

PIER PAOLO PASOLINI. O CINEMA PARA ALÉM DA VIDA E DA (SUA) MORTE

MARIA IRENE APARÍCIO*

PAULO PORTUGAL**

[...] *Mas se possuo a história / ela também me possui;
vivo na sua luz / mas para que serve a sua luz?*
(Pier Paolo Pasolini)

A PRIMEIRA RECEPÇÃO da obra de Pier Paolo Pasolini (1922-1975) em Portugal, ainda nos anos 60, mas sobretudo na década de 70, terá sido inicialmente tímida e pouco entusiástica, depois conturbada e difícil, sobretudo com a projecção dos seus últimos filmes. Foi também nessa mesma década de 70, do século xx, que Pasolini realizou os filmes mais polémicos da sua obra, nomeadamente a *Trilogia da vida* (*Il Decameron*, 1971; *I racconti di Canterbury*, 1972 e *Il fiore delle mille e una notte*, 1974), filmes internacionalmente premiados, a que se seguiu o derradeiro, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, estreado postumamente, em 23 de Novembro de 1975, no *Paris Film*

* Docente Universitária na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Doutorada em Cinema, lecciona nas áreas de Cinema e Televisão (Licenciatura e Mestrado) e Estudos Artísticos-Arte e Mediações (Doutoramento). É investigadora integrada no Ifilnova – Instituto de Filosofia da Nova, e membro do CineLab – Laboratório de Cinema e Filosofia desse mesmo Instituto, onde coordena o Grupo de Trabalho em Cinema & Política: Aproximações Filosóficas. aparicio.irene@gmail.com

** Jornalista freelance e crítico de cinema, desde o início dos anos 90, colaborando em várias publicações (*Premiere*, *GQ*, *Máxima*, *Insider*, etc.). Presença regular em vários festivais de cinema nacionais, mas sobretudo internacionais (Cannes, Berlim, Veneza, Locarno, etc), frequentemente como júri FIPRESCI. Foi também por diversas vezes júri do ICA. Mestre em Estética e Estudos Artísticos (FCSH). Inscrito no doutoramento em Estudos Artísticos - Arte e Mediações (FCSH). pauloportug@gmail.com

Festival, 21 dias depois de o seu autor ter sido tragicamente assassinado. Este derradeiro filme só seria mostrado em Portugal em 1976, no Cinema Mundial, após uma forte controvérsia que envolveu o Ministério da Comunicação Social.

Um olhar analítico e relativamente distanciado, de quase cinco décadas, sobre estes eventos, parece ainda assim revelar uma inevitabilidade do desenlace da vida de Pasolini: o destino como que anunciado no extremo pessimismo desta fase da sua obra, onde radiografou cruamente a turbulência social e política do seu tempo, ainda que sob a metáfora velada de textos clássicos medievais, e outros, que - também eles - e cada um a seu modo -, reflectem períodos sombrios marcados pela peste bubónica, as questões da fé, incluindo os factores de crise, as (des)humanidades, e as (re)acções sociais e políticas pautadas pela violência, a censura moral, o medo, a superstição, as perseguições... Num texto escrito em 1995, na revista *Grande Ilusão*, sob o título “No Future”, Regina Guimarães resumia bem esta condição de Pasolini expressa, também, na sua poesia revolucionária: “Se Pasolini, numa terrível antevisão da sua morte trágica, se confessa deserddado do futuro, se lamenta não assistir ao contágio da sua revolta, é porque julga vislumbrar um mundo em que o homem será alienado da sua própria condição humana, da sua «religião», da sua miséria em suma.” (Guimarães, 1995: 6)¹. Num outro texto, este de A. Roma Torres, dedicado a *Edipo Re* (1967), assumido por Pasolini como o mais autobiográfico dos seus filmes, o autor invoca a condição meta-histórica deste e doutros filmes de Pasolini; um registo que “convoca uma espécie de sagrado cósmico, com uma certa dose de fatalidade...” (Torres, 1995: 21). Ironicamente, cinco anos antes de ser escolhido pela morte, o próprio Pasolini dissera perante os seus pares, num colóquio em Assis: “depois de ter reflectido

¹ Deixamos aqui um agradecimento especial à Inês Mendes, da Casa Manoel de Oliveira, que gentilmente nos disponibilizou o *dossiê* sobre Pasolini, publicado na *Revista Grande Ilusão*, em 1995, 18-19, existente no Arquivo de Manoel de Oliveira.

compreendi que a misteriosa palavra liberdade não significa no fundo mais que a liberdade de escolher a morte. Há sem dúvida algo de escandaloso porque viver é um dever...” (Pasolini *apud* Torres, 1995: 7).

