

Pier Paolo  
Pasolini  
100 Anos

Coordenação e tradução  
Rita Marnoto, Ana Beatriz Andrade

Leo  
nar  
do

SECÇÃO DE ESTUDOS ITALIANOS DA  
FACULDADE DE LETRAS  
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Pier Paolo Pasolini 100 Anos

# Pier Paolo Pasolini 100 Anos

Coordenação de  
Rita Marnoto  
Ana Beatriz Andrade

Título: *Pier Paolo Pasolini 100 Anos*  
Coordenação e tradução: Rita Marnoto, Ana Beatriz Andrade  
Edição: Secção de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade  
de Coimbra  
Local: Coimbra  
Série: “Leonardo”, 7  
Design: FBA, Rosa Bandeirinha  
Data de edição: 2023  
Depósito Legal:  
ISBN: 978-989-8511-10-2

Secção de Estudos Italianos  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Conteúdos sujeitos a avaliação por especialistas  
Ana Beatriz Andrade é responsável por 50% do trabalho realizado.

## Sumário

Introdução	7
Nota bibliográfica	13
Giulio Ferroni, “Pasolini: o intelectual no coração da realidade”	15
Giovanbattista Tusa, “A razão canibal. O tempo de Pier Paolo Pasolini”	33
Maura Locantore, “Os arquivos de Casarsa. Conteúdo e perspectivas de investigação”	45
António Pedro Pita, “ <i>Últimos escritos</i> , de Pier Paolo Pasolini. Memória de uma breve edição”	65
Roberto Gigliucci, “Apontamentos sobre <i>La sequenza</i> e a palavra”	77
Abílio Hernandez, “Pasolini e o sagrado”	83
Rita Marnoto, “Pasolini, <i>Os Lusíadas</i> e o 25 de Abril”	89
Ana Beatriz Andrade, “ <i>Olá! D. Pasolini!</i> De <i>La divina mimesis</i> de Pasolini à <i>Divina multi(co)média</i> de Alberto Pimenta”	109
<i>In memoriam</i>	
Giovanni Ricciardi, “Perfil de Pier Paolo Pasolini”	121
Autores	133

## INTRODUÇÃO

COM ESTE SÉTIMO VOLUME, A SÉRIE LEONARDO volta a público com visual renovado, para apresentar um conjunto de ensaios dedicado a Pier Paolo Pasolini (Bolonha, 1922 - Roma, 1975). O centenário do seu nascimento fez-se ocasião, para a Secção de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, de revisitar a obra do herético e apaixonado polígrafo, através da organização do XIII Encontro de Italianística, “PPP-100 A”, que decorreu a 24 e 25 de Novembro de 2022, ao que se acrescentaram a colaboração na retrospectiva do cineasta, organizada pela Casa do Cinema de Coimbra, e ainda várias iniciativas didácticas.

Poeta, narrador, dramaturgo, realizador, guionista, tradutor, jornalista, crítico de costumes ou crítico literário e de cinema, Pasolini entregou-se a esses vários campos com uma vitalidade insaciável, ao mesmo tempo que se defrontava com a insuficiência que todos eles acusavam, face ao objectivo de representar aquela realidade que era a sua. Essa contínua insatisfação traduziu-se em constantes recomeços, marcados por um experimentalismo ininterrupto. A atracção visceral pela palavra, por novos diálogos improváveis e anticonformistas, ou por uma veneração à tradição dos clássicos que os enredava em contradições que eram também as do próprio Pasolini, transmuta-se, na sua obra, em iluminações tão irreverentes como sedutoras.

Em cada um dos seus gestos de criação, fica contido um recomeço fascinado pela beleza da vida e pelo mistério do mundo, tanto no que a sua pureza ancestral tem de estranho, como no que o seu encanto melancólico tem de apocalíptico. “Siamo tutti in pericolo”, estamos

todos em perigo, foi o título que ele mesmo escolheu para a sua última entrevista. Deu-a na tarde de 1 de Novembro de 1975 ao jornalista Furio Colombo, depois cofundador do jornal *Il Fatto Quotidiano*, e o seu texto deveria ter sido revisto no dia seguinte. Foi publicada postumamente, a 8 de Novembro, em *La Stampa. Tuttolibri*.

Hoje, Pier Paolo Pasolini goza de um impacto imenso no panorama intelectual de toda a Europa. Mas, mesmo a quem conhece pouco mais do que o som do seu nome, inspira uma certa simpatia. O tempo conferiu-lhe o estatuto de ícone que interveio corajosamente em polémicas ardentes e que levou uma vida escandalosa. A forma como a sua vida se entrelaçou com a sua obra e a determinação com que soube centrar as luzes da ribalta sobre si mesmo fizeram dele uma personagem que parece continuar a desempenhar o seu papel, nos nossos dias, em sucessivas refigurações. É como se o martírio a que foi condenado encontrasse remição numa infinita performance recordatória. O seu assassinio, a sua homossexualidade e o seu estilo de vida envolveram-no num ruído de fundo que em muito levou a que fosse lido como uma figura que fica para além da obra artística que criou.

Com este volume e os ensaios nele reunidos, propõe-se um recenramento da sua obra, a fim de a estudar.

Abriu o XIII Encontro de Italianística Giulio Ferroni, destacando como a atracção de Pasolini pela realidade estimulou o seu ímpeto criativo, apesar de nunca ter aprofundado, sob um ponto de vista teórico, o que por ela entendia. Para Ferroni, a acção artística e intelectual de Pier Paolo foi uma forma de compreender o mundo e de penetrar no seu coração profundo, com uma necessidade imensa de se expor, também nas suas contradições, ao afirmar o próprio valor através da celeuma. A sua indignação decorria, afinal, da degradação de um modelo de humanidade cada vez mais afastado da beleza e a da história do passado. Ainda assim, acrescenta o estudioso,

foi poupado ao problema da sobrevivência do próprio género humano que hoje se vive.

Seguidamente, as reflexões de Giovanbattista Tusa sobre o conceito de tempo em Pasolini levam-no a sustentar que a sua obra é nossa contemporânea, no sentido em que procede a um desvio quer do arcaico, quer do actual. A tensão entre história e fim da história que habita a história corresponde à recusa das violentas dicotomias burguesas. Nesse sentido, aquele canibalismo que suscitou o horror da sociedade equivale, para Pasolini, aos resquícios de uma espécie de pré-história ou de pós-história disseminada, que deixa o tempo em que se vive suspenso num apocalipse latente. Não obstante, sob a óptica de Tusa, o fragmento e a interrupção podem também ser modos de reactivar outras temporalidades e novas formas de narrar e de viver o mundo.

Os arquivos pasolinianos são apresentados por Maura Locantore, que, depois de referenciar os seus três grandes núcleos e as instituições que os tutelam, se detém sobre o fundo manuscrito do Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia. O balanço da edição de parte dos materiais que o constituem leva a estudiosa a pontualizar a respectiva datação, bem como a sua inserção no laboratório pasoliniano. Quanto às cartas guardadas no mesmo arquivo, analisa a correspondência com o médico de Udine Luigi Ciceri, a qual documenta o apoio que esse deu a Pasolini quando, em 1950, teve de fugir para Roma, bem como uma amizade que se estendeu ao longo do tempo.

O primeiro livro de Pasolini editado em Portugal depois do 25 de Abril de 1974, *Últimos escritos*, que é também o seu primeiro volume de ensaios publicado em Portugal, é revisitado por António Pedro Pita, autor da recensão que dele saiu em *Zoom*, boletim do Centro de Estudos Cinematográficos da Associação Académica de Coimbra, no mesmo ano de 1977. Esse quadro leva a uma análise

histórica da recepção de Pasolini no ambiente intelectual coimbrão, cruzando a actividade do Centro de Estudos Cinematográficos da Associação Académica e o programa da editora Centelha, para se concluir com uma análise do conjunto de textos reunidos no volume.

A propósito de um episódio de *La sequenza del fiore di carta* que tem por protagonista Ninetto Davoli, Roberto Gigliucci considera o tema da inocência culposa. Na sua leitura, esse fragmento revisita a parábola da figueira, contado tanto no evangelho de São Mateus, como no de São Marcos. Por sua vez, em *La sequenza del fiore di carta* Pasolini mostra que também a gente simples e inocente deve participar conscientemente na história. Dessa feita, o aniquilamento do jovem Ninetto, que não ouve sequer a palavra de Deus, converte-se num alerta relativamente à evolução da história.

A relação com o sagrado é desenvolvida por Abílio Hernandez, a partir da noção de que, para Pasolini, o sagrado nunca foi um conceito religioso, mas o fulcro de uma interrogação pungente acerca do mundo, através da qual se propõe penetrar no que fica para além da opressão do quotidiano. No domínio do cinema, em particular, apresenta-se como teofania, cuja dimensão apenas pode ser apreendida pelo olhar dos puros ou dos poetas. Por conseguinte, o sagrado converte-se em lugar da intervenção, ao dar voz àqueles que são condenados ao silêncio.

A leitura de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, pelo jovem Pier Paolo, leva Rita Marnoto a verificar que a tradução de Antonio Nervi se conservou na biblioteca de Pasolini até ao fim dos seus dias. Para além disso, não há sinais de um interesse por Portugal até ao 25 de Abril de 1974, cujos acontecimentos comenta em artigos

de jornal e a que alude em *Petrolio*, a propósito do avanço do consumismo. Essas observações, em que considera Spínola pior do que Marcelo Caetano, são analisadas em função do contexto histórico português da época, confrontando-o com o italiano.

O confronto entre *A divina (multi)comédia*, de Alberto Pimenta, e *La divina mimesis*, de Pasolini, é explorado por Ana Beatriz Andrade, que trata o paralelo sem descurar a possibilidade de o vanguardista português ter conhecido esta obra. Começa por destacar passos de *A divina (multi)comédia* em que Pasolini é mencionado, para depois comparar o tipo de viagem em causa, a concepção de mimesis, a estrutura e as implicações do autor no discurso e a relação crítica com o mundo circundante, para finalmente confrontar o narcisismo pasoliniano com o alinhamento de Dante e Pasolini em Alberto Pimenta.

Encerra o volume o contributo “Perfil de Pier Paolo Pasolini”, de Giovanni Ricciardi. O professor aposentado de literatura brasileira da Università degli Studi di Napoli L’Orientale enviara-me um texto que constitui um documento fundamental para o estudo da difusão de Pier Paolo Pasolini no Brasil, e nunca fora publicado. Apresentara-o num congresso realizado no Rio de Janeiro em 1986, nas circunstâncias que descreve com a franqueza e a jovialidade que lhe eram próprias, na respectiva introdução.

A situação tem grande valor histórico, na medida em que a ditadura militar que governara o Brasil desde 1 de Abril de 1964, levando a cabo uma feroz acção repressiva, muito especialmente no campo da cultura, terminara a 15 de Março de 1985. Vinte e um anos passados, era por fim possível falar livremente de Pier Pasolini no Brasil, e o Istituto Italiano di Cultura di Rio de Janeiro, em colaboração com a Casa de Cultura da Universidade Cândido Mendes, pode dedicar

um congresso ao seu estudo. A intervenção de Giovanni Ricciardi permanecera porém até hoje inédita.

Ao longo do mês de Julho, troquei algumas mensagens com Giovanni Ricciardi acerca do seu tratamento editorial. Depois, deixei de receber resposta.

*In memoriam* Giovanni Ricciardi (San Giovanni Rotondo, 16-03-1937 - Roma, 21-08-2023).

A publicação deste texto passa também a ser uma homenagem póstuma ao estudioso da literatura e da cultura brasileiras e portuguesas, e a uma personalidade a quem a sua difusão, em Itália, tanto deve, na recordação do seu saber, da sua seriedade e de uma generosidade na partilha que, como daqui resulta, ultrapassa os seus dias de vida.

Agradecimentos:

Ao Director da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Senhor Prof. Doutor Albano Figueiredo.

Ao Director do Istituto Italiano di Cultura di Lisbona e Adido Cultural, Dr. Stefano Scaramuzzino.

A Rosa Bandeirinha

RITA MARNOTO

[texto escrito no antigo acordo]

## NOTA BIBLIOGRÁFICA

TODAS AS CITAÇÕES DA OBRA DE PIER PAOLO PASOLINI contidas na colecção Meridiani, da Mondadori, serão feitas a partir dessa fonte ao longo de todo o volume, com recurso às seguintes referências abreviadas:

Pasolini *Lettere* = Pasolini, Pier Paolo (1986-1988). *Lettere 1940-1954. Lettere 1955-1975*. 2 vols. Ed. Cronologia Nico Naldini. Torino: Einaudi.

