

O PAI SONHADO E A POESIA

THE DREAMED FATHER AND THE POETRY

Alessandra Vannucci

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo: Este artigo pretende pensar a figura do pai e de sua morte na poesia de Pier Paolo Pasolini. A afasia poética de Pasolini, atribuída ao "trauma intelectual", dá lugar a uma luta no meio da solidão que prefigura a militância "corsária" quando confrontada com questões atuais em que muitas vezes está diretamente envolvida. Pasolini com suas opiniões, manifestos, declarações, com seus filmes inevitavelmente censurados, mantém em permanente dissonância com todos: esquerda e direita, fascistas, católicos, intelectuais etc.

Palavras-chave: Pasolini; poesia; pai; morte

Abstract: This paper intends to reflect on the father figure and his death in the poetry of Pier Paolo Pasolini. Pasolini's poetic aphasia, attributed to "intellectual trauma", gives way to a struggle in the midst of solitude that prefigures "corsair" militancy when confronted with current issues in which it is often directly involved. Pasolini with his opinions, manifestos, declarations, with his inevitably censored films, keeps in permanent dissonance with all: left and right, fascists, Catholics, intellectuals etc.

Keywords: Pasolini; poetry; father; death

15

Na década de 1960, Pier Paolo Pasolini vivencia uma espécie de afasia poética, sintomatizando o “trauma intelectual” que frequentemente declara. Após a disputa com os jovens poetas do Grupo 63, que então lançavam uma “nova vanguarda” hermética e desengajada, Pasolini expressa profunda insatisfação com a sorte de atingir o mundo só metaforicamente, ao qual o obriga o fato de ser também poeta. Sua voz lírica, que costumava ser comprometida e discursiva, se cala. Em 1968, comentando a rebeldia dos jovens manifestantes com “cara de filhos de papai”¹ da Valle Giulia, em Roma, Pasolini denuncia a vacuidade da contestação burguesa ao sistema burguês. Já apóstolo de Gramsci, em 1969 declara que se reduziu “em cinzas” sua esperança em uma possível salvação da sociedade pela razão orgânica.² Nem a

¹ “Il PC ai giovani”, L'Espresso, 16.6.1968. In *Empirismo eretico*: Milano: Garzanti, 1972, p. 151

² “Esta ilusão gramsciana acabou, eu não acredito mais nisso. Porque, objetivamente, mudou o mundo a minha frente. Enquanto ao tempo de [...] de minhas primeiras obras e de minha primeira ideologia, uma distinção precisa entre classe popular e classe burguesa ainda era possível, hoje, não o é mais. [...] A

fúria dos poetas, uma vez integrada e naturalizada, pode algo contra o “horroroso futuro tecnológico” que vem sendo aprontado pelo capitalismo em sua nova fase histórica: a sociedade de consumo – ré, acusa ele, do genocídio cultural, da destruição da paisagem e da corrupção do povo italiano. A linguagem não basta para representar a barbárie deste novo holocausto; a realidade resiste ao pensamento e se faz incomunicável. O “trauma intelectual” é, portanto, uma crise ideológica que leva o poeta a buscar novos caminhos expressivos.

Enquanto renuncia a escrever poesia (voltando a ela só em 1971, com os versos “feios”, por manifesto, de *Trasumanar e organizzar*), Pasolini comunica mais do que nunca, praticando o jornalismo militante³ e escrevendo peças de teatro e roteiros de cinema. Apresenta suas investidas teatrais como uma “deselegante tentativa, individualista e anárquica, de lutar contra as determinações da cultura de massa” (in Cineforum, cit.). Esta opção de lutar em plena solidão prefigura a militância “corsária” dos últimos anos quando, encarando assuntos da atualidade em que muitas vezes é diretamente implicado, Pasolini com suas opiniões, manifestos, declarações, com seus filmes inevitavelmente censurados, mantém-se em permanente dissonância com todos: esquerda e direita, fascistas, católicos, intelectuais etc. A afasia poética acompanha o colapso da sua diversidade, por outro lado, representado através de uma teoria de personagens que entram em catatonia (como Julian de *Pocilga* e Emilia de *Teorema*) ou se auto imolam na praça pública (como Ian Palach de *Bestia da stile*). A voluntária mudez destes personagens, assim como de Pasolini, é uma contundente reflexão sobre as consequências éticas e linguística da quase-incomunicabilidade de seu pensamento desenquadrado e herege. A palavra que Pasolini usa para definir a quase-incomunicabilidade de que padece – como trágico destino de um poeta do seu tempo – é “ambiguidade”.

