, sem nunca abdicar dos prazeres noturnos comprados entre os jovens *ragazzi di vita*. Polemizava com seus amigos escritores em artigos de jornais ao mesmo tempo em que conclamava o Partido Comunista e o Partido Socialista a processar os principais dirigentes do governo italiano representado pelo Partido Democrata Cristão.

*Il Psi e il Pci dovrebbero per prima cosa (se vale questa ipotesi) giungere ad un processo degli esponenti democristiani che hanno governato in questi trent'anni (specialmente gli ultimi dieci) l'Italia. Parlo proprio di un processo penale, dentro un tribunale. Andreotti, Fanfani, Rumor, e almeno una dozzina di altri potenti democristiani [...] accusati di una quantità sterminata di reati, che io enuncio solo moralmente (sperando nell'eventualità che, almeno, venga prima o poi celebrato un 'processo Russel' finalmente impegnato e non conformistico e trionfalistico com'è di solito): indegnità, disprezzo per i cittadini, manipolazione del denaro pubblico, intralazzo com i petrolieri, com gli industriali, com i banchieri, connivenza con la mafia, alto tradimento in favore di una nazione straniera, collaborazione con la Cia, uso illecito di enti come il Sid, responsabilità negli stragi di Milano, Brescia e Bologna (almeno in quanto colpevole incapace di punirne gli esecutori), distruzione paesagistica e urbanistica dell'Italia, responsabilità della degradazione antropologica degli italiani (responsabilità, questa, aggravata dalla sua totale inconsapevolezza), responsabilità della condizione, come suol dirsi, paurosa, delle scuole, degli ospedali e di ogni opera pubblica primaria, responsabilità dell'abandono 'selvaggio' delle campagne, responsabilità della stupidità delittuosa della televisione, responsabilità del decadimento dell Chiesa, e, infine, oltre a tutto il resto, magari, distribuzione borbonica di cariche pubbliche ad adulatori.*⁶ (PASOLINI, 1999: 637-638)

⁵ Tradução Pessoal: Vocês têm a face dos filhos de papai. Boa raça não mente. Têm o mesmo olhar perverso. São medrosos, incertos, desesperados. (Muito Bem!) Mas sabem também como serem prepotentes, extorsivos e seguros: prerrogativas pequeno-burguesas, amigos. Quando ontem, em *Valle Giulia* espancavam aqueles policiais, eu simpatizava com os policiais! Porque os policiais são filhos de pobres, vêm da periferia, camponeses ou urbanos que sejam”

⁶ Tradução Pessoal: “O PSI e o PCI deveriam primeiramente (se vale esta hipótese) agrupar em um processo os expoentes democratas cristãos que governaram nestes trinta anos (especialmente nestes últimos dez) a Itália. Falo mesmo de um processo penal, dentro de um tribunal. Andreotti, Fanfani, Rumor, e pelo menos uma dúzia de outros potentes democratas cristãos [...] acusados de uma quantidade desmedida de delitos, que eu enuncio só moralmente (esperando na eventualidade que, ao menos venha antes ou depois celebrado um ‘processo Russel’ finalmente empenhado e não conformista e triunfalista como de costume): indignidade, desprezo pelos cidadãos, manipulação do dinheiro público, contrabando com os petroleiros, com os industriais, com os banqueiros, conviência com a Máfia, alta traição em favor de uma nação estrangeira, colaboração com a CIA, uso ilícito de entidades como o Sid, responsabilidade nos atentados de Milão, Brescia e Bolonha