Pasolini *PC* = Pasolini, Pier Paolo (2001). *Per il cinema*. 2 vols. Ed. Walter Siti; Franco Zabagli. Saggi Bernardo Bertolucci; Mario Martone. Intr. Vincenzo Cerami. Cronologia Nico Naldini. Milano: Mondadori.

Pasolini *RR* = Pasolini, Pier Paolo (2010). *Romanzi e racconti*. 2 vols. Ed. Walter Siti. Saggio intr. Ferdinando Bandini. Cronologia Nico Naldini. Milano: Mondadori.

Pasolini *SLA* = Pasolini, Pier Paolo (2008). *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. 2 vols. Ed. Walter Siti; Silvia De Laude. Saggio Cesare Segre. Cronologia Nico Naldini. Milano: Mondadori.

Pasolini *SPS* = Pasolini, Pier Paolo (2016). *Saggi sulla politica e sulla società*. Ed. Walter Siti; Silvia De Laude. Saggio Piergiorgio Bellocchi. Cronologia Nico Naldini. Milano: Mondadori.

Pasolini *Teatro* = Pasolini, Pier Paolo (2001). *Teatro*. Ed. Walter Siti; Silvia De Laude. Milano: Mondadori.

Pasolini *TP* = Pasolini, Pier Paolo (2015). *Tutte le poesie*. 2 vols. Ed. Walter Siti; Silvia De Laude. Saggi Walter Siti. Cronologia Nico Naldini. Milano: Mondadori.

## PASOLINI: O INTELLECTUAL NO CORAÇÃO DA REALIDADE

Giulio Ferroni  
Università di Roma La Sapienza

OS ENSEJOS OFERECIDOS PELO CENTENÁRIO DE PASOLINI mostraram como o interesse pela sua obra é muitas vezes superado pelo que a sua pessoa suscita. É a imagem do autor que leva a melhor, o seu próprio rosto e o seu corpo, nos quais se reconhece uma identidade artística e intelectual genérica, bem como uma presença física e psíquica determinada em percorrer, com uma intensidade dramática, na vida e na morte, os mais diversos territórios artísticos e os mais determinantes problemas do tempo vivido. É uma constante a urgência de fazer ouvir a própria voz, na participação mais apaixonada (a sua “*disperata vitalità*”, título da quarta parte de *Poesia in forma di rosa*, *Una disperata vitalità*, Pasolini *TP*: 1. 1159-1209) ou na provocação e no escândalo, até ao supremo escândalo da morte. Aliás, se esse seu rosto se multiplica nos múltiplos rostos da sua obra e na exposição, através dela, do seu próprio corpo, isso envolve sempre algo de enigmático, de ambíguo e de fugidio.

Presença ao mesmo tempo intrusiva e evanescente, Pier Paolo é enigma e também mistério (e aqui seria necessário distinguir as acepções, nem sempre diáfanos e até oscilantes, com que ele próprio utiliza esses termos), o que o projectou na cena pública como um mito, um ícone mediático que fica para além do conhecimento concreto da sua obra, da efectiva leitura dos seus escritos e da efectiva

visualização dos seus filmes. Mito captado de modos diferentes e opostos, é usado capciosamente, de modos diversos e opostos, para sustentar as mais contrastantes escolhas culturais, morais ou políticas, como ponto de referência para situações e questões do nosso presente.

O próprio Pasolini, com a sua obra e a sua vida e com o modo como se pôs em jogo até ao fim, desafia-nos a tentar perceber o que nos deixou, o que hoje pode verdadeiramente ser a sua efectiva presença cultural nos espaços de comunicação estilhaçados pelos quais nos movemos. É ele a impor-nos um confronto com os seus enigmas, os seus mistérios e o seu mito, mas subtraindo-o ao relativo uso como ícone mediático e à sua projecção numa imagem sacral ou perversa, espelhando as nossas escolhas culturais, políticas, sexuais, pedagógicas. Para o fazer, devemos compreender bem o modo como percorreu o coração do século XX e como acertou contas com uma história de transformações radicais e sentiu o efeito devastador que essa história exerceu sobre si mesmo, sobre a sua mente, sobre o seu corpo, sobre a sua cultura e sobre a sua sexualidade. Daí sempre extraíu, com uma insistência febril e obsessiva e com uma intencionalidade furiosa, ensejos de criação e de interpretação, por um lado, através de uma ligação extraordinariamente próxima entre criação, invenção e sonho de formas artísticas, por outro lado, através da interpretação e decifração de comportamentos e posturas humanos, da observação dos espaços de vida ou da crítica diametral de linguagens sociais, políticas e culturais. Encontrou-se a viver, a partir de dentro, o drama da transformação da Itália e do mundo. Não só o observou e o compreendeu, mas nele se imergiu completamente, ao mesmo tempo que se lhe opunha e que nele participava, movendo-se incansavelmente dentro dele e lançando-se na escaramuça até ao desfecho trágico e definitivo.

Muitos escritores deram voz às transformações do mundo, atitude que foi particularmente intensa na grande literatura do século XX. Pasolini não só as soube olhar, compreender e representar, como se encontrou a vivê-las de dentro, com seu próprio corpo, sentindo-se lacerado em todo o seu ser, em toda a sua pessoa, mente, espírito, corpo, cultura, acção. Sempre foi obcecado pela realidade, ou, se se preferir, por aquela que designava como realidade, mas numa perspectiva dupla e paradoxal. Observou-a criticamente, afinando parâmetros culturais e mesmo técnicos (linguística, semiótica), resultantes da sua originária e ambiciosa formação de estudante universitário, exibindo e reivindicando a sua perspectiva crítica. Ao mesmo tempo, estava dentro dessa realidade, vivendo-a física e artisticamente para a sentir profundamente, na sua evidência visceral e arrebatadora, exprimindo-a, deslocando-a e agitando-a, numa expansão da própria vitalidade.

Contudo, a referência de Pasolini à realidade não comporta nenhum esclarecimento teórico ou filosófico. É determinada por aquele impulso irresistível que o leva a confrontar-se com o mundo exterior, a estar em relação com algo que está fora de si, mas que simultaneamente sente como parte de si. A realidade é tudo aquilo que, do exterior, põe em causa o eu, é o espaço da vida, o ambiente na sua evidência física, tudo o que se move em torno do sujeito. É o tempo que se desenrola, é o conjunto da história e da cultura humanas, é o conjunto das coisas, animadas e inanimadas, natureza e sociedade, é a vida do mundo na sua decorrência, enfim, é tudo o que existe.

Se os filósofos tentaram de vários modos interrogar esse de fora, ao definir a relação da razão humana com tudo o que lhe é exterior, no uso corrente a palavra realidade (um pouco como mundo) permanece indeterminada. Através dela, podemos entender tantas coisas

diferentes, podemos incidir sobre tudo o que existe e sobre tudo o que acontece. Pasolini assume-a, no fundo, nessa plena indeterminação (como o faz para muitas palavras que se repetem constantemente na sua visão do mundo e nas suas polémicas). Até ao final da década de cinquenta, reconduz essa sua exigência de uma relação viva com o mundo exterior ao horizonte do realismo, procurando (ou acreditando procurar) uma literatura realista, que se encontra imersa no coração profundo da vida popular, e é sustentada pelo marxismo e pela esperança no comunismo.

A adesão de Pasolini ao que, no texto de 1960 intitulado *In morte del realismo* (incorporado em *La religione del mio tempo*), é chamado “l’impuro Realismo/ sigillato col sangue partigiano/ e la passione dei marxisti” (Pasolini *TP*: 1. 1035), encontra-se marcada pela contradição. Para além da perspectiva ideológica que se pretende gramsciana, voltada para aquela que deveria ser uma literatura autenticamente popular, a realidade que almeja é algo mais do que realismo. É a obsessão de entrar dentro das coisas e de assumir sobre si o próprio movimento do real, encontrando uma linguagem actuante no coração da vida que flui e do todo social e comunicativo.

Precisamente no início dos anos sessenta, afirmava-se um esgotamento da confiança num realismo como abertura a um futuro progressista. Pasolini sente então necessidade de encontrar caminhos mais decisivos e mais individualizados para aquele seu desejo de estar por dentro das coisas e do coração dilacerado do mundo. No seu já recordado livro de 1964, *Poesia in forma di rosa*, há um poema, intitulado *La realtà*, em que a reivindicação de sua “degradante diversità”, como lhe chamava, leva a uma espécie de profecia acerca de uma revolução suscitada por todos os ‘diferentes’ do mundo, a fim de “salvare [...] il mondo” e “sconsacrare il male, como uma imagem de futuro que anuncia a possibilidade, para o autor, de instituir uma nova relação com a realidade:

Solo detto questo, o urlato, la mia sorte  
si potrà liberare: e cominciare  
il mio discorso sopra la realtà.  
(Pasolini *TP*: 1. 1123)

Ao desenvolver toda a sua actividade, ao longo da década de sessenta, que foi quando mais se dedicou ao cinema, esse “discurso sopra la realtà” acabou por se definir num emaranhado semântico em que, com ‘realidade’, se intersectam os termos acção, amor, coisas, vida, expressão. No longo texto, que remonta a 1966-1967 e que então ficou inédito, *Poeta delle ceneri*, a reflexão sobre o seu passado de poeta desenvolve-se através da constatação da queda da “stima” pela poesia e do relevo, bem mais essencial, da língua da acção: “La lingua dell’azione, della vita che si rappresenta/ è così infinitamente più affascinante!” (Pasolini *TP*: 2. 1277). O longo texto, na sua densa passagem entre reviravoltas e contradições, chega a sonhar com uma poesia que se resolva em expressão directa da vida, numa passagem, da língua articulada, a uma língua das coisas:

Perciò io vorrei soltanto vivere  
pur essendo poeta  
perché la vita si esprime anche solo con se stessa.  
Vorrei esprimermi con gli esempi.  
Gettare il mio corpo nella lotta.  
Ma se le azioni della vita sono espressive,  
anche l’espressione è azione.  
[...]

— in quanto poeta sarò poeta di cose.  
 Le azioni della vita saranno solo comunicate,  
 e saranno esse, la poesia,  
 poiché, ti ripeto, non c'è altra poesia che l'azione reale  
 (Pasolini *TP*: 2. 1287)

Concluindo, chega-se à evocação de uma expressão absoluta que se resolva em acção, “che non esprime nulla/ se non la propria arida e sublime passione per se stessa”, com o sonho de “essere scrittore di musica”, de se fechar na torre de Chia, “e lì comporre musica/ l'unica azione espressiva/ forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà” (Pasolini *TP* 2: 1288).

Essa ideia de uma expressão da realidade equivalente a uma acção da realidade (que, em várias combinações, se sobrepõe a uma acção da vida, acção real, acção sobre a realidade) é, naqueles anos, dominante, sob a égide da sua densa actividade cinematográfica e das suas reflexões sobre o cinema, através das quais Pasolini se chega a confrontar, mesmo de forma polémica, com os desenvolvimentos da semiótica, que naqueles anos se ia implantando como uma espécie de quadro geral das ciências humanas. Sem estar a entrar no campo da verdadeira e própria teoria do cinema que então se encontrava a elaborar, com a desinibida desenvoltura teórica que lhe é característica, deve-se porém notar que, aos vários ensaios sobre o assunto reunidos em *Empirismo eretico*, é confiado o nó mais crucial da sua tensão expressiva em direcção à realidade e da sua aspiração a captar, através da acção artística e intelectual, a evidência e o coração profundo do mundo, na sua elusiva alteridade. Para o poeta que aí procurou uma possibilidade expressiva que a escrita poética já não lhe garantia, o cinema parece ser, efectivamente, *La lingua scritta della realtà*.

O ensaio de 1966 que tem esse título parte da

[I]dea — nata per l'appunto dal cinema, ossia dallo studio dei modi che il cinema ha di riprodurre la realtà — *che la realtà non sia, infine, che del cinema in natura*. Il cinema, intendo, non come convenzione stilistica, ossia, tendenzialmente come cinema muto, ma il cinema in quanto tecnica audiovisiva.

Se dunque la realtà non è che cinema in natura, ne deriva che il primo e principale dei linguaggi umani può essere considerata l'azione stessa: in quanto rapporto di reciproca rappresentazione con gli altri e con la realtà fisica.