A mesma palavra descreve a dissociação do filho diverso (nem obediente, nem rebelde) que não se encaixa no triângulo edipiano imposto pelo capitalismo patriarcal, em *Pocilga* (peça escrita em 1966 e filmada em 1968); ele então se torna um “ambíguo amigo e ambíguo inimigo” do pai (episódio II). É o traço com o qual o diretor declara

Itália entrou numa nova fase histórica. São outros os termos em que se apresentam os destinatários da obra”. Pasolini, PP. Revista Cineforum, IX, 85, maio de 1969, p. 313.

³ Escreve em diversos jornais diários e no semanal Tempo (de 1968 até 1970, reunidos em *Il Caos*).

sentir empatia, na declaração lida para a imprensa antes da exibição do filme na Bienal de Veneza de 1969, onde justifica a sua ausência pelo fato de estar vivendo uma escandalosa epopeia judiciária a qual reflete a polêmica recepção da sua cinematografia recente (*Evangelho segundo S. Mateus* denunciado por obscenidade, *Teorema* sequestrado pela censura). “O conteúdo explícito do filme tem seu contexto histórica Alemanha” explicava Pasolini.

Porém o filme não fala da Alemanha e, sim, da relação ambígua entre velho e novo capitalismo [...]O conteúdo implícito é uma desesperada desconfiança em qualquer sociedade histórica. A sociedade, qualquer uma, devora os seus filhos: os desobedientes, mas também os filhos que não são nem obedientes nem desobedientes. Os filhos têm que ser obedientes; e só.

E continuava:

Alguém certamente perguntará: mas este filme é autobiográfico? Sim, digo eu, é autobiográfico, porque minha vida me levou, antes, a conhecer o horror, depois a expressá-lo com estranhamento e ironia. Eu me identifico com o personagem de Pierre Clementi, o canibal (anarquia apocalíptica e, digamos, contestação global no plano existencial). E me identifico com o outro, interpretado por Jean-Pierre Léaud (a *ambiguidade*, a identidade fugitiva).

17

Vale a pena verificar se a palavra “ambiguidade” comporta alguma ressonância na esfera biográfica do poeta, especialmente no contexto das difíceis relações com o pai, Carlo. Este é muitas vezes descrito como normativo e autoritário; mesmo assim, objeto na primeira infância do poeta de um “amor sensual” que se tornaria na adolescência um amor “parcial, que dizia respeito unicamente ao sexo” e seria finalmente preterido a favor do “amor verdadeiro” pela mãe Susanna: um amor, este, “que envolvia toda a pessoa”.⁴ O pai é excluído do triângulo familiar mãe-pai-filho (pois da família já não fazia parte o outro filho, Guido, assassinado com dezenove anos, em combate, no fim da II guerra) e sai do horizonte de vida do poeta em 1949 (quatro anos após a morte do irmão), quando Pier Paolo é denunciado por obscenidade, demitido da escola pública onde era professor e expulso do Partido Comunista, no qual militava. Com vinte e sete anos, deixa Casarsa, no Friuli, aldeia natal da mãe e muda-se com ela para Roma. Na memória, a figura daquilo que o filho ilustra como um repúdio