Para muitos, com este texto, Pasolini assinou sua sentença de morte. Postumamente publicado no livro *Lettere Luterane*, havia sido impresso em dois jornais um mês antes de ser assassinado (em 28/08/1975 no jornal “*Il Mondo*” e em 24/08/1975 no jornal “*IL Corriere della Sera*”). Dificilmente um artista teria ido tão longe em suas acusações. Apontando nominalmente figuras históricas do Partido Democrata cristão, que sempre assumiram cargos proeminentes no governo italiano : Amintore Fanfani (1908-1999), Giulio Andreotti (1919) e Mariano Numor (1915-1990), responsabilizando-os pelos sérios atentados que ocorreram nas cidades de Brescia, Milão e Bolonha, assim como pactos, contratos e conivências com petroleiros, industriais, a CIA e a Máfia italiana. Algumas destas afirmações estariam também presentes em um livro que estava escrevendo, *Petrolio*, que permaneceu incompleto e só foi publicado, postumamente, em 1992. Neste artigo faz também uma menção grave à utilização “ilícita de entidades como o SID”, provocando diretamente o serviço secreto italiano, *Servizio Informazione Difesa*, uma estrutura militar que desde 1965 substituiu as funções antes desempenhadas pelo antigo Serviço de Informações das Forças Armadas. Não é preciso muito para saber o quanto tudo isso significou para a Itália naquele momento, quando sofria pressões de grupos radicais e extremistas, configurando um clima bastante violento de agressões, atentados e perseguições.

Pasolini certamente estava ciente da repercussão de suas palavras tanto para seu público quanto para os conservadores que sempre o perseguiram em um rosário de processos judiciais. Quem quer que o tenha matado possuía a licença devida para fazê-lo como reiterou Laura Betti.

A história de Pasolini compreende 33 processos ao longo de sua vida por diferentes acusações de obscenidade, perversão e vilipêndio à religião. Processos aos quais sempre foi absolvido. Porque, de fato, Pasolini sempre fora inocente. Mas de que modo vinham essas absolvições? Para Pier Paolo significava a sua inocência. Mas para a mídia, não. Porque a justiça reagia como a imprensa e explicava que, mesmo inocente, era perverso, homossexual e, sobretudo, uma ameaça à ordem pública estabelecida, etc.etc. Pier Paolo era um homem político

(ao menos enquanto incapacidade culposa de punir os executores), destruição paisagística e urbanística da Itália, responsabilidade pela degradação antropológica dos italianos (responsabilidade esta, agravada pela total ignorância da parte deles), responsabilidade pelas condições, como se pode dizer, apavorantes das escolas, dos hospitais e de cada obra pública primária, responsabilidade pelo abandono ‘selvagem’ dos campos, responsabilidade pela estupidez delinqüente da televisão, responsabilidade pela decadência da Igreja, e, enfim, além de todo o resto, provavelmente, distribuição burbônica de cargos públicos e adulatários.”

extremamente empenhado e arriscado [...] Havia a permissão para matar Pasolini. A permissão para matá-lo havia sido dada.⁷

Todos estes dados nos dão a dimensão do significado de sua morte antes da estréia de *Salò*. São informações que estão constantemente sendo reatualizadas, como ocorreu em 2005 quando o processo foi reaberto em uma reviravolta no depoimento de Pelosi, assumindo que outras pessoas estavam presentes. São informações que ainda são associadas à recepção do filme. Como se ao assisti-lo, o espectador pudesse entender o que ocorreu com Pasolini. Como se a pulsão de morte aliada ao sexo exposta na tela estivesse conectada à morte provocada por um excesso, um ato desmedido de uma figura pública. Como se os corpos nus fossem o mesmo objeto do desejo que o matou. Jovens nós que poderiam ser supostamente os potenciais assassinos do criador destas imagens. Afinal, sabemos que se tratavam de jovens sem nenhuma experiência anterior, jovens que Pasolini encontrava nas ruas e *borgate* de Roma. Jovens que necessitavam de uma ajuda dos atores profissionais, como Paolo Bonacelli (1939), para a composição de determinadas cenas. “*Nel rapporto com i giovani attori che venivano dalla strada, alcuni non riuscivano neanche a dire determinate parole. Lui ogni tanto mi chiedeva ‘aiuto’ per migliorare delle situazioni che per alcuni erano sorprendenti*”.⁸(CEBALLOS, 2005: 27). Jovens que o acompanhavam nas sessões e festivais de cinema. Como reconhecer aqueles que eram garotos de programa e os que não eram? Como identificar a linha tênue que separava sua vida de sua obra? Se o próprio Pasolini por diversas vezes fazia questão de não definir com clareza estas fronteiras.