(Pasolini *SLA*: 1. 1505)

A partir destes pressupostos, chega-se a sustentar que o cinema, ao retomar a realidade, ou seja, ao transcrevê-la na sua própria linguagem, viria a dar-nos a conhecer a própria linguagem da realidade, que de outra forma ficaria fora da consciência e da própria possibilidade expressiva. Assim o especifica Pasolini, na entrevista publicada no primeiro número de *Cinema e Film*, depois inserida em *Empirismo eretico* como apêndice ao ensaio que acabou de ser referido:

Il linguaggio della realtà, fin che era naturale, era fuori della nostra coscienza: ora che ci appare 'scritto' attraverso il cinema, non può non richiedere una coscienza. Il linguaggio scritto della realtà, ci farà saper prima di tutto che cos'è il linguaggio della realtà; e finirà infine col modificare il nostro pensiero di essa, facendo dei nostri rapporti fisici, almeno, con la realtà, dei rapporti culturali.

(Pasolini *SLA*: 1. 1553)

Pouco mais adiante, afirma que faz cinema “per vivere secondo la [sua] filosofia, cioè la voglia di vivere fisicamente sempre al livello

della realtà, senza l'interruzione magico-simbolica del sistema di segni linguistico" (Pasolini *SLA*: 1. 1553-1554). Em diversos pontos da entrevista, tinha já destacado a ligação entre essa sua visão do cinema e, por outro lado, a sua visão do mundo e o seu modo de nele estar, naquele ilimitado "amore per la realtà", ou seja:

[L]a mia filosofia, o il mio modo di vivere: che non mi sembra altro, poi, che un allucinato, infantile, pragmatico amore per la realtà. Religioso in quanto si fonda, in qualche modo, per analogia, con una sorta d'immenso feticismo sessuale. Il mondo non sembra essere, per me, che un insieme di padri e di madri, verso cui ho un trasporto totale, fatto di rispetto venerante, e di bisogno di violare tale rispetto venerante attraverso dissacrazioni violente e scandalose.

(Pasolini *SLA*: 1. 1544)

São tiradas, estas, em que emerge com toda a clareza o modo como concebe a relação com a que designa realidade, numa insistente sobreposição quer entre 'realidade' e 'acção', quer entre 'realidade' e 'vida'. Para Pasolini, é a mesma coisa dizer que o cinema é língua da realidade, do que dizer que é língua da vida ou do que dizer que é língua da acção:

In realtà noi il cinema lo facciamo vivendo, cioè esistendo praticamente, cioè agendo. *L'intera vita, nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale e vivente: in ciò, è linguisticamente l'equivalente della lingua orale nel suo momento naturale e biologico.*

(Pasolini *SLA*: 1. 1514)

Por sua vez, a questão da montagem introduz um novo dado problemático, que é explicitado em "Osservazioni sul piano-sequenza"

e posteriormente no artigo, que nem sempre tem merecido a adequada consideração, "I segni viventi e i poeti morti", publicado em *Rinascita* a 20 Agosto de 1967. O efeito expressivo que a montagem produz num filme é equiparado ao que a morte exerce sobre a vida, como desfecho da tendência da vida para uma execução que só se realiza no fim, quando se completa. Aliás, neste ponto, perfilar-se-ia uma série de inquietantes perguntas, que deixo para outra altura, sobre a noção que Pasolini tem da morte, sobre as várias aparições do tema nas suas obras ou sobre a própria circunstância da sua morte.

Então em que aspecto do mundo, da sua história passada, do fluxo confuso e indeterminado do presente, da vida social ou da "reciproca rappresentazione con gli altri e con la realtà fisica" (Pasolini *SLA*: 1. 1505), se reconhecia Pasolini? Quais eram os âmbitos da realidade sobre os quais e em relação aos quais era levado a agir, na dupla perspectiva de veneração e dessacralização, de santificação e blasfémia, de oração e de violência?

Ao longo da vida, naquela "disperata vitalità" da sua imersão, até ao fim, na experiência e nas relações "con gli altri e con la realtà fisica" (Pasolini *SLA*: 1. 1505), Pasolini cruzou-se com ambientes e universos humanos e sociais diversificados, que sempre quis perceber a partir de dentro, numa espécie de dupla ligação, física e cultural, ao transpor a sua adesão corpórea, por assim dizer, para a adesão cultural, e ao projectá-la, do plano ocasional da vida, para um horizonte expressivo, histórico e político. No seu relacionamento com as coisas, com os outros e com os espaços da vida, sentiu estar em acto uma verdadeira e própria dialéctica intelectual, como se nela se articulasse o sentido do presente e nela se reconhecesse o estado do mundo, com a sua densidade de passado e com o seu movimento para o futuro e, por conseguinte, susceptível de ser interpretada através de um debate com os instrumentos oferecidos pela própria formação e informação culturais.

Sabe-se que o primeiro ambiente essencial e determinante para essa imersão no mundo, com o desabrochar da criatividade e de um eros envolvente e primordial, foi o Friuli materno e aquele mundo remoto, rural e campesino, luminoso e obscuro, intensamente apreendido durante o período da guerra e da ocupação nazista. Aquela espécie de tempo suspenso, ao colocar em primeiro plano a evidência física do existir, multiplicava uma tensão no sentido de fazer, inventar ou criar relações, na qual era posta em prática toda a cultura literária e artística que o jovem tinha adquirido através dos seus estudos universitários em Bolonha. Do eco dos acontecimentos da Resistência (tornada mais lancinante e ambígua pelo assassinio do seu irmão *partigiano*), da participação nas lutas dos camponeses no imediato pós-guerra, de uma aproximação ao marxismo e ao comunismo, não obstante no terreno de uma primeira formação católica, e, ainda, dos efeitos do contraste entre a doçura materna e o autoritarismo paterno, do eco de todos esses elementos, no seu entrelaçamento e nos seus conflitos, surge aquela ambiguidade e aquela íntima contradição que constituem uma constante do ser de Pasolini, complicada pela denúncia que o obrigou a deixar o Friuli e a mudar-se para Roma.

Neste ponto, por um lado, aprofunda-se a sua relação com o marxismo e com as bases do Partido Comunista Italiano e, por outro lado, criam-se novos e intensos contactos com o mundo intelectual romano (em cujo âmbito se sedimenta uma amizade mais próxima com Alberto Moravia e Elsa Morante) e as primeiras colaborações com o ambiente do cinema. Ao mesmo tempo, dá-se a descoberta do mundo das periferias e da autenticidade do universo subproletário. Contudo, a esse propósito, basta sublinhar o facto de que, a curto prazo, na passagem para os anos cinquenta, Pasolini se torna um intelectual a letras gordas, chamando a si o papel emblemático

de intelectual de esquerda, que dá voz a um ponto de vista ‘popular’ e que se coloca na perspectiva de um desenvolvimento histórico progressivo, ainda que tenha de acertar contas com as duas tensões que o levam em direcções contrárias: quer a sua ligação cultural com o passado, com as raízes de uma “umile Italia”, quer a sua “diversità” e tudo o que se agita nas suas “viscere” e que o expõe à agressividade dos fascistas e ao repúdio por parte dos burgueses, mas que é também uma forma do seu “amore per la realtà” (Pasolini *SLA*: 1. 1544), de adesão ao mundo, de expansão vital. Além disso, a sua presença na Roma dos anos cinquenta e o seu sucesso como escritor dão novo vigor à tenção expressiva e à sua disposição experimental e criativa, das quais brota uma necessidade sempre maior de se expor, de se mostrar no seu fundo contraditório, de afirmar o seu próprio valor através do escândalo, quase como um desejo de se fazer entender sem ser entendido, porquanto posto em acção através de objectos difíceis de entender ou destinados a não serem entendidos.

Por tudo isso, a literatura não chega (embora em nenhum momento da sua vida seja verdadeiramente abandonada) e o cinema torna-se a forma de expressão que lhe permite entrar mais directamente no corpo da realidade. Pelo menos esta crença (expressa naquela reflexão acima referida, e que cronologicamente, além do mais, se coloca precisamente no centro dos quinze anos de febril trabalho cinematográfico) alimenta toda a sua actividade fílmica, que parte de uma base ‘pobre’ e local (*Accattone*), para logo o projectar por um espaço internacional, seja na busca de diferentes cenários e ambientações, seja no novo chamamento cultural e político que virá a ser lançado pelo ‘terceiro mundo’, em particular África, seja ainda pelas relações com figuras da *jet society*.

Os anos sessenta decorrem por entre uma excepcional meada de experiências, que o levam a olhar atentamente para o mundo católico, a encontrar-se e a desencontrar-se com as novas formas do boom económico, com a cultura de massas, com a hostilidade dos vanguardistas do Gruppo 63, com os obstáculos da censura e os ataques dos fascistas ou com os vários e contraditórios fermentos revolucionários de 68. Enquanto se encontra empenhado nas suas múltiplas actividades, Pasolini também mantém um diálogo com os leitores da revista do Partido Comunista Italiano *Vie Nuove* e depois do semanário *Tempo*. Foi precisamente uma participação tão intensa em quanto ocorreu nessa década que o levou a tomar consciência das modificações radicais sofridas pelo tecido concreto da vida popular, ou seja, da extinção da Itália popular e camponesa, com o atraso e a marginalização da cultura humanística, com o advento da cultura de massas e com o triunfo do neocapitalismo consumista, que sente como uma nova e mais pervasiva forma de fascismo.

Esse alerta torna-se mais explícito nos anos setenta, durante o lustro final da vida de Pasolini, naquela que parece ser uma ulterior aceleração da sua ânsia de agir, da sua busca expressiva e do desejo de julgamento intelectual, da denúncia e do escândalo. Ao filme *Medea* (1970; “Niente è più possibile ormai” [Pasolini *PC*: 1. 1288]), é a tirada conclusiva, que parece marcar uma espécie de limite expressivo e existencial na carreira do realizador, segue-se uma singular suspensão, na qual ficam contidos os três filmes baseados em três das maiores recolhidas de novelas da tradição (a que ele mesmo chamou “trilogia della vita” (Pasolini *SPS*: 599), em que o olhar sobre o passado histórico dá lugar à exaltação dos valores naturais e à livre

expansão de um eros feliz e polimórfico. Mas esse olhar retrospectivo, que a certa altura quase arriscou confundir-se com certas tendências do consumismo erótico massificado (dando livre curso a toda uma sequele de filmes eróticos de época), imediatamente renegado com explícita “abjura”, arrastava, ao mesmo tempo, uma densa série de intervenções jornalísticas sobre a mutação antropológica em acto e sobre o domínio incontrastado do neocapitalismo, com a polémica sobre os atentados terroristas e sobre o poder democrata-cristão. Se o seu último filme se apresentava como um inconcebível apólogo acerca do poder, o inacabado romance/poema *Petrolio* chamava à liça a multiplicação e a dilaceração da forma literária, como escrita do fim da literatura simultaneamente reconectada com a origem da narração, aliás como obra impossível acerca do nexos perverso entre poder, economia e destruição do humano e do seu habitat.

No entrelaçamento e na passagem entre as diversas ocasiões de vida, de cultura ou de expressão, a disposição intelectual sempre agitou Pasolini, fazendo com que estivesse sempre dentro e fora; que fosse ao mesmo tempo participante e opositor; que sentisse o apelo, o fascínio e o peso do passado; a impossibilidade de apreender verdadeiramente aquela realidade presente (de fazer com que o seu amor por ela, através da expressão, se transformasse em acção); e a espera, a ansiedade, a esperança e a angústia do futuro, da continuidade do mundo face ao seu necessário, pressuposto e desejado final, o qual consiste na espressividade da morte, “tel qu'en soi même enfin l'éternité le change” (Mallarmé, 1998: 1. 38).

É precisamente com essa compreensão das coisas, nas suas contradições e nas suas motivações, que devemos acertar contas, reconhecendo, assim, a pertença de Pasolini a um contexto histórico que já não é o nosso (implantado no século XX, como já tive oportunidade de dizer numa outra altura), a estrita adesão de algumas das suas

posições (em particular nos anos cinquenta e nos inícios dos anos sessenta) aos dados de um debate intelectual e a um quadro político do qual estamos muito longe (e que por vezes atravessou com excessiva desenvoltura e com demasiada provisoriedade impulsiva), e que certamente deixou de poder oferecer parâmetros de compreensão para o nosso tempo.