É então em períodos cruéis e cruciais da vida de Pasolini, e da forte consciência política do seu cinema, que Portugal recebe os seus filmes, num contexto histórico sem precedentes: o período pré 25 de Abril de 1974 - tempo de subliminar preparação e viragem de um regime anteriormente pautado pela censura permanente a todos os níveis, incluindo o sector cultural e a dimensão de criação artística -, e o período pós 25 de Abril, em pleno Processo Revolucionário em Curso (PREC, 1974-1976). Desde então, a obra de Pasolini, e em particular o seu cinema, mas também o teatro, as pinturas, os desenhos, têm regressado ciclicamente às salas de teatro e cinema, bem como às galerias e ao Museu, como foi o caso da Fundação Calouste Gulbenkian que, dez anos após a sua morte, destacou a sua obra em “Pasolini. Ciclo anos 60”, num Programa de João Bénard da Costa. A mostra foi então organizada pelo ACARTE em colaboração com o Serviço de Belas-Artes e a Cinemateca Portuguesa, com várias parcerias institucionais, nomeadamente, ambas as Embaixadas; a de Itália em Portugal e a de Portugal em Itália, o Istituto Italiano di Cultura, o Pier Paolo Pasolini - Research Center and Archive e a Cineteca di Bologna. Para além dos 16 filmes do Ciclo, alguns dos quais inéditos em Portugal, projectados entre 2 e 24 de Outubro de 1985, a evocação do cineasta incluiu um Colóquio sob o tema “O Cinema de Pasolini” e uma Exposição no Centro de Arte Moderna, de 104 trabalhos de pintura e desenho criados entre 1941 e 1965, sob o título “Pinturas e Desenhos de Pier Paolo Pasolini”. Outras invocações se sucederiam ao longo das últimas décadas, num retorno a um autor cujo cinema está longe de ser consensual, quer entre a crítica, quer na academia, não esquecendo – é claro! – um público não-massificado, que se expressa entre a cinefilia e a curiosidade.

CEM ANOS DEPOIS... SEM ANOS

O cinema de Pasolini é um cinema sem tempo... Isto é, fora de um tempo histórico e cronológico. Paradoxalmente não-historicista, ainda que marcado pela história. É um cinema que se abre à paisagem incomensurável das obras maiores da experiência (des)humana, das tragédias universais; à universalidade de uma condição existencial que qualquer espectador pode (re)conhecer e encarnar seja qual for o seu tempo. Por isso, cem anos depois do seu nascimento, e quarenta e seis anos após o seu desaparecimento, há seguramente uma redescoberta a fazer do cinema de Pier Paolo Pasolini, um autor claramente à frente do seu próprio tempo, claramente adiantado ao *establishment* político e social. É o que nos revela a integridade do seu primeiro filme *Accattone* (1961), bem como o filme reportagem *Comizi d'amore* (1964) ou mesmo o clássico *Edipo Re* (1967) – apenas agora a merecerem estreia comercial – mesmo que simbólica, no Cinema Ideal e no El Corte Inglés, durante a Festa do Cinema Italiano, em Abril de 2022. Filmes cuja complexidade e profundo sentido estético permitem uma releitura que agora se revela plena, graças à ‘immagine ritrovata’, e ao processo de restauro e duplicação digital que lhes restituiu essa dimensão de curadoria e património fílmico mundial.

PRIMEIRA RECEPÇÃO PÚBLICA: A PALAVRA DOS CRÍTICOS,
E A DOS ESPECTADORES CINÉFILOS

Nascido a 5 de Março de 1922, Pier Paolo Pasolini viveu toda a sua adolescência em pleno regime fascista; depois da guerra envereda pela carreira de professor do Ensino Secundário, escreve críticas e colabora em guiões com Federico Fellini (*Le notti di Cabiria*, 1957); Mauro Bolognini (*Giovani mariti*, 1958), Franco Rossi (*Morte di un amico*, 1960) e Bolognini outra vez (*Il bell'Antonio*, 1960). Depois, foi

poeta, escritor, realizador. Num texto autobiográfico de 1969, auto-nomeou-se escritor-cineasta... Queria “expressar a realidade pela realidade”. É dele o manifesto sobre o “Cinema de Poesia”², que será convocado inúmeras vezes para justificar o seu gesto cinematográfico. Mas será sobretudo através dos seus filmes que a memória de Pasolini se reconcilia com a arte.

Como num espelho que se revela um espaço heterotópico – foucaultiano -, a sua obra reflecte incondicionalmente a sua vida, a experiência... Em contrapartida, apesar de controversa, a recepção pública da obra de Pasolini parece revelar, desde o seu início, o carácter interventivo e profundamente político, sobretudo dos seus últimos filmes. O impacto de uma cinematografia desviante é ainda hoje lembrada por críticos e espectadores que viveram esses múltiplos contactos primordiais com a obra do realizador.

Um deles é Jorge Portugal, que, tal como outros na altura, contornou a indisponibilidade do acesso a um certo cinema, devido à censura, através de “idas sistemáticas a Paris”, conforme nos confidenciou, em conversa telefónica, para descobrir os filmes proibidos, desde o início dos anos 70. Foi numa dessas viagens que viu *Decameron*, um filme que “estava proibidíssimo cá”, recorda numa conversa pessoal ocorrida em Julho de 2022. “Isto num cinemazinho de *reprise*, talvez no Quartier Latin, já não me lembro exactamente. Nesse ano [tinha ele 20 anos] vi o *Decameron*, bem como *O Último Tango em Paris* [Bernardo Bertolucci, 1972] e *A Grande Farra* [Marco Ferreri, 1973].”