E aqui alcançamos a última etapa desta breve introdução questionando até que ponto algumas interferências que envolvem a recepção de seus filmes, onde *Salò* corresponde a um grau máximo, foram também propiciadas, direta ou indiretamente, pelo próprio Pasolini.

⁷ Depoimento ao cineasta holandês Philo Bregstein para o documentário *Whoever Says the Truth Shall Die (Quem fala a verdade deve morrer)* produzido em 1981.

⁸ Tradução Pessoal: “Na relação com os jovens atores que vinham das ruas, alguns não conseguiam nem mesmo dizer determinadas palavras. Ele, de vez em quando, me pedia ‘ajuda’ para melhorar as situações que para alguns era surpreendente.”

La parte pubblica della mia vita:[...] quel tanto di me che non mi appartiene, e che è divenuto come una maschera da Nuovo Teatro dell'Arte; un mostro che deve essere quello che il pubblico vuole che sai. Io cerco di lottare, donchisciottesicamente, contro questa fatalità che mi toglie a me stesso, mi rende automa da rotalco, e finisce poi per riflettersi su me stesso, come una malattia. Ma pare che non ci sai nulla da fare. Il successo è, per una vita morale e sentimentale, qualcosa di orrendo, e basta. (PASOLINI apud SICILIANO, 2005: 299)⁹

Sabemos o quanto foi perseguido, e o quanto deve ter lhe custado toda uma seqüência contínua de processos judiciais. O quanto era fácil agregar seu nome a um escândalo, e o quanto sua divulgação propiciou um aumento lucrativo na venda de jornais. O quanto se tornou presa fácil de agressores e o quanto foi cômodo e tranqüilo para a justiça italiana arquivar seu processo com o consentimento silencioso de uma grande maioria. Certamente foi um delito italiano como atestou Marco Tulio Giordana (1950). Mas até que ponto, esta figura pública polêmica e provocativa, não foi em parte alimentada por Pasolini? Até que ponto não podemos considerá-lo vítima e algoz na construção de um mito em torno a um artista, intelectual, perseguido por todos e, em decorrência desta posição, livre para se manifestar da forma que bem quisesse. Uma mitomania já apontada por um de seus melhores biógrafos, Enzo Siciliano.

Questa figura di vittima, più che coincidere alla biografia, è un'immagine eroica, forse anche retórica, ma è l'immagine di chi è 'diverso', e che per via della 'diversità', è sottratto al domínio dell'universo materiale, dell'universo economico: può rivendicare una libertà di pronuncia sulle cose del mondo e della vita che ad altri è impossibile.¹⁰ (SICILIANO, 2005:241)

O que pode nos interessar desta análise é a estreita combinação entre arte e vida, que nos parece tão distante de nossos dias embora extremamente próxima. Não falo de uma falsa exposição de irrelevâncias da vida privada que habitualmente somos obrigados a dividir em jornais, programas televisivos,

⁹ Tradução: “A parte pública da minha vida:[...] aquela tanto de mim que não me pertence, e que se tornou como uma máscara do Novo Teatro de Arte; um monstro que deve ser aquilo que o público quer que eu seja. Eu procuro lutar, quixotesicamente, contra esta fatalidade que me constringe a mim mesmo como uma doença. Mas parece que não há nada a fazer. O sucesso é para uma vida moral e sentimental, qualquer coisa de horrendo, e basta”

¹⁰ Tradução: “Esta figura de vítima, mais do que coincidir com a biografia, é uma imagem heróica, talvez também retórica, mas é a imagem de quem é ‘diferente’, e que pela via da ‘diferença’, é afastado do universo econômico: pode reivindicar uma liberdade de pronúncia sobre as coisas do mundo e da vida que aos outros é impossível.”

twitters, orkuts ou *sites* de relacionamentos. Falo de uma romântica radicalidade na qual o papel de artista se misturava ao do intelectual que era indissociável de uma atitude crítica frente à própria vida e à sociedade. Este papel não era apenas desempenhado por Pasolini, nem tampouco começou em seu tempo. Está inserido em uma longa tradição cujas raízes estão plantadas no século XIX e se ramificaram até meados da década de 1970, como alguns estudiosos irão descrever em um extenso debate sobre o fim dos ideais modernos, ou diluição de suas práticas.