Para além desse contexto histórico no qual se encontra totalmente enraizado, Pasolini tocou perspectivas que ainda hoje são, para nós, essenciais: a temática da exclusão e da marginalidade, seja ao nível étnico, seja ao nível sexual, seja ao nível social, com todo aquele variado horizonte de que os estudos culturais se ocuparam, embora se deva notar que, ao contrário do que muitas vezes costuma acontecer nos estudos culturais, Pasolini estabeleceu um vínculo vivo e apaixonado com a tradição, cujos fundamentos nunca pôs em causa; a recondução das relações de poder e da própria vida política ao horizonte biológico, ao conflito entre materno e paterno, à substância física, psíquica e sexual do ser no mundo, na perspectiva depois seguida pela biopolítica; a disposição experimental, que de certa forma até parece associá-lo à odiada vanguarda, com a ruptura de confins entre linguagens; a contínua interferência não só entre cinema e literatura, mas entre escrita e visualidade; a coexistência e o *mélange* entre diferentes géneros literários, tendo em vista modos de expressão híbrida, multimédia e total; o compromisso com a reescrita da tradição, com o insistente diálogo e a recuperação dos modelos da cultura clássica e da cultura moderna, num ‘retorno’ contínuo sempre projectado sobre outro lugar, que pode ser aproximado do pós-moderno. Ainda que em Pasolini não exista nunca a neutralidade fria e irónica do pós-moderno, resta a perspectiva do confronto com o fim da própria tradição e a percepção de ser póstumo (que no fim se impõe precisamente no póstumo *Petrolio*).

O seu modelo intelectual resolve-se na percepção de uma radical transformação histórica, que assinalou como uma verdadeira e própria mutação antropológica, vivendo-a por dentro, registando a respectiva dilaceração e o correlato sofrimento. Hoje, num momento em que a transformação avançou tanto, que atingiu um nível tecnológico e destrutivo ainda impensável no seu tempo, podemos perguntar se era só nostalgia a sua denúncia e a sua dor pela perda do humano e da antiga e humilde beleza de viver, na adesão à sua substância física e corpórea.

Nas intervenções dos seus arrebatados anos setenta, viu-se por vezes a associar o domínio absoluto do modelo consumista, neocapitalista, burguês e fascista, para ele execráveis, à deformação e à degradação do meio ambiente. Ficou famoso o artigo do *Corriere della Sera* de 1 de Fevereiro de 1975, “Il vuoto di potere in Italia”, em que dirigia um duríssimo ataque ao sistema de poder democrata-cristão, num confronto algo capcioso “tra il fascismo fascista e il fascismo democristiano”, e cujo ponto de viragem era fixado no tempo da “scomparsa delle lucciole” (Pasolini *SPS*: 404-411), uma década antes. O relevo desta anotação fez com que, quando, pouco tempo depois, o texto foi compilado em *Scritti corsari*, passasse a ser intitulado, precisamente, “L’articolo delle lucciole”. Pasolini tinha bem presente que os pirilampos desapareceram “a causa dell’inquinamento dell’aria, e, soprattutto in campagna (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti)” (Pasolini *SPS*: 405). Apesar de, no seu discurso, a questão se colocar tão só como uma espécie de exemplo emblemático, a acusação dirigida contra a Democracia-Cristã era justamente a de ter assistido a uma mutação radical, sem que disso se tivesse dado conta, “portando l’Italia al disastro economico, ecologico, urbanistico, antropologico” (Pasolini *SPS*: 411). Tinha consciência do problema ecológico, para o qual acabara de ser alertado por um livro

pioneiro de Alfredo Todisco, *Breviario di ecologia*, que recenseou em *Tempo*, a 6 de Dezembro de 1974 (recensão depois publicada em *Descrizioni di descrizioni*; Pasolini *SLA*: 2. 2180-2184). De resto, desde os anos cinquenta que se preocupava com a defesa do ambiente, sobretudo a paisagem e as cidades, e com a salvaguarda dos habitats naturais e urbanos, em Itália e fora de Itália (também com documentários como *La forma della città* e *Le mura di Sana'a*).

Na poesia e no cinema de Pasolini, há uma profunda predisposição geográfica, e já noutras ocasiões tive oportunidade de constatar que desde a juventude a sua paixão pela realidade está ligada a uma excepcional capacidade de fazer falar o espaço e de dispor a própria língua poética em formidáveis espaços abertos. Basta pensar em textos como *L'Italia*, de 1949 (depois em *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, Pasolini *TP*: 1. 471-481), ou *L'Appennino*, de 1952 (depois em *Le ceneri di Gramsci*, Pasolini *TP*: 1. 775-783).

Concomitantemente, mostra uma capacidade descritiva pungente de naufrágios e de margens urbanas, ou de fundos e paisagens violentadas e degradadas, envenenadas por desperdícios e resíduos. No inacabado e derradeiro *Petroleo*, o tratamento do espaço estende-se por um horizonte internacional, ao mesmo tempo que irradia, da desintegração de Roma, pelos poços de petróleo do Médio Oriente, atingindo tudo o que gira em torno da acção devastadora das multinacionais. A lucidez do seu olhar leva-o a traçar muitas imagens essenciais da desintegração do espaço humano na terra. As razões dessa sensibilidade ecológica tornam-no particularmente próximo de nós, apesar de se dever notar que a sua preocupação visa, em primeira instância, efeitos morais, estéticos e antropológicos, bem como a responsabilidade 'criminal' dos poderes económicos e políticos.

Não teve oportunidade nem tempo para constatar o alastramento de um ulterior tipo de degradação, com a mutação do espaço comunicativo e tecnológico proporcionada pelo advento da informática, a qual comporta uma nova mutação antropológica, bem diferente daquela que o angustiava, projectada sobre uma tecnologização e uma virtualização global que então era ainda impensável. Acima de tudo, Pasolini não pode perceber plenamente que deixou de estar em questão apenas um modelo de humanidade, uma continuidade com a beleza e a história do passado, mas a própria sobrevivência do género humano, a vida e o equilíbrio do planeta.

[texto escrito no antigo acordo]

#### BIBLIOGRAFIA

Mallarmé, Stéphan (1998-2003). *Œuvres complètes*. 2 vols. Éd. Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

## A RAZÃO CANIBAL O TEMPO DE PIER PAOLO PASOLINI

Giovanbattista Tusa  
Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa

Tra i due mondi, la tregua, in cui non siamo  
Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*

PENSAR FILOSOFICAMENTE O PRÓPRIO TEMPO não é fácil nem dá segurança, porque a filosofia é um lugar de disputas e contaminações<sup>1</sup>. Não é esta uma disciplina cujo objecto possa ser definido, e cuja história linear se preste a ser traçada, porque irrompe de improviso na cena da história, transformando o tempo em que foi produzida. A filosofia está constantemente à procura das origens do próprio tempo, apreendido através do pensamento, afirmava Hegel numa famosa formulação de Linhas fundamentais da filosofia do direito. Com efeito, um filósofo está sempre a caminho das fontes do seu pensamento, pelo que se encontra sempre, e ainda uma vez, a re-comensurar a actualidade com a ancestralidade e a produzir a diferença do novo no antigo. Por isso, poder-se-ia suster que a filosofia é sempre anacrónica, se por anacronia se entende “a word, an event, or a signifying sequence that has left ‘its’ time, and in this way is given the capacity to define completely original points of orientation”(Rancière, 2015: 47).

1 Este texto retoma, em parte, algumas das reflexões que elaborei em Tusa 2022a.

Numa lição sobre o ‘contemporâneo’, Giorgio Agamben, retomando Nietzsche, define a actualidade relativamente ao tempo contemporâneo como um desfasamento, um anacronismo, uma não coincidência que, ao fazer o observador pertencer ao próprio tempo transformando-o, tornando-o outro e colocando-o em relação com outros tempos. O tempo em que vivemos revela-se uma interface generativa que produz conflagração entre elementos heterogéneos, sem que nada tenha de progressivo, porque presente e passado nunca são simplesmente sucessivos. São, de certo modo, também contemporâneos. Ser contemporâneo define a relação singular com o próprio tempo de quem a ele adere, tomando as distâncias, da mesma feita, em relação a esse tempo, porque contemporâneo é quem “percepisce il buio del suo tempo come qualcosa che lo riguarda e non cessa di interpellarlo, qualcosa che, più di ogni luce, si rivolge direttamente a lui” (Agamben, 2008: 15).

A obra de Pier Paolo Pasolini é nossa contemporânea, no sentido em que se resolve numa procura constante desse desvio heterogéneo, ou seja, na decifração desse momento carregado de uma alteridade qualitativa e não meramente cronológica, através de uma pesquisa que ainda tem a ver com o passado, mas na forma de uma história da insurgência e de um confronto crítico com as fontes, para além da interpretação que a tradição delas operou. Em *Empirismo eretico*, Pasolini escrevia que “la realtà non è che cinema in natura” (Pasolini *SLA*: 1. 1505), e que, para poder exprimir essa realidade, é preciso um pensamento vivo originário, e ao mesmo tempo inaugural; arcaico, mas também novo, liberto do peso da história europeia e ocidental. Um pensamento senciente que se escreve com os pedaços da própria realidade, porque, como observa Pasolini:

[M]entre la comunicazione strumentale che è alle basi della comunicazione poetica o filosofica è già estremamente elaborata, è insomma un sistema reale e storicamente complesso e maturo — la comunicazione visiva che è alla base del linguaggio cinematografico è, al contrario, estremamente rozza, quasi animale. Tanto la mimica e la realtà bruta quanto i sogni e i meccanismi della memoria, sono fatti quasi pre-umani, o ai limiti dell’umano: comunque pre-grammaticali e addirittura pre-morfologici. [...] *Lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è dunque di tipo irrazionalistico*: e questo spiega la profonda qualità onirica del cinema, e anche la sua assoluta e imprescindibile concretezza, diciamo, oggettuale.

(Pasolini *SLA*: 1. 1463-1464).

Pasolini evoca um tempo em que arcaico e actual, tal como natureza e história, estabelecem entre si relações inéditas, assim antecipando a visão de uma realidade situada para além da nossa compreensão. Como escreve Karen Pinkus, a última obra de Pasolini, incompleta e fragmentária, com o nome do combustível fóssil que, mais do que qualquer outro, caracteriza a época do Antropoceno, ou seja, *Petrolio*, “remains unfinished. It is pure potentiality, or as Pasolini writes: ‘I am living the genesis of my book’” (Pinkus, 2016: 60).

Em 1967, numa famosa conversa com Jean Dufloy, Pasolini fala de um projecto cinematográfico sobre Paulo de Tarso:

[S]to preparando un film su san Paolo, sull’ideologia religiosa del suo tempo, cioè grosso modo sulla Gnosi attraverso le diverse correnti di pensiero del periodo ellenistico. E vado scoprendo sempre di più in proposito, man mano che studio i mistici, che l’altra faccia del misticismo è proprio il ‘fare’, l’‘agire’, l’azione. Del resto, la prossima raccolta di poesie che pubblicherò s’intitolerà *Trasumanar e organizzar*.

Con questa espressione voglio dire che l'altra faccia della 'trasumanizzazione' (la parola è di Dante, in questa forma apocopata), ossia dell'ascesa spirituale, è proprio l'organizzazione. Nel caso di san Paolo, l'altra faccia della santità, del rapimento al 'terzo cielo', è l'organizzazione della Chiesa.

(Pasolini SPS: 1462)

Pasolini transpõe a história de Paulo para o presente e, "di conseguenza, è chiaro che tutta la toponomastica deve essere spostata" (Pasolini PC: 2. 2024). A Roma dos *Actos dos apóstolos*, capital do Império, torna-se Nova Iorque, Atenas torna-se a hodierna Paris, Antioquia a Londres contemporânea. De Damasco, Paulo, fariseu de origem romano-judaica, atravessa o deserto, o que na transposição de Pasolini são as estradas da Europa, "piene di traffico e dei soliti atti della vita quotidiana, ma perdute nel più totale silenzio" (Pasolini PC: 2. 2027). A prédica de Paulo termina, depois de numerosas peripécias, em Nova Iorque, a Roma corrupta do presente, onde o estado de injustiça dominante numa sociedade escravagista, como a da Roma imperial, se torna visível "dalla condizione dei negri" (Pasolini PC: 2. 2030), e onde o santo irá sofrer o seu martírio.

Na transposição de Pasolini, a palavra de Paulo permanecerá extemporânea, contraditória, obstinadamente religiosa, mesmo perante as detalhadas perguntas políticas que lhe são dirigidas. A palavra de Paulo, reconstruída por analogia, como diz Pasolini, nada tem de actual. É a outra face do presente, o inactual que modifica o presente a todo o momento e que não o deixa descansar, nunca lhe permitindo coincidir consigo mesmo. A contradição entre actualidade e santidade fascina Pasolini, tal como o contraste entre o mundo da história, "che tende, nel suo eccesso di presenza e di urgenza, a sfuggire nel mistero, nell'astrattezza, nel puro interrogativo

— e il mondo del divino, che, nella sua religiosa astrattezza,[...] al contrario, discende tra gli uomini, si fa concreto e operante" (Pasolini PC: 2. 2025). Pasolini, como Paulo, não acreditou que a salvação pudesse derivar de um direito, mas, apesar de tudo, da perseverança de uma santidade, da insistência no momento de cisão e de ruptura com o estado de coisas: "E não vos conformeis com a mentalidade deste século, mas transformai-vos, renovando a vossa mente [nous]", escreve Paulo na *Carta aos romanos* (12. 2). O filme que Pasolini nunca rodou não era outra coisa, no fundo, senão o caminho de uma santidade no tempo actual.