Médico e cinéfilo, Jorge Portugal recorda ter discutido o filme com o primo, João Fraústo da Silva (1933-10/6/2022) - Ministro da Educação e das Universidades, no VIII Governo Constitucional (1981-83) - e Adelino Amaro da Costa (1943-1980), Ministro

² Pasolini apresentou este texto, pela primeira vez, no âmbito de uma mesa redonda sobre o tema “Crítica e Cinema Novo”, em 31 de Maio de 1965, durante a 1.ª Mostra Internazionale di Nuovo Cinema, em Pesaro (Itália). O texto viria a ser publicado pela revista *Cahiers du Cinéma*, 171, em Outubro desse mesmo ano.

da Defesa no VI Governo Constitucional (1980-1981), que seria uma das vítimas do despenho do avião, em 4 de Dezembro de 1980, voo em que seguia, também, o então primeiro-ministro Francisco Sá Carneiro. “A discussão foi entre mim e o Amaro da Costa”, recorda. “Dizia ele que o filme era escandaloso, pornográfico – também o tinha visto em Paris -, e eu dizia que era um elogio à vida, ao lado lúdico da vida, uma elegia ao amor, ao lado saudável do homem.” Recorda, também, a recepção crítica em Portugal que era então bastante favorável ao cinema de Pasolini. “Todos os críticos gostavam dele, mesmo os católicos”. E dá exemplos: o Manuel Machado da Luz e o José Vaz Pereira gostavam dele. O César Monteiro gostava dele, o António-Pedro [Vasconcelos], o Jorge Silva Melo, todos gostavam imenso de Pasolini. E todos consideravam que Pasolini tinha uma linguagem própria e abordava temas novos: a sexualidade, o erotismo...”. Na sua perspectiva, era “um cineasta transgressor em relação a tudo e a todos. Inclusivamente em relação à própria política de esquerda dominante, à social-democracia e ao comunismo. Pasolini era transgressor em relação a tudo”.

A via escapatória para ver cinema em Paris seria, de resto, partilhada com o amigo e colega, Armando Bordalo, que com ele viu, na altura, mais de 50 filmes em apenas um mês. Mais recentemente, em conversa telefónica, salienta o facto de, na estreia de *As mil e uma noites*, no cinema São Jorge, em Lisboa (1975), “se venderem as edições do livro, pois havia esse cuidado da simbiose entre a literatura e o cinema”. Depois, recorda, “foi o *Saló*, aquele soco no estômago que a gente levou.” Um momento único em que percebeu que estavam “a ver qualquer coisa de especial, muito diferente. Algo que se confirmou neste ciclo da Cinemateca [em Abril de 2022]. Teve imensa gente. Esgotaram sessões. O *Accattone* e *Mamma Roma*”.

Igualmente parceiro de tertúlias cinéfilas, o jurista Manuel Proença de Carvalho invoca o momento-chave em que assistiu à projecção de *Saló, ou os 120 dias de Sodoma* aquando da

estreia, tinha ele 16 anos. “Era um filme interdito a maiores de 18 anos, mas consegui entrar”, diz com ar triunfante, na nossa conversa telefónica. Salienta que “muita gente saiu a meio sem aguentar o filme até ao fim. No entanto, o público não se manifestou nas ruas, como sucederia, depois, com *As horas de Maria*, de António de Macedo”, em 1979, com manifestações em frente ao cinema Nimas. E depois com o boicote à exibição do filme *Je vous salue Marie*, na Cinemateca, movido pelo então presidente da Câmara Municipal de Lisboa, Nuno Krus Abecassis, durante o ciclo Jean-Luc Godard, em 1985, ou mesmo com *A última tentação de Cristo*, de Martin Scorsese, em 1988. Acrescenta: “Essas é que foram as grandes escandaleiras”.

Neste contexto, Jorge Leitão Ramos, crítico do jornal Expresso, autor do *Dicionário de cinema português* (2006, 2012), recorda, no arquivo digital Memoriale e em conversa telefónica, o lado “exemplar” do escândalo *Saló* (ver adiante ‘o caso Saló’) sobretudo por ter tido como protagonista o então ministro da comunicação social, Almeida Santos, que dissera que o filme nunca estrearia enquanto ele fosse ministro. Almeida Santos ficara “tão perturbado com o filme que cedeu à tentativa de censura (...)”. É o único caso em que o poder político fala em censurar um filme. Mas não censura porque não tem poder para isso.” *Saló* “era demais” para a época, salienta Leitão Ramos.

De resto, o crítico terá visto o filme no Festival de Cinema da Figueira da Foz: “O filme passou primeiro na Figueira e acho que o vi lá. Ou então foi numa projecção privada de preparação para a Figueira. No Mundial não foi. (...) A Figueira”, recorda, “era um sítio muito especial, era frequentado por todos os cinéfilos. Nos anos 70, era o local onde se juntavam os cinéfilos. Gente que escrevia nos jornais, gente ligada às artes plásticas, à política, a muitas coisas. Podia-se falar com a Marguerite Duras, na esplanada. Não eram só críticos de cinema”.

Sobre Pasolini salienta que “não foi um cineasta com uma influência muito relevante nos meios cinéfilos.” Foi um fenómeno, na medida em que estava à frente da sua época. “Víamos os filmes do Pasolini”, adianta, “mas sou de opinião que passámos todos um bocadinho ao lado da obra. Só mais tarde é que isso mudou. Até porque não sabíamos muito bem quem era Pasolini. O facto de ser já um autor importante no teatro, ou como poeta; não estávamos muito conscientes de toda essa dimensão intelectual”.