⁴Apud *As últimas palavras do herege*: entrevistas com Jean Duflot. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 20

paterno remonta à adolescência: “com a face amarela e vermelha, inchada e histérica como um prepúcio de sangue, meu pai me reprovava e eu escutava, inocente ofendido, remexendo lágrimas e protestos em minha boca de adolescente vestido pela mãe, inutilmente” escreve em um poema de janeiro de 1963.⁵ Em um poema de *L’usignuolo della Chiesa Cattolica* (1958), Pasolini atribui lágrimas “inúteis” ao Cristo, um filho inocente, indefeso e nu que “dá escândalo” na cruz, para vergonha do Deus pai; no filme *Edipo Rei*, de 1967, ele atribui uma face ao mesmo tempo voraz e sensual ao personagem de Laios, um pai cruel que enjeita seu bebê inocente, indefeso e nu. A proximidade das duas figuras de filho se dá pelos pés furados/atados e pela rejeição do pai. Carlo, também nome do pai de Pasolini, é nome escolhido para o protagonista do romance *Petrolio* (escrito entre 1972 e 75, quando o poeta é assassinado; publicado póstumo em 1992). No romance, Carlo incorpora, hora no engenheiro cultivado, integrado, *bom vivant* e burguês, hora em seu duplo perverso “que se ocupa dos ofícios baixos”, em uma parceria “perfeitamente equilibrada”.⁶ O fluxo ambíguo de fragmentos aparentemente inconciliáveis de identidade configura uma espécie de performance auto etnográfica do próprio Pasolini, cuja vida no limiar entre dois mundos socialmente incompatíveis (o ambiente intelectual das amadas, dos festivais e prêmios e os bairros pobres dos *meninos da vida*) é então interrompida pela morte.

Pois é, a vida, aquele obscuro acervo de contradições e ambiguidades que Pasolini chama de “história de que eu sou o culpado herói objetivo”⁷ pois faz dela objeto de análise, seleção, corte e edição, como para um roteiro cinematográfico ao qual somente a morte poderia pôr a palavra FIM. Assim como a montagem, observa Pasolini, a morte transforma o presente infinito e instável da vida, linguisticamente indescritível, em um passado estável e descritível.⁸ Parece clara para o poeta, neste momento, a opção da morte como ação real no contexto de uma vida feita poesia, pois somente por meio dela se faz decifrável um destino que vem cumprindo seu tempo, somente ela atribuiria sentido ao longo plano sequência insensato e ambíguo

⁵ “E l’Africa?” in *Bestemmia*. Milano: Garzanti, 1998, vol. I, p. 883

⁶ “Petrolio”, primeiro esboço do romance, in *Petrolio*, Milano: Mondadori, 2005, p. 577

⁷ *Poeta delle ceneri*, Roma, 1967-68, publicado na revista *Nuovi Argomenti*, julho-dez 1980

⁸ A morte opera uma “fulgurante montagem da nossa vida; escolhe seus momentos realmente significativos [...] e os põe em sequência, fazendo do nosso presente infinito, instável, incerto, um passado claro e descritível. Somente por obra da morte é que nossa vida se torna útil para nos expressar”. *Osservazioni sul piano-sequenza*, in *Empirismoeretico*, Milano: Garzanti, 1972, p. 241

que constitui o viver. Este singular procedimento auto ficcional (pré-montar opções de sua própria vida-morte) ocupa Pasolini a partir do momento em que declara a quase-incomunicabilidade de seu pensamento e assume a afasia poética. Frequentemente então, em roteiros, anotações, entrevistas, mergulha no âmbito íntimo em busca das origens da “ambiguidade” de um ser marcado pela rejeição do pai, pela expulsão do gueto dos intelectuais, pela escandalosa vida dupla e pela opção sexual, objeto de censura e pública perseguição; um ser que não será testemunha de si mesmo se não no ato final, na cena de sua própria morte. Pasolini expõe as vísceras: recorda os traumas com sua voz pacata, resgata em seu corpo os desejos mais profundamente reprimidos: “é preciso lembrar dos meus passos de menino de três anos, numa estrada atingida por um sol que não era o da minha vida, mas dos meus pais, em direção ao canto onde meu pai, jovem homem, mijava” (*Poeta delle ceneri*, cit.). Declara o amor recalçado pelo pai: “Sempre pensei que odeio meu pai, mas, recentemente, escrevendo um dos meus dramas em versos, *Affabulazione*, que trata da relação entre pai e filho, me dei conta que grande parte da minha vida emotiva e erótica não depende de ódio, mas, sim, de amor por ele, um amor sepultado em mim desde quando eu tinha um ano e meio”.⁹