Mesmo que o testemunho de Paulo de Tarso permaneça contraditório e fora de qualquer tempo, para Pasolini, "é [all]a nostra società che egli si rivolge; è la nostra società che egli piange e ama, minaccia e perdona, aggredisce e teneramente abbraccia" (Pasolini PC: 2. 2023). É precisamente a tensão entre esses dois tempos, um que lança raízes na mais antiga terra de cada país ou nação, outro que suspende o curso do mundo e o 're-encanta', a transfigurar as suas obras, fazendo-as transitar para um tempo paradoxal, que é da mesma feita instauração histórica e fim dos tempos.

Pasolini dizia amar a palavra 'barbárie' porque, como explica referindo-se a *Teorema*, o seu inquietante filme de 1968, "la società industriale si è formata in totale contraddizione con la società precedente", ou seja, com a cultura rural, que possuía "in proprio il sentimento del sacro" (Pasolini SPS: 1483). Segundo Pasolini, essa diferença não é apenas epistemológica, mas ontológica, porque se trata de uma divisão abissal que não envolve apenas a sexualidade ou o conhecimento, mas, de uma forma geral, o modo de estar no mundo. A burguesia está condenada aos seus silêncios embaraçosos ou às conversas vácuas de mansões e palácios da cultura urbana. A ela se contrapõe, barbaramente, a anarquia selvagem dos prados das periferias,

os míticos desertos do Iémen ou as remotas rochas vulcânicas da Sicília. Nesses espaços desolados e abandonados, aparecem, ao mesmo tempo leves e pesados, os corpos das imagens de Pasolini. Anunciam o fim deste mundo, o regresso a um antes do tempo histórico e, da mesma feita, um porvir do qual são mensageiros concretos e também sobrenaturais, porque encarnam materialmente, aqui e agora, um outro tempo.

Para Pasolini, não há consciência histórica fora da tensão com o núcleo anti-histórico que habita e inquieta a história, pois a dimensão mítica não é senão a outra face do realismo. Ainda que a história seja uma evolução, na medida em que consiste numa contínua superação de dados, “tali dati non vengono mai eliminati” (Pasolini *SPS*: 1474), e a permanência do que não encontra lugar no curso da história é copresente com o que parecia ter vencido de uma vez por todas. A coisa sagrada, “una volta dissacrata, non [...] viene meno. L'essere sacro rimane giustapposto all'essere dissacrato” (Pasolini *SPS*: 1473). Mais do que um dualismo, tal evolução, marcada, ela mesma, por todas as cicatrizes e por todas as tatuagens das exclusões e dos silêncios que toda a história produz, parece pois indicar a via de uma emancipação de qualquer narrativa ou racionalidade únicas, totalizantes e integrais. Torna-se, por conseguinte, expressão de uma recusa diante da violência, gerada “dal binomio Ragione-pragma, divinità bifronte della borghesia” (Pasolini *SPS*: 1486).

Em algumas reflexões à margem de *Porcile*, um filme no qual “la borghesia neocapitalistica” elimina os seus filhos que não são capazes de uma “ubbidienza totale” (Pasolini *SPS*: 1486), Pasolini explora a prática que, mais do que qualquer outra, sempre suscitou o horror da sociedade europeia e ocidental, ou seja, o canibalismo, cuja sobrevivência em ilhas exóticas e longínquas não deixava de suscitar o desdém do racionalismo ocidental desde os tempos dos *philosophes* iluministas.

O canibalismo, em *Porcile*, assume a forma de uma transgressão radical da ordem social, funcionando como contraponto mítico às imagens da humanidade e da cultura urbana. Pasolini evoca o carácter subversivo e excessivo do canibalismo, o qual “in forma primitiva, ancestrale e mitica” representa “la presa di possesso, la distruzione globale di ciò che si combatte” (Pasolini, 1991: 209). É, escreve, “un sistema semiologico. Bisogna restituirgli, qui, il suo pieno valore allegorico: un simbolo della rivolta portata alle sue ultime conseguenze”, ou ainda “una forma di linguaggio, di rifiuto mostruoso della comunicazione correntemente accettata dagli uomini” (Pasolini *SPS*: 1488).

Já o antropólogo Claude Lévi-Strauss tinha notado, num breve escrito intitulado *Nous sommes tous des cannibales*, como o conceito de canibalismo é quase sempre usado de forma genérica, na medida em que, a partir do momento em que se procura defini-lo com precisão, ou desaparece ou se dispersa (Lévi-Strauss, 2013: 172). O canibalismo não tem então uma realidade objectiva, pois nada mais é do que uma categoria etnocêntrica que apenas existe para as sociedades que o proíbem. Tratando-se de uma realidade relacional e evanescente, não é de estranhar que na obra de muitos antropólogos tenha sido formulada a hipótese extrema de que o canibalismo não passe de uma simples fantasia, fruto de uma operação teórica que, para Lévi-Strauss, escava um abismo ainda mais fundo entre nós, povos ditos civilizados, e os selvagens (Lévi-Strauss, 2013: 172).

Assim retratado, o canibalismo carrega consigo toda a ambiguidade do que Pasolini designava barbárie, ou seja, aquela contrarrealidade que persiste como uma espécie de pré-história ou pós-história, dentro e fora da sociedade industrial europeia. Uma barbárie que anuncia, no presente, um outro tempo que o descoloniza do seu império, do seu totalitarismo, da sua pretensão de ser o único tempo

que ousou abranger todas as outras temporalidades, passadas e futuras (Tusa, 2022a). A sociedade industrial e burguesa, fundada no mito do progresso, é capaz de perpetrar apenas crimes terroristas calculados e conscientes, sendo portanto incapaz de compreender o que Pasolini definia “la grazia delle lacrime” (Pasolini *SPS*: 1488).

Que a razão europeia e ocidental tivesse de aprender a coexistir com os novos bárbaros, ficara claro desde os escritos de Nietzsche, mesmo que tivéssemos de esperar que passassem alguns anos e que surgissem as vanguardas do século XX para que essa invasão dos limites do domínio da razão iluminista irrompesse no imaginário da época com todo o seu radicalismo. Segundo o poeta e crítico brasileiro Haroldo de Campos, a mandíbula devoradora desses novos bárbaros vem manducando e ‘arruinando’ desde muito uma herança cultural cada vez mais planetária. “[...] Guimarães Rosa criva o sertão mineiro de veredas metafísicas: seu jagunço é um Fausto mefistofilológico, abismado nas tramas da linguagem qual um Heidegger caboclo.” (Campos, 1992: 251-252). Bárbaros, não certamente inocentes nem passíveis de serem conquistados, mas antes “alexandrinos, provisionados de bibliotecas caóticas e de fichários labirínticos.” (Campos, 1992: 251).

Ainda que rejeitadas para o campo inofensivo do exotismo, essas partículas de outros corpos devorados marcam o *corpus* físico e epistémico do invasor, tornando-se a razão do seu poder, contagiado pelo inevitável processo de hibridização que acompanha todo o acto de colonizar. Contra a sincronização e integração de todas as espacialidades e temporalidades planetárias que caracterizam o processo que na época moderna tem sido designado globalização, a razão canibal dissemina, nas vísceras do tempo que habitamos, as contra-memórias dos mortos e dos esquecidos (Tusa, 2022b: 7). Como sementes de justiça anacrónica, elas germinam, e transformam

o nosso presente, habitado por injustiças irreparáveis, num tempo inquieto e incerto, tornando-o hospitaleiro.

Na época desta globalização planetária, em que o mundo do Capital se estende sem limites a todos os outros mundos possíveis, Pasolini sentiu ser um homem sem mundo, podendo muito provavelmente partilhar o que o antropólogo Ernesto De Martino escreve nas páginas, publicadas a título póstumo, de *La fine del mondo*, ou seja, que na sociedade industrial avançada os apocalipses deixaram de ser episódios excepcionais, passando a factos do dia-a-dia, a apocalipses sem *escaton* ou desastres sem solução (De Martino, 2002).

O tempo da própria realidade, para Pasolini, parece preso na cilada da paradoxal intemporalidade, suspensa num apocalipse latente, em que nada parece estar em conflito, e porém tudo parece sofrer uma destruição incessante, que está a ocorrer a todo o momento, aos olhos de todos e no corpo de cada um. “Voglio dire fuori dai denti: io scendo all’inferno e so cose che non disturbano la pace di altri. Ma state attenti. L’inferno sta salendo da voi” (Pasolini *SPS*: 1728), declarou Pasolini, enigmaticamente, na última entrevista da sua vida, publicada logo após a sua morte por homicídio<sup>1</sup>. Para Pasolini, à tentativa de autoaniquilação desencadeada entre 1933 e 1945 seguiu-se uma era em que o mundo é informe, brutal, violento. Uma época a que Roberto Calasso, num magnífico livro, chamou o *innominabile attuale*, ou seja, o tempo de um mundo elusivo em todas as suas partes, o oposto do mundo que Hegel “intendeva stringere nella morsa del concetto” (Calasso, 2017: 13). Um mundo estilhaçado, escreve Calasso, “che non ha uno stile proprio e che per questo li usa tutti” (Calasso, 2017: 13).

<sup>1</sup> Na tarde de 1 de Novembro de 1975, Pasolini deu a Furio Colombo uma entrevista, tendo até pensado no seu título: *Siamo tutti in pericolo*. Ia rever o texto no dia seguinte, mas foi assassinado naquela noite. No dia seguinte, domingo, o corpo de Pier Paolo Pasolini estava na morgue da polícia de Roma. A entrevista veio a ser publicada a 8 de Novembro, em *La Stampa. Tuttolibri*.

Um mundo estilhaçado não é porém uma má premissa, para uma reflexão que vá além do mundo único que no seu apogeu parece em vias de extinção e desaparecimento. Vivemos num mundo sincronizado em que toda a informação, como escreve Walter Benjamin no seu breve ensaio sobre o Narrador, é consumida no instante da sua novidade, e como vive apenas nele, a ele se deve entregar totalmente, expondo-a sem perda de tempo. Mas há histórias que, como sugere Benjamin, têm um destino diverso, porque conservam a sua capacidade de florescer no tempo. Uma história mantém uma força indestrutível de germinação póstuma, se a narrativa a preservar da explicação. É por isso que uma história sobre o antigo Egipto contada por Heródoto na antiguidade pode continuar a causar admiração, como as sementes de trigo que há séculos repousam nas câmaras herméticas das pirâmides e que ainda hoje conservam o seu potencial germinativo (Benjamin, 2007). Cada narração, quando interrompida, continua com outra história interrompida. Cada história, neste presente reduzido à dimensão atemporal de um progresso único, pode reactivar outras temporalidades emergentes. Deste modo, a narração tem o poder de gerar novas formas de habitar o mundo. A pobreza da nossa experiência e a incompletude das nossas exaustas interpretações da situação global podem ser, de facto, condições necessárias para mobilizar um tempo, cujas criações assumem precisamente esta fragilidade e esta intermitência.

Para continuar a viver neste tempo incerto, torna-se pois necessário, em última instância, abraçar até ao fim aquela a que Pasolini chamou, em *Le ceneri di Gramsci*, “a disperata passione di essere al mondo” (Pasolini TP: 1. 823), porque é tão só dos materiais dispersos e danificados, das ruínas deste mundo, que poderá emergir o corpo perdido da nossa paixão.