O crítico e jornalista do *Jornal de Notícias*, João Paulo Antunes, em conversa telefónica, recorda-se de ter visto *Saló, ou os 120 dias de Sodoma* aquando da estreia, no cinema Mundial. “Quando Pasolini morreu eu tinha 17 anos. Mas fui logo ao cinema ver a “Trilogia da Vida”, nomeadamente o *Saló*, que estreou nesse ano em que fiz 18 anos”. Sobre a experiência de ver o derradeiro filme do cineasta de Bolonha, sintetiza: “Foi um filme-choque!”. Naquela altura, salienta o crítico, “via tudo. Para aí uns 500 filmes por ano. Tudo o que estreava nas salas. E, naturalmente, também a “Trilogia da Vida”, no São Jorge.

Ninetto Davoli, actor-fetiche dos filmes de Pasolini - na entrevista que lhe concedeu a 14 de Abril de 2006, quando visitou Portugal, no âmbito do Ciclo integral dedicado a Pasolini na Cinemateca Portuguesa -, demonstrou o seu contentamento “pelo facto de os jovens terem aproveitado a ocasião para encher as salas”. No entanto, diz também, em tom de lamento, que “esperava honestamente que houvesse mais interesse por parte dos jornais”. A bem-dizer, Pasolini nunca foi um cineasta para as massas, e é conhecida a sua crítica expressa à tecnocracia encarnada pelos meios de comunicação, em particular a televisão, instrumento de alienação, cuja linguagem tenderia “por natureza, para a uniformização, para o estereótipo, em detrimento da diversidade.” (Fernandes, 1995: 9-10). Pasolini parecia não ter dúvidas quanto à massificação veiculada pelos meios de comunicação, à revelia

de uma ilusão de democratização que, na verdade, potenciava os desígnios de uma sociedade capitalista.

A VOZ DOS CRÍTICOS: A PALAVRA ESCRITA

No filme-homenagem de Abel Ferrara, *Pasolini* (2014), a personagem de Pier Paolo, interpretada por Willem Dafoe, profere uma das suas frases mais célebres, sobre o potencial de escândalo do seu novo filme, *Saló, ou os 120 dias de Sodoma*, ao dizer que “escandalizar é um direito; ser escandalizado é um prazer, e aqueles que recusam o prazer de serem escandalizados são moralistas”. A afirmação fora proferida por Pasolini em resposta à pergunta “Quando uscirà il suo ultimo film *Le 120 giornate di Sodoma*, pensa che scandalizzerà ancora una volta?”, naquela que seria a sua última entrevista, conduzida por Philippe Bouvard no *talk-show* televisivo francês “Dix de Der” (1975-1976), a 31 de Outubro de 1975. Ora, talvez esteja aqui a chave que permita explicar, por um lado, a dimensão absolutamente única deste filme, que procura traçar um limite, mas também a forma como quase obriga a uma tomada de posição, por mais radical que seja. Daí ter sido ‘um caso’, naqueles dias de fim de censura em Portugal, logo após o 25 de Abril, a coincidir quase com o lançamento do derradeiro filme de Pasolini, e com a própria morte do realizador a 2 de Novembro de 1975.

Aliás, dá-se o ‘caso’ – uma coincidência brutal? –, de ter sido esse o dia do mês em que se haviam iniciado as orgias descritas por Donatien Alphonse François, Marquês de Sade (1740-1814) na sua obra *Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage* (1785). Pasolini recorda, sintomaticamente, que era tratado, em público e na comunicação social, com frases como “sou como um Negro numa sociedade racista que

³ Uma transcrição da entrevista, sob o título “Pasolini – Chi rifiuta il piacere di essere scandalizzato è un moralista”, pode ser consultada em <https://tton.it/pasolini-chi-rifiuta-il-piacere-di-essere-scandalizzato-e-un-moralista/>.

quis gratificar-se de um espírito de tolerância”⁴. E o inevitável aconteceria mesmo nesse início de Novembro. Em Portugal, no jornal fascista *A Rua*, dirigido por Manuel Maria Múrias, escrevia-se a propósito da morte de Pasolini: “*Foi morto à paulada, como uma ratazana do esgoto*” (Costa, 2006: 274), como refere João Bénard da Costa. Já o seu segundo filme, *Mamma Roma* (1962), fora ‘despachado’ pela censura de uma forma liminar: “Trata-se de uma história sórdida, em ambiente de prostitutas e chulos, feita com excessivo realismo. Não admitimos a importação.” (António, 2001: 119)

No seu artigo publicado na revista *Plateia*, intitulado “Inquietação artística”, o crítico José de Matos-Cruz analisa diversos filmes de Pasolini. “Célebre e polémico” são expressões que liga a *O evangelho segundo São Mateus*. “Não crente, Piero [Pasolini] confessou ter seguido, com uma interessada passividade, o roteiro poético do apóstolo de Cristo, dando-lhe a coerente correspondência cinematográfica. E a estranha música, a austera e quase grosseira espectacularidade do seu filme, a figura dócil e apagada do Eleito que ele criou.” (Matos-Cruz, 1975: 44). Duas décadas depois, Humberto Lopes escreveria, também sobre este mesmo filme, na revista *A grande ilusão*: “Não por acaso ele [Pasolini] via o apóstolo Mateus como o mais revolucionário dos evangelistas, por ser o mais ‘realista’ o mais próximo da realidade terrena em que Cristo aparece” (Lopes, 1995: 19).