Em busca deste amor perdido é que em 1942, enquanto Carlo Alberto Pasolini servindo o exército fascista era feito prisioneiro na África do Norte, ao filho ocorre dedicar a ele o seu exórdio poético: *Poesie a Casarsa*. Contemporaneamente, o poeta confessa aos amigos um “continuo turvamento sexual”.¹⁰ A escolha de expressar-se em dialeto Furlan, o dialeto da região do Friuli onde então moravam, é uma provocação que visa atrair a atenção do pai: “O Furlan é o dialeto da minha mãe e meu pai era contrário a quem quer o usasse, porque o fascismo era hostil aos dialetos que constituíam uma forma de vida real que devia ser removida. Portanto, foi um gesto audaz por minha parte dedicar-lhe aqueles versos” (*Pasolini su Pasolini*, cit. p. 28). A busca pelo amor paterno perdido continua nos versos que serão publicados em 1954 sob o título *La meglio gioventú* e dedicatória, com *amor de loihn*, ao crítico Gianfranco Contini, ao qual o poeta havia remetido pelo correio sua produção ao longo dos anos e que se tornara uma espécie de pai poético. Seja lapso, indício ou erro tipográfico, é

⁹ “Pasolini su Pasolini”, entrevistacom John Halliday, Parma: Guanda, 1992 (orig 1962), p. 27

¹⁰ Carta a Fabio Mauri, apudNaldini, *Pier Paolo Pasolini. Lettere: 1940-1954*. Torino: Einaudi, 1986, p. 63

curiosa a retrodatação da morte do pai (1958), em algumas notas autobiográficas em que Pasolini a faz coincidir com a publicação da obra poética consagrada (*Le ceneri di Gramsci*, 1957). Uma possível decifração diria respeito ao nexos entre o desbloqueio do impulso homoerótico, reprimido enquanto vivesse seu primeiro objeto de desejo (o sexo paterno) e o desbloqueio da máquina poética. Na busca pelo pai sonhado estaria embutida a busca pelas “palavras de graça” da poesia. Este nexos é claramente traçado nos versos dados, em 1966, ao personagem Orestes (vingador de um pai que só vagamente conheceu, quando criança) na tragédia *Pilade*:

Eu vou rezar no túmulo do meu pobre pai.
Não o esqueci, ele está agora em meus sonhos,
mediz algo com palavras de graça.(ep. I)

As “palavras de graça” da poesia brotam do clima ambíguo de um sonho, de um devaneio da memória, ambos contextos propícios para uma regressão à linguagem infantil (balbúcie, dialeto). O sonho do pai, elaborado em sua ausência e vinculado à sua remoção como objeto de desejo, projeta outra face paterna, não “inchada e histérica” como na descrição da face do pai vivo, mas afetuosa e íntima, de um “primeiro Pai que tem ternura de mãe”, uma ternura amorosa sem a qual o amor (*ágape*) aparece inconcebível ao poeta adulto.¹¹ Através dos personagens, emerge o desejo de renovadas relações de filiação, negando e recusando o triângulo edípico e até mesmo prescindindo da figura paterna repressora – já que eliminar o pai repressor significa eliminar todos os corolários da capitalização do poder de uso dos corpos na sociedade patriarcal. O que sobra, como diz Julian em seu monólogo na peça *Pocilga*, é “o que não me pertence: que não é herança, patrimônio ou domínio, nem mesmo do intelecto: o que é, simplesmente, um dom. Antes, a natureza” (ep. VIII). O reencontro com a natureza amorosa de qualquer criatura atende à fé ancestral no mundo como criação. Professada por Pasolini sempre com certa timidez, como se fosse “só uma aberração psicológica” esta religiosidade fundamenta o seu “modo de ver o mundo, que talvez seja reverencial demais, infantil demais: eu vejo o mundo, os objetos, as pessoas, a natureza, com certa veneração, pois tudo é sagrado” (*Pasolini su Pasolini*, cit. p.29).