[texto escrito no antigo acordo]

## BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio (2008). *Che cos'è il contemporaneo?*. Roma: Nottetempo.
- Benjamin, Walter (2007). *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Ed. Rolf Tiedemann; Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Calasso, Roberto (2017). *L'innominabile attuale*. Milano: Adelphi.
- Campos, Haroldo de (1992). Da razão antropofágica. Diálogo e diferença na cultura brasileira, Haroldo de Campos, *Metalingua-gens e outras metas. Ensaios de teoria e crítica literária* (231-255). São Paulo: Perspectiva.
- De Martino, Ernesto (2002). *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Torino: Einaudi.
- Lévi-Strauss, Claude (2013). *Nous sommes tous des cannibales*. Paris: Seuil.
- Pasolini, Pier Paolo (1991). *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*. Ed. Laura Betti; Michele Gulinucci. Roma: Fondo Pier Paolo Pasolini.
- Pinkus, Karen (2016). *Fuel. A speculative dictionary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rancière, Jacques (2015 [1996]). The concept of anachronism and the historian's truth. *InPrint*, 3, 1, 21-52.
- Tusa, Giovanbattista (2022a). The Pasolinian century. In Toni Hildebrandt; Giovanbattista Tusa (ed.), *PPPP. Pier Paolo Pasolini Philosopher* (317-323). [Milano, Udine]: Mimesis International.
- Tusa, Giovanbattista (2022b). Vertigos. *Climates of Philosophy. Philosophies*, 7, 1 <https://doi.org/10.3390/philosophies7010007>

## OS ARQUIVOS DE CASARSA CONTEÚDO E PERSPETIVAS DE INVESTIGAÇÃO

Maura Locantore  
Universidade de Poitiers

UM TERMO QUE PIER PAOLO PASOLINI usou muitas vezes, nos seus primeiros anos, mas sobretudo a partir de meados da década de cinquenta, para designar o espaço físico e contemporaneamente metafórico, em cujo âmbito desenvolvia a sua actividade de criação, é laboratório.

Essa expressão pode ser facilmente lida como variante ou actualização pessoal de uma outra, oficina, que Pasolini herda da linguagem de um seu venerado mestre, Roberto Longhi, elegendo-a até, precisamente, como título da revista de Bolonha *Officina*<sup>1</sup>, da qual será editor sobremaneira activo entre os anos de 1955 e de 1959. A dedicação quotidiana que caracteriza o seu modo de trabalhar e o experimentalismo a que submete a sua própria investigação, como poeta, são pois perfeitamente emblematizados por essa expressão.

O laboratório do poeta, ou mais precisamente, a sua oficina, configura-se na projectualidade da sua mesa de trabalho já durante os anos

<sup>1</sup> A revista tem doze números, que saem de Maio de 1955 a Abril de 1958, aos quais se segue uma segunda série com apenas dois números, publicada pela editora Bompiani em 1959. A redacção é composta por Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini e Roberto Roversi, aos quais se juntam Angelo Romanò, Franco Fortini e Gianni Scalia. A sede é em Bolonha, na livraria e alfarrabista Palmaverde, de Roversi, ainda que algumas reuniões se realizem em Milão, onde residem Romanò e Fortini, ou em Roma.

passados na região do Friuli, no Nordeste de Itália, então lugar da criação de obras ‘trans-textuais’. Descreve-o oportunamente Walter Siti, no posfácio, intitulado “L’opera rimasta sola”, que acompanha a recolha da produção poética de Pasolini editada pela Mondadori, na colecção I Meridiani:

Basta lavorare un poco sui dattiloscritti pasoliniani e sugli indici per essere storditi dalla mobilità dei testi, dalla facilità con cui tras-migrano da una struttura all’altra, formando aggregati sempre diversi e generalmente più complessi rispetto al progetto di partenza. [...] Si potrebbe dire che Pasolini negli ultimi anni non fa altro che *scoperchiare il laboratorio*, esibire alla vista e al giudizio del pubblico quelle ambizioni abortite che se di solito restano segrete non è solo per un pudore estetico (risparmiare ai lettori la bruttezza), ma anche per un perbenismo psichico e politico (nascondere al pubblico i ‘panni sporchi’ di inconfessabili pulsioni e la sociopatia che è normalmente insita nella letteratura).

(Siti, Pasolini *TP*: 2. 1906-1908)

Depois da sua morte, na noite de 1 para 2 de Novembro de 1975, a oficina que fervilhava numa actividade ininterrupta estanca-se repentinamente, para se tornar arquivo. Os materiais de Pasolini encontram-se hoje sob a tutela de três instituições italianas:

— Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze (Zabagli, 1996).

Em 1988, Graziella Chiarcossi, filha de uma prima em primeiro grau da mãe de Pasolini e herdeira do poeta, entrega ao arquivo toscano, em regime de comodato, uma parte conspícua do escritos de Pasolini (seja dactilografados, seja na sua caligrafia miúda e de in-

tricada decifração), a abundantíssima correspondência com os mais importantes intelectuais italianos, e também com diversos expoentes da cultura, do espectáculo, da política e do jornalismo, os roteiros dos filmes, os quadros feitos por seu primo e um precioso núcleo da sua biblioteca pessoal.

— Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna (Chiesi; Lepri; Virgolin, 2007).

Este arquivo nasceu da vontade e dos esforços de Laura Betti, que pouco tempo depois do assassinio do poeta começa a recolher, num compartimento da sua própria casa, os livros, as revistas e os jornais em que o amigo tinha publicado ensaios ou artigos, bem como as publicações periódicas em que tinham saído artigos nos quais lhe era feita referência. Esse núcleo de materiais, reunido com afectuoso cuidado pela grande atriz, representa o ponto de partida para um projecto que pretende reunir os componentes dispersos da obra de Pasolini num único corpo. Em 1980, o arquivo assume de facto a forma institucional de uma fundação, a associação Fondo Pier Paolo Pasolini, com sede no Instituto Gramsci de Roma. Só alguns meses antes de sua repentina morte, ocorrida no final de Julho de 2004, Laura Betti doar esse património à Cineteca del Comune di Bologna.

— Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia (Felice, 2015).

Actualmente, a instituição tem sede na Casa Colussi, a casa da família da mãe, situada no coração daquele “paese di temporalis e di primule” (Pasolini *TP*: 2. 1265), onde Pier Paolo, com a família, passa grande parte da infância e da juventude. No início dos anos noventa, a administração do município programa fundar um centro

de documentação em honra do célebre cidadão, mas só em 1992 o centro conseguirá ser reconhecido como sector especializado anexo à Biblioteca Civica, sendo em 2006 transformado em instituição de pesquisa vocacionada para a própria valorização sua produção ligada ao Friuli.

Ao longo dos anos, a transcrição, a ordenação e o estudo das obras do período da juventude e da formação de Pier Paolo Pasolini permitiram conhecer em profundidade um autor que, hoje, poderíamos definir como um clássico da contemporaneidade, e que, nas suas páginas de intelectual e sobretudo de poeta, continua a dialogar incessantemente, ainda que a uma distância sideral, com o seu público.

Recordando por um momento a definição de clássico dada por Calvino, ou seja, de alguém que tende a relegar o presente para a categoria de ruído de fundo, mas que ao mesmo tempo desse rumor não pode prescindir, verifica-se repetidamente que, na obra de Pasolini, esse ruído de fundo coincide com uma nostalgia.

É precisamente esse o sentimento que mais intensamente emerge da correspondência de Pasolini. Sendo verdade que a carta é uma das formas de escrita mais antigas e versáteis, com as suas variáveis de conteúdo, destinatário, estilo, registro e função linguística, nas suas cartas ficam encerradas vicissitudes pessoais inevitavelmente marcadas por múltiplas implicações intelectuais e humanas que se entrelaçam significativamente com aspectos salientes da vida cultural e literária da Itália.

Através dos diversos graus de nostalgia das origens, do dialecto friuliano que era usado pela mãe, da emulação métrica e da prosa, Pasolini corre alguns riscos românticos, mas supera-os, para evidenciar sempre melhor a sua ferina inspiração poética. O mundo rural

de Casarsa, a localidade e os seus habitantes constituem o polo de alteridade a que o poeta se pretende abrir, com a sua produção friulana, sem qualquer condescendência, para se assimilar àquela existência real e a uma existência histórica e ideal.

O poeta adulto de *Le ceneri di Gramsci* sente desde muito jovem a urgência em explicar o aparecimento primordial de um povo na história, através de algo que poderíamos definir como mito, mas que mito propriamente não é, melhor dizendo, através de uma narração que se situa entre origens lendárias e reconstrução etiológica, provavelmente apenas oral. Trata-se, por consequência, do exórdio de uma cultura, situada num espaço geográfico preciso, que coincide com o desejo de dar um significado ao seu próprio estar no mundo. Não se contentará com uma mera descrição paisagística e sentimental, que toma as distâncias da produção oitocentista do célebre poeta friulano Pietro Zorutti, mas explicita a vontade de fazer aflorar, através do seu canto e com o poetar que nomeia o sagrado, a presença dos seus avoengos.

Estamos no Verão de 1940 e, como acontece todos os anos, depois das férias em Riccione, a praia a sul de Rimini, a família Pasolini vai para Casarsa. Iniciam-se então as primeiras explorações do *lucus* friulano, das paisagens agrestes e das margens do rio Tagliamento:

[C]onosco il Friuli come primo luogo della vita, e il mistero della sua realtà mi è chiaro per diritto d'origine [...] sento la necessità di un più diretto contatto con gli usi e la vita rustica, del 'campanile', bisogno di un'espressione più immediata e filiale.

(Ciceri, 1995a: 469)

A assimilação dos poetas provençais e o fascínio despertado pelos primeiros estudos universitários de filologia românica farão ressoar de novo modo esses lugares, que passam a encher de ecos históricos

a linguagem rural, evidenciando aquela antiga pureza ladina, que tem por referência os grupos dialectais neolatinos da zona alpina e subalpina centro-oriental. Destas sugestões, brotam novos interesses, que fazem germinar o gosto pela pesquisa arcaica e pelo mistério rural, com a descoberta dessa província neolatina intacta que é Casarsa, as suas casas, algumas do século XVI, os grandes pórticos e o brasão dos Colussi na pedra angular<sup>1</sup>.

É precisamente com a descrição de um desses pórticos que se abre a primeira secção do caderno autógrafo, que aqui tentaremos apresentar brevemente, e cujo conteúdo se cita textualmente a partir da autotradução, de dialecto friulano para língua italiana, efectuada pelo poeta:

Sopra un portone di Casarsa c'è una vecchia stemma. Raffigura una conocchia, e, sotto, vi è scritto: COLUS. Colussi è il nostro cognome. Io ho visto quella stemma — fanciullo, e intanto suonavano le campane di un antico mezzogiorno. Poggiato al portone stava un giovanetto, in attesa del desinare, che, dal focolare, già castamente fumava. Quel giovanetto si chiamava Colussi, come noi altri.

(Ciceri, 1995a: 496)

<sup>1</sup> É um nome de família típico de Casarsa, mas também é o da mãe de Pasolini, e o poeta fala muitas vezes acerca da sua origem em diversas obras. Ver *I Colùs*, na seção épico-lírica de *La meglio gioventù* (Pasolini TP: 1. 135-149). Considere-se, além disso, a recorrência do nome Colussi em *I Turcs tal Friùl* (Pasolini Teatro: 39-80), drama teatral composto em 1944 e publicado por Ciceri em 1976, depois da morte do poeta. A obra é inspirada no episódio histórico de uma breve invasão turca do Friuli em 1499, durante a qual várias aldeias foram saqueadas e queimadas, mas Casarsa é poupada. Por essa ocasião, dois camponeses ricos, Maria de Montico e Zuane Colùs, prometeram construir uma igreja como acção de graças a Nossa Senhora, conforme o atesta uma lápide ainda existente. Nos dois irmãos protagonistas da peça, Pauli e Meni Colùs, reflectem-se Pier Paolo e Guido Pasolini, metáfora do contraste entre a religiosidade do primeiro e o activismo combativo do segundo, futuro mártir da Resistência.

Deve-se especificar que deste material autobiográfico se ocupou, por ocasião do décimo quinto aniversário da fundação da Academiuta di Lenga Furlana e do décimo segundo aniversário da morte do poeta, a estudiosa Andreina Ciceri, expoente da cultura friulana, que publica, num volume monográfico dedicado ao município de Casarsa, as páginas desse manuscrito, juntamente com outros inéditos, sob título “Pier Paolo Pasolini. Il canto degli uccelli e altri inediti” (Ciceri, 1995a).

A edição dos autógrafos é fruto de uma relação de afecto e amizade com o poeta, mais do que de uma análise filológica apurada. Na tradução para a língua italiana, só alguns passos são vertidos. Falta a tradução italiana do conjunto e a transcrição nem sempre é fiel ao original, tal como a própria curadora editorial o admite, ao apresentar o seu trabalho:

Il manoscritto contiene fogli appartenenti a due diverse opere che risultano peraltro simili per stile e finalità: riflessioni geografiche, storiche ed esistenziali suggerite da un'acuta e meticolosa osservazione del mondo contadino in cui Pasolini si trovava allora immerso, ma talora difficili da decrittare a causa della concitazione del segno grafico.