Avançando depois para *Medeia* (1969), Matos-Cruz salienta a dimensão “modelar” do filme: “Uma espantosa concentração de átomos anímicos que, de um momento para o outro, pudesse explodir! Bravo, grosseiro, Pasolini faz apelo a toda a sua austeridade magnificente, repõe a natureza das coisas e das gentes numa harmonia de fantástico, solene e agressiva”. Por fim, analisa *Teorema* (1968), na altura da sua estreia, em Abril de 1975 no cinema Caledoscópio: “Acho

⁴ <https://quotepark.com/fr/auteurs/pier-paolo-pasolini/>

que a fita recentemente estreada em Lisboa, faz disto fê, de modo exaustivo. Do que nos foi dado a conhecer de Pasolini, talvez seja, até, a mais clarificante e lançada. Do próprio título isso se tira, e pode o autor colher coragem para levar e (absoluto) termo a exposição da premissa que formula...”.

Sobre *Medea* (1969), escreve também o crítico *Eduardo Geadá*, em Julho de 1972, um artigo intitulado “A violação do mito”, em que encara a tomada de posição ideológica: “É sua a famosa proposta de um cinema de poesia contraposto a um cinema de prosa.” (Geadá, 1972: 11). E refere que “os filmes de Pier Paolo Pasolini aproximam-se sempre, tanto quanto possível, desse estado de excepção (provocação) a que paradoxalmente podemos chamar de pureza interior, se aceitarmos, segundo o voto do cineasta, que tudo é sagrado e que o mito faz tanto parte da realidade como a realidade faz parte do mito”.

De facto, tanto *Teorema*, como *Medeia* são dois filmes (intervalados pelo excesso de *Porcile*) que marcam essa contemplação da corrupção no final da década de 60 e antecipam, de uma certa forma, todos os excessos que veríamos na seguinte. Já numa fase com actores profissionais e centrando-se, não nas classes desfavorecidas, nas *borgate*, mas na burguesia, *Teorema* abre a dimensão de ‘espectáculo’ da sexualidade. A mesma estrutura programática será replicada em *Medeia*, o único filme com Maria Callas, que não chega a cantar, e onde são até os silêncios que mais se ouvem. Talvez se vislumbre aqui um lado biográfico, já a espreitar o auto-sacrifício – uma espécie de Inferno de Dante - que se abismava na cabeça de Piero Paolo Pasolini, onde a morte se assumia na sua expressão mais acabada.

O CASO SALÓ

Aos 54 anos, e em clima de rejeição da sua própria trilogia da vida (*Decameron*, *Contos de Carturbury* e *As mil e uma noites*) fortemente agarrada ao instinto do vivo, um pouco pelo sexo,

Pasolini torna-se, como refere João Bénard da Costa, “obcecado pela ideia da morte e da degradação” (Costa, 2006: 175). Vale a pena citar as próprias palavras de Pasolini nas *Cartas luteranas* onde pode ler-se:

Abjuro a “Trilogia da Vida”, ainda que não me arrependa de tê-la realizado. Na verdade, não posso negar a sinceridade e a necessidade que me impulsionaram à representação dos corpos e do seu símbolo culminante, o sexo. § Essa sinceridade e essa necessidade têm várias justificações históricas e ideológicas. § Antes de mais, inserem-se na luta pela concretização da “liberdade de expressão” e pela libertação sexual que foram dois momentos fundamentais da tensão progressista dos anos cinquenta e sessenta.” (Pasolini, 1975: 63)

De acordo com Bénard da Costa, Pasolini encara o sexo como uma “decepção suicidária” (Costa, 2006: 175). E é neste estado de alma - num contexto de grande desilusão política e de profunda crítica social -, que decide avançar com a “tarefa impossível” de adaptar o ‘inadaptável’ conto maldito do Marquês de Sade, *Les 120 journées de Sodoma ou l’école du libertinage*. Posteriormente, a crítica velada de Pasolini, e a resposta à recepção dos seus filmes mais polémicos, é expressa de forma contundente e irónica:

(...) as representações do erotismo, vistas no âmbito dos países pobres de Terceiro Mundo, são agora imundície humana... (...). Pois bem, onde me leva a renúncia à “Trilogia da Vida”? § Leva-me à adaptação. § Escrevo estas páginas a 5 de Julho de 1975, dia das eleições.(...) § Ou seja, o que se vive em Itália não é mais do que um processo de adaptação à sua própria degradação, da qual se tenta libertar apenas nominalmente. *Tout va bien...* (Pasolini, 1975: 64)

E é aqui, também, que existe uma ligação muito marcada à rejeição do fascismo. Pasolini replica o ambiente de Sade para aquele que Mussolini elegeu para o seu final (pouco

antes da sua morte). Bénard da Costa, precisamente no texto ‘Pasolini, Sade e o fascismo’ (escrito em Agosto de 1976, portanto, no epicentro do ‘caso Saló’), refere a escolha do Duce em instalar a capital da sua república fascista na pequena cidade comunal de Saló, na província de Brescia, na Lombardia, junto ao Lago de Garda, onde “num clima demencial e agonizante (...) condena e assassina milhares de pessoas, incluindo alguns dos seus mais próximos colaboradores” (Costa, 2006: 175).