¹¹ Ver Angelini, Franca. *Pasolini e lo spettacolo*. Roma: Bulzoni, 2000, p. 29.

Nas entrevistas, Pasolini repete que escreveu as seis tragédias (*Pilade, Affabulazione, Calderon, Porcile, Orgia e Bestia da stile*) durante um período de resguardo após um ataque de úlcera; diz que de repente começou a escrevê-las em versos, inspirado na releitura que fizera, de cama e sob os cuidados da mãe Susanna, dos trágicos gregos e de alguns diálogos de Platão. As peças (algumas, não todas, viraram filme em seguida, adaptadas e dirigidas pelo próprio) retratam a disputa geracional entre pais e filhos: são variantes subversivas (algumas declaradas, outras ambíguas) dos ciclos de Édipo e de Orestes. Uma primeira subversão consiste no fato de Pasolini apontar a origem do trágico destino edípico muito mais no ato do pai (Laios) que mata/ejeta o filho do que no ato consequente do filho (Édipo) que mata o pai e transa com a mãe. Fica claro que a declinação freudiana do complexo edípico, ao valorizar os efeitos mais do que a causa, discrimina o que é considerado estado de cultura de um anterior estado natural de um ponto de vista estritamente patriarcal. A leitura subversiva de Pasolini exalta o que há de ambíguo na relação de amor mortal entre pai e filho – ambiguidade que a face de Laios (já aqui lembrada, nas primeiras cenas do filme *Édipo Rei*) no ato de amarrar os pés do filhote inocente e nu apresenta como voracidade carnal. Laios é mostrado como um pai da linhagem de Cronos, quer devorar as suas crias para reapossar-se de sua potência viril. Seu gesto não revela a disputa geracional entre machos provocada pela pujança da cria, mas pelo contrário, revela no gerador um desejo canibalesco que recalca outro desejo, homoerótico e incestuoso. É o que fica claro pelos versos do Pai de *Affabulazione* e pelo ato de amor mortal que ele comete. Após enumerar as diversas formas com as quais os pais matam os seus filhos (“nas prisões, nas trincheiras, nos campos de concentração, nas cidades bombardeadas”) opondo-as a forma pela qual um filho mata o pai (“pelo crescer de seu corpo inocente que está ali, novo na velha cidade, pedindo para ser admitido”), o Pai espia o filho enquanto namora e narra a cena em que se inclui, como quem vai matá-lo.

PAI -Eis que o momento dos beijos está se acabando. Eu tiro do bolso a faca que eu te dei e você, tão doce, me devolveu. Tem épocas no mundo em que os pais degeneram e matando seus filhos cumprem regicídios. (ep. VIII)