Se elegemos como objeto de estudos a obra de Pier Paolo Pasolini, e em especial, seu último filme *Salò, o le 120 giornate di Sodoma*, estamos cientes de que as fronteiras entre vida pessoal e criação artística nunca foram bem definidas, assim como a do artista que produz uma obra e a do intelectual que se pretende engajado em um amplo projeto de transformação de sua realidade. Pasolini construiu sua literatura e seu cinema afinados com este ideário utópico. Por mais que declarasse um profundo pessimismo, ainda acreditava na possibilidade de intervir, provocar uma determinada reação menos conformista de seu público ou, se preferirmos a utópica pretensão, dos cidadãos italianos.

Dois dias antes de morrer chegou a escrever um artigo propondo a extinção da televisão e da escola obrigatória. Extinção, entendida como proposta assumidamente radical para transformá-las. Pois, sabia que nelas restavam os germes formadores do caráter, comportamento e opinião dos futuros jovens. Sua proposta para a escola era a de incluir problemas relacionados ao urbanismo, à ecologia, ao sexo e, sobretudo, muita leitura, muita leitura livre, livremente comentada. Quanto à televisão esta deveria se tornar culturalmente pluralista e assumir sua visão parcial. (PASOLINI,1999: 698)

Todas estas questões estão presentes na obra pasoliniana, assim como a sexualidade. No entanto, devemos nos perguntar por que as questões sexuais se sobressaem diante das questões referentes à unificação lingüística, aos problemas da educação, à influência da televisão ou ao fenômeno de massificação que transformava a Itália aos quais Pasolini tanto se propôs a discutir? Será que as questões sexuais que Pasolini apresentava em seus filmes e romances estavam só relacionadas à sua opção sexual ou será que estavam no cerne de uma discussão muito mais complexa que tanto alguns críticos quanto outros estudiosos apenas reforçavam aquilo que uma grande maioria estava interessada em saber?

O escritor Alberto Moravia irá chamar a atenção para este enfoque destacando a proeminência de sua poesia: “*Pasolini fundamentalmente era um poeta. Non si capisce niente di lui, se non si tiene conto di questo fatto assolutamente fondamentale, ancora più fondamentale dell’omossexualità. La poesia è la capacità di trasformare tutto in figure, imagine, metafore.*”¹¹

Reduzir o pensamento de Pasolini a uma questão puramente sexual, bem ou mal resolvida, é assumir uma adesão completa às estruturas que querem esvaziar seu discurso de qualquer importância artística, política ou cultural. É optar pelo caminho mais sedutor que pretende “reduzir a vida do mundo à anedota e ao mexerico [...] fixando e prendendo a atenção em acontecimentos sem conseqüências políticas, que são dramatizados para deles ‘tirar lições’, ou para os transformar em ‘problemas de sociedade’”. (BOURDIEU, 1997: 73)

Salò, estava atrelado a um pensamento crítico, extremamente politizado, sua provocação era intencional, pertencia ao rol de várias outras provocações em prol de uma atitude menos conformista diante de uma grande estrutura de poder e manipulação ideológica. Seu discurso está numa posição radicalmente oposta a muitas leituras que foram feitas, mas como toda provocação poética é construída por metáforas, cabe a nós ousar decifrá-las, até para melhor compreender a natureza dos poetas.

¹¹ Tradução : “Pasolini fundamentalmente era um poeta. Não se compreende nada sobre ele, se não se considera este fato absolutamente fundamental, ainda mais fundamental do que a homossexualidade. A poesia é a capacidade de transformar tudo em figura, imagem, metáfora” (in A futura Memória, documentário de Ivo Barnabò Micheli)