“Indigerível e inconsumível”, como escreveria Maurice Blanchot, o livro de Sade, tal como o filme, seguiu igual percurso: proibido em toda a parte. O texto de João Bénard da Costa, bem ilustrativo e com a eloquência que se lhe reconhece, afirma: “*Saló* revela o censor que jaz adormecido no fundo de cada um de nós, como exemplarmente o demonstra a pequena história das suas peripécias no Portugal pós-25 de Abril, ou como o democrata Almeida Santos quis usar da tesoura. *Saló* revela o ‘inconsciente fascista’ de que fala o General Ramalho Eanes, e que cada acto de poder – paternal, conjugal ou político – faz perfilar”. Bénard da Costa sintetiza: este “mundo sado-dantesco de Saló” surge como um “filme sacrificial, mais do que qualquer outro”.

Talvez como nenhum outro, o filme *Saló*... provocou uma hecatombe nas estruturas sociais, em meados da década de 70. Talvez só comparado com o fenómeno provocado por *O Último tango em Paris* (*Ultimo tango a Parigi*, Bertolucci, 1972), estreado em Portugal, apenas cinco dias depois da Revolução dos Cravos, ou então ao colossal *A grande farra* (*La grande abbuffata*, Ferreri, 1973), em Novembro do mesmo ano, ambos os filmes provocadores de um verdadeiro *tsunami* de curiosidade.

A estreia mundial de *Saló* ocorre em Paris, a 22 de Novembro de 1975. Embora proibido, até mesmo em vários países onde não existia censura (i.e. o Reino Unido, os EUA, a Austrália, ou a Nova Zelândia), por cá, o escândalo e a polémica

não se fizeram esperar, com um longo calvário até à estreia no Festival da Figueira da Foz, e remetido para uma única sala em Lisboa.

Em Maio de 1976, o caso de censura velada é denunciado pela revista *Opção*, a primeira *newsmagazine* lançada em Portugal, depois do Estado Novo, dirigida por Artur Portela Filho, num artigo intitulado “120 dias de Sodoma na prateleira” (Portela Filho, 1976: 56). Revela o artigo, citado por Paulo Cunha, na sua investigação (Censura, Nunca Mais? Estudos do Caso durante o PREC⁵), que o filme estava disponível, embora a sua exibição fosse travada em virtude das preocupações da recém-criada Comissão de Classificação Etária⁶. Até porque o filme vinha já, como cita, com o selo de proibição em Itália e França. O distribuidor - Francisco Duarte -, terá adiado a estreia (provavelmente no São Jorge), para um momento “em que, após as eleições [desse ano] os ânimos se encontram menos exaltados”. A Comissão “não fez censura”, ao contrário do que chegou a ser propalado.

Enquanto o ministro, o distribuidor, o exibidor e os membros da classificação de espectáculos esgrimiam argumentos, a imprensa procurava sintetizar ideias, desde logo com o jornalista Américo Leite Rosa, a escrever no editorial da Revista 15, que tínhamos um “ministro empenhado em restaurar a censura à obra de um dos grandes intelectuais e um dos grandes criadores cinematográficos do nosso tempo. (Rosa, 1976: 18).

Entretanto, em Julho desse ano escaldante, Almeida Santos deixa de ser o responsável pelo cinema. O seu sucessor na

⁵ Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no IV Seminário Internacional Media, Jornalismo e Democracia - Homenagem a Nelson Traquina, realizado em Lisboa, na FCSH/UNL, 6 e 7 de Dezembro de 2012.

⁶ O Regulamento da Comissão de Classificação dos Espectáculos é aprovado sob a alçada do Ministério da Comunicação Social, liderado pelo Ministro António de Almeida Santos, e publicado a 31 de Julho de 1976. Cf. a [Portaria 467/76](#) e, também, o DL n.º199/74, de 14 de Maio.

Secretaria de Estado da Comunicação Social seria Manuel Alegre, sendo David Mourão Ferreira, o Secretário de Estado da Cultura, do primeiro governo de Mário Soares. Rapidamente, o filme recebe a classificação de “interdito a maiores de 18 anos”, com a menção, nos cartazes publicitários, da frase “este filme contém cenas eventualmente chocantes”. De resto, esta é a classificação a que estava destinado também o filme *A garganta funda* (1972), o primeiro filme a quebrar a barreira da pornografia, especulando-se ainda se filmes como *O último tango em Paris* ou *A grande farra*, iriam levar semelhante mancha. *Saló* ficará em exibição no Mundial durante um mês - até 30 de Setembro de 1976 -, com 3 sessões diárias e pouco público.