Antes de representar tal gesto como um perverso “regicídio”, o Pai, caído em estado catalético, havia sido visitado pela sombra de Sófocles. Este se arrependia do enredo trágico e amaldiçoava a inteligência de Édipo em resolver o enigma da Esfinge, pois serviu-lhe somente para conquistar o poder e depois perde-lo, ou seja, para tomar o lugar do pai sem interromper seu destino de rejeitado. No filme *Pocilga*, o personagem do Pai é representado na cadeira de rodas: sua paralisia sugere uma impotência, ou seja, impedimento de seu poder patriarcal. Rei destronado, embora instalado naquele mísero trono, este Pai austero tenta por vários caminhos empoderar o filho Julian na função reprodutiva; este, entretanto, recusa-se a namorar a namorada burguesa e desperdiça o sêmen na pocilga, onde sente-se atraído por um desejo aberrante. O previsível amor pela jovem, uma contestadora descrita como “filha de papai” é revocado; assim como é revocada a presumível participação do jovem filho ao esquema patriarcal: Julian nem assume, nem contesta o legado de poder e status que o pai lhe passaria às mãos. O que faz? Cai em catalepsia. Neste momento (ep. V), é descrito pelas mulheres testemunhas (a mãe e a namorada) nem morto nem vivo, silencioso “como Cristo na Cruz” terrivelmente respeitável “como um monumento” e poderosamente subversivo por ser desencaixado, indescritível, contraditório: “ambíguo amigo e ambíguo inimigo” do pai. A destituição da engenhoca patriarcal-capitalista (o “segredinho sujo papai-mamãe”, como a descreve Gilles Deleuze no *Anti-Edipo*) é outra forma de denunciar que a dialética burguesa reduz a luta de classe a mera luta geracional no seio da mesma classe social. No final de *Pocilga*, enquanto as duas famílias na magnífica mansão do Pai celebram a fusão entre capitais (o velho e o novo, uma aliança manchada por negócios perversos, como ter financiado a transformação de corpos humanos em sabonetes nos campos de concentração) cumpre-se, ou melhor, é representada pela narrativa de uma testemunha, a tragédia do filho diverso. Ele é devorado pelos porcos na pocilga, segundo narra uma testemunha, porém “porcos” no imaginário alegórico herdado por Grosz e por Brecht, são os burgueses; motivo pelo qual o Pai manda silenciar o ocorrido: “shhh, não diga nada a ninguém” (XI ep.).

No penúltimo episódio da peça, aparece um outro pai – um “pai sonhado”. É Espinoza, “primeiro filósofo da razão” que aqui a abjura, porque só serviu aos

interesses do capital; ele convida Julian a “morrer, se isso lhe agrada: sair do mundo”. Expulso do gueto hebraico de Amsterdã, assim como Pasolini, expulso do gueto da esquerda italiana (“estamos em 1667 ou em 1967”, indaga Espinoza), o filósofo prediz o trauma da quase-incompreensibilidade do poeta quando, no ano seguinte, descreverá a rebeldia geracional dos jovens da Valle Giulia como uma hipócrita forma de normalização burguesa, da qual ele dissente.¹²O nexos entre tal inconciliável diferença do poeta e sua identificação com os dois protagonistas aberrantes, incompreensíveis e sacrificados de *Pocilga* fica claro:

A burguesia neocapitalista dá um jeito de fazer desaparecer aqueles seus filhos que não são nem "obedientes" nem "desobedientes". O mundo da produtividade, a sociedade de consumo os expulsa, a seu modo. A ordem exige obediência total. (DUFLOT, 1983:44)

Assim como a figura da fuga cataléptica de Julian, uma decisão de “sumir” que obriga todos os outros a testemunhar por ele, é límpida metáfora da afasia poética do próprio Pasolini. Sua “autoridade” coincide com a desconfortável autoridade do intelectual cuja voz é silenciada e perseguida em uma série delirante de processos, outra face do sucesso. Seu massacre pelos porcos (testemunhada e logo em seguida silenciada) coincide com a linchagem mediática do poeta que se expõe, provocando a civilização a fazer dele seu Cristo, seu bode expiatório, seu escandaloso mártir. Na apresentação (cit.) do filme, Pasolini diz se identificar com os dois protagonistas de *Pocilga*: o canibal, devorado por cães no deserto e Julian, devorado por porcos na pocilga. Espaços à margem da civilização que evocam sinistramente, por sinal, o terreno baldio onde Pasolini foi abatido na madrugada do dia 2 de novembro de 1975. Mas, antes disso, a autoimolação dos dois prefigura para o poeta a percepção da possibilidade “apocalíptica” (não mais “integrada”) para sua própria vida, ou seja, a possibilidade de renunciar dialética da liberdade em favor da afasia poética – um suplício que testemunha e dá sentido à heresia, cujo preço, porém é a “saída do mundo”, com sugeria Espinoza. Até mesmo, a morte – uma morte exposta, escandalosa?