(Ciceri, 1995a: 463)

Foi precisamente a intuição de Andreina Ciceri, ao informar quem lê que os papéis autógrafos pertencem a duas obras diferentes, que para mim se tornou o pressuposto a partir do qual iria iniciar uma pesquisa mais aprofundada acerca da oficina juvenil de Pasolini. As observações que se seguem são o resultado de uma análise meticulosa de cada folha do autógrafo, bem como de outros cadernos conservados no mesmo Centro de Estudos.

<sup>1</sup> A responsável pela edição nunca chegou a identificar, ao longo das suas pesquisas, quais fossem essas duas obras.

A primeira questão diz respeito à redacção autógrafa do índice de *Vita*, eludido por Andreina Ciceri no seu trabalho, e assim redigido por Pasolini: “I° Colussi - II° Al sole dell’orto - III° La domenica delle Palme”. Encontra-se registado no pé de página das duas últimas secções do manuscrito, aliás também elas ignoradas pela estudiosa, que são redigidas em língua italiana e se conservam num outro caderno, intitulado *Friul*, designação sucessivamente cancelada e alterada para *Diario*. Examinando o autógrafo, observa-se imediatamente um elenco heterogéneo dessas partes (a primeira com numeração romana, a outra com numeração árabe) e uma discrepância de conteúdo, que também torna duvidosa a datação fornecida por Andreina Ciceri.

De facto, é possível rastrear passos autógrafos da secção *Colussi* no verso de algumas folhas do texto dactilografado de *Poesie a Casarsa*, o que indica claramente que naquele ano o escritor já tinha redigido parte da obra, provavelmente sob a forma de notas. A corroborar tal tese, intervém a escolha linguística feita por Pasolini em ambas as redacções. O friuliano usado é uma linguagem sem tempo e sem lugar, que representa a língua virgem, a língua ideal para a poesia, a única adequada à expressão dos sentimentos mais secretos do coração. Estamos na fase linguística da chamada ‘língua inventata’, que tem origem no enamoramento acústico despertado pelo falar materno no poeta estreante. Daqui se deduz uma datação difetente da estabelecida por Andreina Ciceri, e que passa a ser reconduzível ao biénio de 1941-1942.

As secções de *Al sole dell’orto* e de *La domenica delle Palme*, não contempladas pela *editio princeps* em questão, apresentam, além do mais, várias rasuras, à diferença da primeira secção de *Vita*,

tirada a limpo e com autotradução do dialecto friuliano para a língua italiana, disposta em pé de página por Pasolini<sup>1</sup>.

Quanto à restante parte, ou seja, a que na versão impressa não tem título, apresentando a numeração árabe de 1 a 7 e depois a romana de VIII a XIV, há que esclarecer que as diferenças relativamente à secção anterior ficam de imediato patentes, e não só pelo conteúdo, mas sobretudo pela diferença da tinta e do suporte cartáceo (num caso, folhas de caderno pautadas com margens, noutro caso, folhas de caderno branco sem linhas nem margens).

Em suma, graças ao friuliano adoptado pelo poeta é possível fazer remontar a elaboração a 1943, e não aos anos de 1941-1942. O autor apropria-se do dialecto de Casarsa com todo o pragmatismo, domina-o com particular familiaridade, e as páginas são enriquecidas por vários esboços que representam um mapeamento de Casarsa e das aldeias vizinhas que durante aquele período costumava frequentar.

Numa carta para Luciano Serra, enviada de Casarsa a 4 de Junho de 1943, lê-se:

Io continuo a lavorare molto, e non vedo l’ora di leggerti i miei ultimi quaderni friulani; con te posso confessarmi, Luciano, e posso dirti che la mia fantasia si è molto maturata in questi ultimi mesi, e sono giunto ad una chiarezza di invenzione, che mi fortifica a vivere, e molte volte mi entusiasma. Ho inventato un’infinità di miti. Ho costruito una storia leggendaria di questi luoghi che prima non esisteva;

<sup>1</sup> No autógrafo de *La domenica delle Palme*, há um retrato do rosto de um menino encantador que usa o típico chapéu dos camponeses friulianos, e que na reimpressão de *Tal cour di un frut*, editada em 1974 por Andreina Ciceri, é escolhido como protagonista da capa. Isso mostra que já então Andreina Ciceri e seu marido, Luigi Ciceri, de Urbino, estavam em posse do manuscrito.

e spero che un giorno verrà ad essa riconosciuto un valore.  
Ma lasciamo andare.

(Pasolini *Lettere*: 1. 174)

Inventar mitos e construir histórias lendárias são operações perfeitamente decadentes, actividades juvenis de quem sente a necessidade premente de coexistir num espaço e num tempo, em que um e outro apenas existam como uma poética *imago mundi*, na qual se dá continuidade ao encanto emergente da adolescência e à beleza da descoberta. A elaboração dessa “storia leggendaria di questi luoghi” do Friuli, anunciada na carta ao amigo de Bolonha, é precisamente a segunda obra que Andreina Ciceri nunca reconheceu, tendo-a apenas publicado como segunda secção do texto que deu ao prelo. Além disso, a estudiosa nunca rastreou o índice autógrafo desta obra, registado na margem direita de uma folha conservada no já citado caderno *Friul*, que aqui se transcreve:

La novella dei paesi cristiani

(pensata correndo in bicicletta, a più riprese, facendo il solito giro Casarsa — Castions — San Lorenzo — Valvasone). Donna da giudicarsi (inciso corale, solenne, immenso — Rosario). Dietro il cimitero - scena — i paesi si radunano (San Lorenzo contadinetto che et, Zoppola vecchia pettegola, San Vito zerbinotto studente, i due Dursinins, due uomini mezzà età, Castions una bella ragazza, Versutta uno scemo...). Donna condannata all’inferno; ma poi tutti, giovanetti uomo ecc vanno dietro al cimitero con lei.

O autor tinha pois escolhido, como título a atribuir à segunda parte parte do autógrafo em exame, *La novella dei paesi cristiani*, sendo possível supor que Pier Paolo tenha escrito a carta a Serra só alguns

dias depois da elaboração desse plano de trabalho, uma vez que, no verso da folha que contém o índice, consta a data em escrita autógrafa (sexta-feira, 21 de Maio), o que, a partir da reconstrução efectuada com o auxílio de um calendário, ocorre no ano de 1943.

Outros estudos decorrentes da actividade de pesquisa realizada em torno de cada folha, pertencente ao mesmo caderno do índice autógrafo de *La novella dei paesi cristiani*, conduzem-nos, da mesma feita, até 1943. Por exemplo, no caderno *Friul* há uma parte do ensaio sobre Luciano Minguzzi que Pasolini publica naquele ano na revista *Signum* (“Il sentimento della storia”, Pasolini *SLA*: 1. 58-60); e há, além disso, um poema intitulado *Pregghiera*, dedicado ao amigo Ermes Parini<sup>1</sup>, que morre em 1943, na frente de batalha russa; também há uma composição dedicada ao filólogo Gianfranco Contini, autor da prestigiosa recensão de *Poesie a Casarsa*, publicada no *Corriere del Ticino* de 24 Abril de 1943; e, enfim, numa outra folha do mesmo caderno, Pasolini regista um elenco dos exames universitários que iria fazer no ateneu de Bolonha, em Junho do ano de 1943, acompanhado pela relativa bibliografia<sup>2</sup>.

Em função da discordância de datação documentada e da diversidade de conteúdo, é possível afirmar que o caderno conservado no arquivo de Casarsa, com o título *Vita*, contém na realidade duas obras distintas que Pasolini queria fazer chegar aos seus leitores

1 Ermes é o nome de batalha escolhido por Guido Pasolini, o irmão *partigiano* do autor, que morreu muito jovem no massacre de Porzùs, a 12 de Fevereiro de 1945 (alguns *partigiani* italianos, que eram comunistas filo-eslovenos, apoiantes da integração na Eslovénia de territórios friulanos, montam uma emboscada aos *partigiani* da divisão Osoppo-Friuli, da qual faz parte o jovem Guido).

2 Ver a reprodução da caderneta com os registos dos exames na Universidade de Bolonha, publicada em apêndice à sua tese de licenciatura sobre Pascoli, em Pasolini, 1993a: 237-241.

e às suas leitoras do seguinte modo: *Vita*<sup>1</sup> (I *Colussi*, II *Al sole dell'orto*, III *La domenica delle palme*) e *La novella dei paesi cristiani*.

O autógrafo de *La novella dei paesi cristiani* é um exemplo extraordinário de *mitopoiesis* não só literária, como também antropológica, que encerra nas suas páginas as temáticas que inspiraram grande parte da produção juvenil de Pier Paolo Pasolini. O mito do Friuli, ou mais exatamente, o Friuli lendário almejado como miragem de inocência primitiva e selvagem, não contaminada pela civilização, brota das profundezas de disposições psicológicas e emocionais, mas construído com engenhosa doutrina literária e filológica.

Por conseguinte, estes escritos autógrafos de um poeta incipiente, com pouco mais de vinte anos, que se vai forjando numa Itália pobre e agrilhoadada, em vésperas da grande deflagração bélica, obrigam-nos a reconhecer como essencial, ainda hoje, a releitura e o estudo dos materiais do jovem Pasolini, pois só a partir desse trabalho filológico e crítico se pode começar a compreender plenamente o coeficiente da sua posterior produção e a origem daquele amor pela escrita, que nunca foi exclusivo, em virtude de uma constante relação dinâmica e de interdependência com a investigação histórica e antropológica, com as artes e com a música. Ora, neste *mare magnum* de textos dactilografados e manuscritos, o estudo das diversas obras de Pasolini, para que seja o mais rigoroso possível, precisa de ser complementar ao da sua correspondência particular, ou seja, o estudo das conspícuas missivas que Pasolini costumava receber e escrever aos membros da sua família, aos seus amigos e a diversos expoentes do mundo

<sup>1</sup> Andreina Ciceri apenas publicou, no texto editado em 1995 pela Società Filologica Friulana, a primeira secção, relativa aos autógrafos intitulados *Colussi* e *La novella dei paesi cristiani* (Colussi, 1995a), sem reconhecer, nesta última, nem o título nem o projecto da obra de Pasolini.

cultural italiano, indo além do fundamental, indispensável e imprescindível epistolário publicado por Nico Naldini nos dois volumes de *Lettere* de 1986 e de 1988 da editora Einaudi (Pasolini *Lettere*), que de seguida serão também citados para referenciar as cartas do próprio Pasolini.

De momento, poderia analisar as cartas trocadas com a mãe, Susanna, com escritores amigos, como Franco Fortini, mais do que Italo Calvino, com o mestre filólogo Gianfranco Contini, com o editor Garzanti, mas optei por ilustrar brevemente a correspondência com o médico Luigi Ciceri, marido da anteriormente referida Andreina Nicoloso Ciceri, que foi o único editor friulano de Pasolini, de modo a evidenciar o retrato de uma amizade que se transforma em confraternidade cultural.

Além disso, proponho-me dar relevo não só à natureza íntima de uma correspondência, qual passagem obrigatória da escrita e fonte de obras futuras, mas também a sua complementaridade relativamente à obra literária de Pasolini. Com efeito, ao reproduzir essas cartas e ao captar o seu *quid* substancial, é possível desvelar muito mais do que um componente biográfico acessório do estatuto do jovem escritor Pier Paolo.

As missivas, que vão de 1951 a 1975, são cerca de cinquenta, facilmente nos permitindo entender como a relação confidencial de Luigi Ciceri com Pasolini remonta aos chamados anos de Casarsa e a um empenho político comum no âmbito do debate sobre a autonomia do Friuli. A esse propósito, faço minhas as palavras de um importante testemunho, a própria Andreina Ciceri, que assim descreve a relação entre ambos:

Il tratto diretto, non convenzionale, allegro, di mio marito, aveva improntato la loro amicizia a schietta disinvoltura; inoltre da medico, Ciceri aveva una sua impostazione morale ben diversa da quella del medio ambiente friulano. Io invece, da letterata, avevo sempre una certa soggezione per Pasolini per cui egli stesso nei modi era fin troppo gentile con me.

(Ciceri, 1995: 430)

A amizade torna-se muito mais sólida porque Luigi Ciceri é um dos poucos amigos friulanos que, nos meses de desconforto e desolação causados pelo escândalo da festa em Ramuscello, e pela denúncia que levou à fuga de Pasolini para a capital, o médico se distancia da acusação colectiva e da invectiva dirigida contra Pier Paolo pelos meios culturais e políticos friulianos. Oferece ao poeta ajuda económica, propondo-lhe a impressão de um pequeno livro de versos que virá à luz dois anos depois, com o título *Tal cour di un frut* (Pasolini, 1953).