À época, o crítico Jorge Leitão Ramos escreve no *Diário de Lisboa*: “os vendedores de cinema demonstram uma vez mais a clara hipocrisia moralizante (...). Enquanto o produto mais rasteiro tem direito a destaque, Pasolini é tratado como uma vergonha quase a esconder” (Leitão Ramos, 1976: 14). Leitão Ramos assistira ao o filme de Pasolini no festival da Figueira, conforme nos confirmou em recente conversa telefónica. À data da projecção, Jorge Leitão Ramos referia assim a sua opinião crítica: “Abrindo com o derradeiro [filme de] Pasolini, *Saló ou os 120 dias de Sodoma*, o festival abriu polémico e abriu corajoso. Honra lhe seja feita por não ceder ao muito medo que este filme tem levantado em todo o mundo. (...) A afluência de público foi tal que obrigou (literalmente) a uma segunda exibição, coisa inédita nas cinco edições deste festival” (Leitão Ramos, 1976: 14).

Já a crítica católica (*Boletim Cinematográfico do Secretariado do Cinema e da Rádio*), classificou o filme como ‘condenável’: “Reunindo todas as obsessões do autor, levando-as às últimas consequências, [*Saló*] constitui assim uma descrição amarga, chocante em que não há lugar para a moral ou a dignidade humana (...). Mas Pasolini não aceita as mais elementares regras da convivência humana, tornando a sua obra

objecta (quanto ao conteúdo) sem nunca deixar de mostrar que é um artista (quanto à forma).”

O crítico João Lopes atribuiu-lhe a classificação mais baixa, a temível ‘bola negra’, correspondendo à opinião de “é mesmo mau!”, considerando-o “espreguiçadamente indiferente como qualquer outro produto dito cinematográfico que por aí se exhiba”, proferindo a sentença “(...) um longo e monótono desfile de atracções, mais ou menos ousadas e escandalosas, no qual o espectador é convidado a ocupar o lugar de Deus, exterior e seguro, distante e intocável, ‘voyeur’ por excelência e dote” (Lopes, 1976: 42).

Por fim, o crítico Lauro António, transmite uma opinião oposta, atribuindo-lhe a classificação máxima: 5 estrelas, ou seja, “excelente”:

Pasolini não é somente um dos mais importantes cineastas do pós-guerra, como também um dos melhores poetas e um dos mais polémicos escritores e ensaístas (...). Se *Saló ou os 120 dias de Sodoma* é um filme atroz, é-o sobretudo pelo que sugere, muito pouco pelo que mostra (...). Pasolini descerra perante os olhos do espectador uma análise implacável de um despotismo assente no arbítrio total de quem ascendeu ao domínio da força e do poder. (António, 1976: 43)

Mesmo que a afluência de público a tal ‘escândalo’ não se tenha traduzido num sucesso de bilheteira - “quatro semanas no Mundial (pouco público, portanto), para um filme que levantou tamanha celeuma” (António, 1976: 43) -, a projecção do filme é um sintoma de uma atmosfera de liberdade de expressão pela qual Pasolini se debatera.

PALAVRAS (IN)CONCLUSIVAS:

Quase meio século depois do fim da censura e do fascismo em Portugal, poderíamos, talvez, interrogar-nos se o mistério de Pasolini se revela, finalmente, na sua forma mais concreta,

na compreensão plena de um contexto histórico e político determinante. Talvez. É talvez na releitura da sua poesia e na revisão da sua obra cinematográfica, em paralelo com uma revisitação da temporalidade da história, expressa na experiência humana, que se poderá encontrar uma visão que ultrapassa os preconceitos, recolhendo depois, na filmologia, e do ponto de vista teórico, uma hipótese de resposta através de uma ligação umbilical complexa: a da vida de Pasolini com a Vida, que sempre se fundiu com o (seu) Cinema. Uma concepção da vida encarada como um imenso plano-sequência, que só alcança um sentido final com a (sua) morte. Relembrando as suas palavras:

O cinema (...) é substancialmente um plano-sequência infinito, como exactamente o é a realidade perante os nossos olhos e ouvidos, durante todo o tempo em que nos encontramos em condições de ver e ouvir (um plano-sequência subjectivo que acaba com o fim da nossa vida): e este plano-sequência, em seguida, não é mais do que a reprodução (...) da linguagem da realidade: por outras palavras, é a reprodução do presente. (Pasolini, 1967: 195)

A ideia de um cinema de poesia, bem como o reconhecimento de uma dimensão autoral, profundamente enraizada num manifesto político onde se revelam as suas intensas preocupações com a perda de referências -, sejam elas culturais (a questão da língua), religiosas (o sagrado), sociais (o seu desencanto com o rumo da esquerda conservadora, a ascensão do capitalismo...), mas também éticas -, têm sido tópicos frequentes de reflexão crítica e académica, sobre Pasolini e a respectiva obra.