Não surpreende que Pasolini apresente a peça (*Bestia da stile*) à qual mais se dedica, entre 1965 e 74, como “uma autobiografia” sendo seu protagonista Jan Palach,

¹² “Vi odio, cari studentì” *L'Espresso*, 16.6.1968

isto é, o estudante checo que em 1969, por protesto contra a ocupação soviética, cometeu suicídio através de auto imolação na praça São Venceslau em Praga. Fica clara a renúncia aos versos razoáveis da poesia engajada e às imagens agradáveis do cinema popular da anterior produção de Pasolini, abrindo espaço a formas expressivas mais subversivas, escandalosas, impopulares ou “inconsumíveis”, como avisava o diretor; a necessidade de preservar sua *ambiguidade*. No filme *Pocilga*, ao contraponto entre cenários (vila burguesa *versus* pocilga e deserto) corresponde um contraponto sonoro (falado em língua culta o episódio de Julian, composto só de ruídos e palavras balbuciadas o episódio do canibal) que adquire sentido quando a confissão blasfema do canibal (“matei meu pai... comi carne humana... tremo de alegria”) é coberta pelo sino da igreja que toca simultaneamente. No roteiro, Pasolini descreve tais palavras inaudíveis como a “ecolalia de um bárbaro, ou um poema”.

Palavras que surgem improvisas, irreprimíveis da boca do condenado, como um delírio. Se entende nelas um confuso senso de glória, de profundo impuro ardor. O prazer de ser morto, talvez, o prazer de não ter sido homem entre os homens, mas, sim, algo diferente. Algo de indecifrável no decifrável, uma horrída testemunha, com a orgástica alegria sexual que disso deriva, a embriaguez da perdição, sua intimidade, seu ardor carnal, seu cheiro forte, sua maravilhosa vergonha, sua vidente bestialidade, a semelhança entre intensidade de vida e recolhimento da morte.¹³

24

O prazer de ser morto e de ter sido algo diferente é a dor misteriosa do herege que se imola em praça pública *como um monumento*. No teatro e no cinema de Pasolini, entre 1968 e a sua morte, o corpo destes jovens que escolhem se auto imolar ao invés que conformar-se ao apagamento de sua diversidade é exposto em contínuo, enquadrado por paisagens clássicas em que coabitam barbárie e civilização. É exposto o corpo de Julian; é exposto o corpo de Odette de *Teorema*; são expostos e reduzidos a submissão muitos corpos nus de filhos, inocentes postos ao suplício e sistematicamente pervertidos em seus gestos de afeto e sensualidade por uma gangue de pais mórbidos, na sofisticada mansão feita campo de concentração de *Saló*. Entre eles poderia figurar também o corpo do Pasolini adolescente, humilhado pelo pai. A afasia poética, a verborragia corsária, a ambiguidade dos personagens e a reiteração

¹³PASOLINI, Pier Paolo. *Pasolini per il cinema*. Milano: Mondadori, 2001, p. 935.

obsessiva do Cristo-Édipo como figura traumática de filho injetado são sintomas do sofrimento do Pasolini adulto, exposto a perpétuo escândalo – sendo que disso, segundo Franca Angelini (200, cit, p. 30) “ele precisava: não só estar presente, falando, como também expiando, oferecendo-se ao suplício para salvar a todos: ele precisava ser o crucificado”. Voluntária ou necessária, sua exposição na figura do bode expiatório é uma denúncia consciente e subversiva da violência que regula a sociedade por meio de sistemáticos massacres:

O homem médio – ou seja, a opinião pública representada e, diria, oficializada pelos jornais – requer ainda, como na profundidade dos milênios, o bode expiatório: isto é, sente a necessidade de linchamento. As vítimas que serão linchadas continuam a ser regularmente procuradas entre os *diferentes*. Estamos ainda, em outras palavras, no auge da civilização de Himmler. Os campos de concentração os esperam o “diferente”(criminoso, homossexual, pobre, meridional: estas são as atribuições da vítima que será linchada, regularmente procurada) se configura como “monstro”.¹⁴