Do ponto de vista cinematográfico, a questão fundamental é hoje também a de saber se há herdeiros do seu cinema de resistência – um cinema visionário, transgressor... herdeiros dignos de o ser. E quem serão eles afinal? Sobre aqueles que o influenciaram, muitas são as referências aos neo-re-

listas, mas também à fase didáctica de Rossellini, em particular o seu filme *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966): “Pasolini é talvez o mais pós-neo-realista dos cineastas italianos, claramente pós-rosselliniano” (Torres, 1995: 20). Noutro patamar, Carlos Melo Ferreira invoca timidamente o *Caro diário* (1994) de Nanni Moretti, no início do seu texto “Pasolini de ontem e de hoje” (1995), para sublinhar a herança de um “cinema de poesia” que tão fortemente tem sido debatido a propósito da obra de Pasolini. De resto, Melo Ferreira recorda, também ele, três filmes dignos da marca poética pasoliniana: *Il vangelo secondo Matteo* (1964), *Uccellacci e uccellini* (1966) e o tocante episódio *La terra vista dalla luna* (1967), onde as imagens não são belas, mas justas, a raiar o burlesco e a tragicomédia e que, tal como nos melhores filmes de Charlie Chaplin, nos podem levar do riso às lágrimas em escassos segundos, perante a paisagem final sob a epígrafe “essere morti o essere vivi é la stessa cosa”.

Esta breve, parcial e ligeira passagem pela atmosfera de recepção e crítica da obra de Pasolini em Portugal, quer nos idos anos 60 e 70 do século xx, quer nas décadas seguintes, e até à contemporaneidade, não esgota tudo o que foi dito, escrito e pensado sobre os seus filmes, sempre ensombrados e assombrados pela sua condição política e humana. Não foi sequer nossa ambição fazê-lo, nem cremos que o espaço limitado deste artigo pudesse reflectir a imensidão de questões que atravessam a sua obra, tal como atravessaram a sua vida. Mas para nós é claro: o cinema de Pasolini é, e será sempre, uma crua radiografia de um mundo que não se confina às fronteiras de uma Itália sua contemporânea; a revelação de uma contaminação ética, vivida na primeira pessoa, e necessária à resistência que a arte pode e deve provocar em tempos sombrios, como em tempos de revolução.

[texto escrito no antigo acordo]

FILMOGRAFIA | FILMES ESTREADOS EM PORTUGAL

- Accattone* (1961) - (Abril 2022, Cinema Ideal)
- Mamma Roma* (1962) – (Janeiro 1992, Quarteto - reposição Abril 2022, Cinema Ideal)
- La ricotta* (3º episódio *Rogopag*) (1963) Julho 1965
- La rabbia* (1963)
- Comícios de amor* (1964) (Maio 2022, El Corte Inglés)
- O evangelho segundo São Mateus* (1964 – Portugal, 4 Abril 1966)
- Passarinhos e passarões* (1966) (frequentes exibições não comerciais – Abril 2022, El Corte Inglés)
- Magia da mulher* (sketch *La terra vista dalla luna*) (1967) (1969, S. Jorge)
- Rei Édipo* (1967) (Abril 2022, Cinema Ideal)
- Teorema* (1968) (abril 1975, Caleidoscópio)
- Pocilga* (1969) (inérito comercialmente em Portugal)
- Medeia* (1969) (Maio 1973, Apolo 70)
- Decameron* (1971) (Julho 1975, São Jorge – reposição, Agosto 1997)
- Os contos de Canterbury* (1972) (Agosto 1975, São Jorge – reposição, Agosto 1997)
- As mil e uma noites* (1974) (Junho 1975, S. Jorge - reposição Setembro 1997)
- Saló ou os 120 dias de Sodoma* (1975) (Setembro 1976, Mundial)

BIBLIOGRAFIA | OUTRAS FONTES

- António, Lauro (2001). *Cinema e censura em Portugal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- (1976). Crítica Saló. *Isto é Espectáculo*, 10, 43.
- Bénard da Costa, João (2006) Pasolini, Sade e o fascismo. In Rodrigues António (Org.), *Pier Paolo Pasolini. O sonho de uma coisa* (274). Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Fernandes, Fernandes (1995). Pasolini e três aspectos da sua ética radical: Língua, Sociedade, Marxismo. *A Grande Ilusão*, 18-19, Novembro de 1995.

- Ferreira, Carlos Melo (1995). Pasolini de ontem e de hoje. *A Grande Ilusão*, 18-19, Novembro de 1995.
- Geadá, Eduardo (1992). Medeira. *Textos da Oficina*, 32, 11.
- Guimarães, Regina (1995). No future. *A Grande Ilusão*, 18-19, Novembro de 1995.
- Leitão Ramos, Jorge (1976). Crítica Saló. *Diário de Lisboa*, 21, 14.
- Leite Rosa, Américo (1976). Crítica Saló. *Cinema* 15, 6: 1.
- Lopes, Humberto (1995). Quanto mais sagrado mais verdadeiro. *A Grande Ilusão*, 18-19, Novembro de 1995.
- Lopes, João (1976). Crítica Saló. *Isto é Espectáculo*, 10, 42.
- Matos-Cruz, José de (1975). Pasolini: a inquietação artística. *Plateia*, 747 (ano xxv) de 27/5/75, 44-45.
- Pasolini, Pier Paolo (1976). *Cartas luteranas, Lettere luterane*, tradução Josep Torell; Antonio Giménez Merino; Juan Ramón Capella. Madrid, Editorial Trotta, 1997.
- (1967). Observações sobre o plano-sequência. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio & Alvim, 193-196 [1982].
- Portela Filho, Artur (1976). 120 dias de Sodoma na prateleira. *Opção*, 6 maio, 1976, 56-57.
- Torres, A. Roma (1995). O cinema e a cegueira. *A Grande Ilusão*, 18-19, Novembro de 1995.