Por outro lado, o *prazer de ser morto e de não ter sido homem entre os homens e, sim, algo diferente* emerge como desejo de um final apaziguamento como retorno à origem onde tudo ainda estava para acontecer – o desejo da morte, como organização do sentido da vida onde haveria, finalmente, *semelhança entre intensidade de vida e recolhimento da morte*. Me parece este o sentido do final do *Edipo Rei*, quando um Édipo cego e exilado regressa à paisagem italiana contemporânea para deitar debaixo da mesma árvore que, recém-nascido, no início do filme, ele viu emoldurando o rosto amoroso da mãe e morre, apaziguado após todo o sofrimento e as absurdas reviravoltas de seu destino. Estas são suas últimas palavras:

O, luz, que não enxergo mais!
 Você que já de alguma forma foi minha, agora me ilumina
 pela última vez. Eu voltei.
 A vida termina onde começa¹⁵

A montagem oferece uma luminosa alternativa à inevitabilidade do sacrifício trágico: ao morrer, o herói alcança a origem (no amor incondicional da mãe) e o sentido (na luz que não se enxerga, mas que ilumina o ter vivido). Tal estado, um *prazer de ser morto e de ter sido algo diferente*, parece desejável e absoluto. Da mesma

¹⁴PASOLINI, Pier Paolo, “Mostri e mostriciattoli”. In: “Revista Tempo”, n.19, 10.5.1969.

¹⁵ *Pasolini per il cinema*, op. cit., p. 765.

forma, no “appunto 99” de *Petrolio* (p. 448-449), Pasolini enuncia o estado criativo em que se encontra:

Ao mesmo tempo em que eu planejava e escrevia o meu romance, ou seja, buscava o sentido da realidade e tomar posse dela, exatamente no ato de criação que isso implicava, eu desejava *também* libertar-me de mim mesmo, ou seja, morrer. Morrer da minha criação: morrer como na realidade se morre, de parto: morrer, como na realidade se morre, ejaculando no ventre da mãe.[...] Eis a minha história, está toda aqui. Ela – vem bem ao caso – *desinit in piscem*. Mas não acreditem que, por ser alucinatória, seja menos real.

REFERÊNCIAS

ANGELINI, Franca. *Pasolini e lo spettacolo*. Roma: Bulzoni, 2000

PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo eretico*. Milano : Garzanti, 1972.

_____. , *As últimas palavras do herege: entrevistas com Jean Dufлот*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. , *Lettere: 1940--1954*. Torino: Einaudi, 1986.

_____. , *Pasolini su Pasolini: interviste con John Halliday*. Parma: Guanda, 1992.

_____. , “E l’Africa?” in : *Bestemmia*. Milano: Garzanti, 1998.

_____. , *Pasolini per il cinema*. Milano: Mondadori, 2001.

_____. , *Petrolio*. Milano: Mondadori, 2005.

SOBRE A AUTORA: Professora no Curso de Direção Teatral da ECO/UFRJ, onde atua também na Pós-Graduação em Artes da Cena, como Coordenadora de Linha de Pesquisa e docente. Foi professora e Coordenadora no Curso de Artes Cênicas do Departamento de Letras da PUC-Rio, onde também coordenou (2011-2014) o Grupo de Pesquisa em Estética e Política, com apoio da FAPERJ. Foi Professora Adjunta no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (2009 a 2012). Possui graduação em Lettere e Filosofia (DAMS-Bologna, 1993), mestrado em Teatro (UNI-RIO, 2000), doutorado em Letras (PUC-Rio, 2004) com período sanduíche em Roma (La Sapienza, 2003). Pesquisa os temas: artistas viajantes na América Latina, emigração italiana no Brasil, dramaturgia renascentista, direção e interpretação teatral, teoria da tradução. Publicou, entre outros, *Critica da razão teatral* (2004), *Uma amizade revelada* (2005), *Un baritono ai tropici* (2007) e *A missão italiana*. Atualmente pesquisa métodos de ativismo teatral (Teatro do Oprimido e Living Theatre). E-mail: alevannucci@gmail.com