Numa carta datada de 11 de Outubro de 1951, o médico escreve:

Caro Pasolini, vedo ogni tanto qualche tuo articolo su giornali nazionali in lingua italiana. Produzione buonissima ma a me è rimasta molta nostalgia di leggerti in friulano. In questo campo che fai? [...] Se hai produzione friulana mandala e siccome, mi dice Cantoni, non sei in buone condizioni economiche io ti potrei curare una edizioncina e gli utili darli a te. oppure darti un modesto aiuto. Non vorrei che un artista pari tuo che tanto bene ha fatto per il Friuli fosse perduto per sempre.

A ajuda que Ciceri oferece ao poeta exilado, como o demonstra uma outra missiva de 19 de Dezembro de 1952, não se manifesta apenas sob a veste do editor:

Caro Pasolini, sarò della rivista che volete pubblicare un buon abbonato sostenitore. Non potrei essere collaboratore giacché... non sono poeta. Ogni promessa è debito. Attendo le poesie con ansia. E il tuo volume di poesie quando esce? Sai che mi sono impegnato a venderti un po' di copie. Qui in Friuli siamo ricaduti in pieno romanticismo. Trionfa il barocco e il folclore più vieto. Ho dato le dimissioni dalla filologica perché non voglio essere un conformista idiota. Ti invierò le pubblicazioni che poi usciranno per fine di anno. Se proprio ti sono necessario mettimi pure fra i redattori della rivista (che sia apolitica) e ti invierò l'obolo.

Todas as fases relativas à impressão da recolha de poemas são ilustradas em várias cartas que não apresentarei por motivos de espaço, sendo particularmente relevante uma carta de Pasolini a Ciceri, na qual é oportunamente delineada a relação que mantinha com o ambiente cultural friuliano. Assim escreve Pasolini, a 5 de Maio de 1953:

Caro Ciceri, mi dispiace per i tuoi tormenti con la tipografia: veramente non te li meritavi, ma tutto ciò raddoppia la mia gratitudine e la mia amicizia per te. Per gli errori, preferirei delle correzioni a penna (magari fatte dallo specialista che dici) all'errata corrige che nessuno d'abitudine consulta. Mi pare poi che quel cane d'un tipografo t'abbia chiesto troppo. Cerca di metterlo di fronte a tutte le buaggini per fargli calare il prezzo. [...] Per le recensioni friulane pensaci tu, io non voglio aver a che fare con quella gente e quei giornali. Per i critici extra-friulani ci penserò io con le copie che mi mandi.

(Pasolini *Lettere*: 1. 569)

A ocasião representa, oficialmente, o baptismo de Luigi Ciceri como editor friuliano de Pasolini. Se, por um lado, o próprio médico escreve ao autor, em Agosto de 1953, que “pur senza slancio e ignorato dai prezzolati del Messaggero e dal triste ambiente della filologica il libretto si va decisamente affermando. A me non piace reclamizzare. I soliti parassiti mi chiedono copie gratis, ma nulla a nessuno!”, por outro lado, a publicação recebeu imediatamente os aplausos do filólogo Gianfranco Contini, a quem se juntará Giacinto Spagnoletti que, de Milão, dirigindo-se a Pasolini a 16 de Maio de 1953, afirma:

Sono stato tre giorni a gustarmi il tuo libro; dove non capivo, mi aiutavi tu nella traduzione a piè di pagina. È stato uno dei regali di poesia più belli di quest’anno. [...] I tuoi versi — questi in specie — mi riposano in un universo senza intelligenza, di puro spessore sensitivo: anche le cose più dolorose e addolorate. [...] Mirabile Pasolini! Non finisci di incantarmi.

(Pasolini *Lettere*: 1. 577)

A propósito do editor, dirá: “e bravo il Ciceri: chi si aspettava tanta finezza di interpretazione? Mi rammarico di non averlo conosciuto a Udine, durante il mio soggiorno”.

Com o sucesso da edição, Luigi Ciceri consolida a sua intuição inicial. A experiência friuliana do poeta não pode e não deve terminar, e assim ele próprio começa a planear a instituição de um prémio literário e de uma revista, e o renascimento cultural da Academiuta. A figura do editor sobrepõe-se então à do amigo, assim se iniciando uma importante correspondência, no objectivo de localizar versos de Pasolini escritos na linguagem de Casarsa.

Em correspondência datada de 24 de Abril de 1957, o médico de Udine escreve:

Caro Pasolini, sono stato a trovare le tue zie a Casarsa. Gentilissime — entusiaste del nipote illustre, mi parlarono dei tuoi anni casarsesi — di una tua innamorata casarsese che langue. Ho messo le mani sui tuoi manoscritti di un tempo. Sui tuoi primi esperimenti e mi sono portato a casa un pacco di manoscritti che riordinerò, se troverò qualcosa di buono e ancora valido e inedito ti farò sapere e se mi darai il permesso pubblicherò — di teatro ho trovato solo I Turcs in Friul — leggerò. Attendo sempre le poesie che mi hai promesso.

Pasolini risponde:

Caro Ciceri, eccoti finalmente le poesie dimenticate, col titolo, meno archeologico e malinconico di “Lieder”. Mi si drizzano i capelli pensando alle sciocchezze giovanili, e peggio, infantili, su cui hai messo le mani a Casarsa. Di che si tratta? Versi friulani o roba in lingua? Per la rivista rimandiamo ancora: sono troppo agitato e pieno di cose da fare.

(Pasolini *Lettere*: 2. 356)

Pasolini cumpre a promessa feita ao seu editor, enviando-lhe novos versos em dialecto friulano e dando assim vida a uma nova partilha e ao novo projeto editorial de *Poesie dimenticate* (*TP*: 1. 195-245), que saem nas edições da Società Filologica Friulana em 1965, num formato diferente do primeiro projeto:

Caro Pasolini, con te [...] di sorpresa in sorpresa. mi aspettavo due o tre poesie [...] invece c’è [...] un volumetto. Ti manderò le bozze e la presentazione finale di mia moglie. Tu potresti mandarmi due righe di presentazione oppure presentiamo noi come ‘scoperti’ a Casarsa? mandi mandi mandi e grazie finalmente una luce in questa nebbia.

Luigi Ciceri representa, para o poeta, um dos poucos pontos de referência no Friuli, como o mostra uma carta datada de 31 de Janeiro de 1958:

Caro Ciceri, arriverò a Udine Lunedì 3 alle ore 22,42, con Elsa Morante: la conferenza è la sera dopo. Non potresti per caso venirci a prendere per pilotarci a un buon albergo e a un buon ristorante? Oppure, se non puoi tu, avvertire qualcuno che lo faccia? Scusa questo disturbo, ma sai che a Udine sei il mio unico amico [...] Spero di trovare anche, come dicevi, le bozze pronte del libro; e sono anche molto curioso di vedere cosa hai pescato a Casarsa.

(Pasolini *Lettere*: 2. 371)

Entretanto, aquele poeta dos anos friulanos, cheio de dificuldades, tornara-se um ensaísta, um jornalista e um realizador famosos. Os novos compromissos absorvem-no completamente e, portanto, não tem muito tempo disponível para dedicar aos velhos amigos, ainda que telefonemas e encontros pessoais entre os dois não faltem. A relação epistolar entre o médico letrado e o seu escritor friulano predilecto, apesar de menos intensa, mantém-se, para terminar no ano da morte de Pier Paolo com uma última carta datada de 21 de Maio de 1975.

Em julho de 1981, seis anos após a morte de Pasolini, também o amigo-editor friuliano chega ao fim dos seus dias. Deve-se à devoção cultural da viúva, nos anos que se seguem, a celebração e a homenagem de uma das mais conceituadas e inovadoras vozes da poesia do Friuli, na sua terra materna.

Pier Paolo Pasolini faz parte daquelas personalidades fortes e extraordinárias que aparecem inesperadamente em momentos históricos particulares, marcando com a sua presença viva, activa e diferente,

um modo de ser e de pensar, até ao momento em que se entregam ao martírio.

Mas o que teria sido de Pasolini, se não tivesse tido ao seu lado, num momento de grandes dificuldades, pessoas como Luigi Ciceri? O que teria sido do poeta exilado em Roma, se não tivesse encontrado conforto nas palavras de um Ciceri pouco cerebral, um homem curioso, mas não banal, que através das cartas que escrevia instaurava uma relação sincera, simples e até vivaz com o seu destinatário?

Deixar entre parênteses ou relegar para os bastidores aqueles que contribuiram para a fama de um autor não entusiasma, muitas vezes, os estudiosos, e no caso de Luigi Ciceri a sua discrição e o seu trabalho de intelectual que ficou na sombra recebeu, no passado, apenas uma atenção esporádica e ocasional, pelo que senti ser um dever destacar o seu mérito, por ocasião destas celebrações de Pier Paolo Pasolini.

[texto escrito no antigo acordo]

## BIBLIOGRAFIA

- Chiesi, Roberto; Virgolin, Luigi; Lepri, Loris (2007). Il Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna. *Studi Pasoliniani*, 1, 129-134.
- Ciceri, Andreina [Nicoloso] (1995a). Pier Paolo Pasolini. Il canto degli uccelli e altri inediti. In Gianfranco Ellero (ed.), *Ciasarsa, San Zuan, Vilasil, Versuta* (463-477). Udine: Società Filologica Friulana.
- Ciceri, Andreina [Nicoloso] (1995b). Luigi Ciceri editore di Pier Paolo Pasolini. In Gianfranco Ellero (ed.), *Ciasarsa, San Zuan, Vilasil, Versuta* (421-438). Udine: Società Filologica Friulana.

Felice, Angela (ed.) (2015). *Storia di una casa*. Udine: Lithostampa.  
Locantore, Maura (2014). Luigi Ciceri: editore del Pasolini friulano.  
In Giampaolo Borghello; Angela Felice (ed.), *Pasolini e la poesia dialettale* (103-130). Venezia: Marsilio.  
Pasolini, Pier Paolo (1993a). *L'Academiuta della lengua furlana e le sue riviste*. Ed. Nico Naldini. Vicenza: Neri Pozza.  
Pasolini, Pier Paolo (ed.) (1993b). *Antologia della lirica pascoliana*. Introduzione e commenti. Einaudi, Torino 1993.  
Pasolini, Pier Paolo (1953). *Tal cour di un frut*, Tricesimo: Edizioni in Lingua Friulana.  
Zabagli, Franco (1996). Le carte di Pier Paolo Pasolini, conservate presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. *Rassegna degli Archivi di Stato*, 1, 165-167.

## ÚLTIMOS ESCRITOS, DE PIER PAOLO PASOLINI MEMÓRIA BREVE DE UMA EDIÇÃO

António Pedro Pita  
Universidade de Coimbra

Mi chiederai tu, morto disadorno,  
d'abbandonare questa disperata  
passione di essere nel mondo?  
Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*  
(Pasolini, TP: 1. 823)

O EVENTUAL INTERESSE DA EDIÇÃO PORTUGUESA de *Últimos escritos*, de Pier Paolo Pasolini, situa-se no cruzamento de quatro situações: 1. a atividade do Centro de Estudos Cinematográficos da Associação Académica de Coimbra; 2. a fortuna editorial portuguesa de Pasolini; 3. a orientação da Editora Centelha; 4. o interesse dos textos reunidos na obra.

Cada uma destas situações é autónoma, tem uma lógica e uma dinâmica próprias. Só circunstâncias determinadas implicaram a interseção destas condições que originou o surgimento de uma situação nova, que não é simplesmente a soma, a mistura ou a síntese das condições prévias.

1. A atividade do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) da Associação Académica de Coimbra

No ano letivo de 1976-1977, o Centro de Estudos Cinematográficos ambicionou alinhar a sua atividade pelos entusiasmos e pelas exigências do tempo que então se vivia, a saber as transformações múltiplas desencadeadas pelo 25 de abril de 1974.

A participação ativa da Associação Académica de Coimbra nas movimentações democráticas ao longo do século XX é bem conhecida. Menos divulgado, talvez, é o envolvimento do CEC na formação e consolidação da cinefilia, sobretudo entre a população universitária, em relação com a atividade do Clube de Cinema de Coimbra, num processo que começou por ser local ('Coimbra, cidade universitária'...) e, depois, por efeito de uma inevitável disseminação se tornou, pelo menos, nacional.

O Clube de Cinema de Coimbra, posteriormente rebatizado Cineclube de Coimbra, foi fundado em 1947. Nos finais da década seguinte, "a necessidade premente de congregar, num organismo com alguma homogeneidade, [o] público cinéfilo, levou a Direcção-Geral da Associação Académica de Coimbra, no âmbito da sua 'orientação geral de alargamento e consolidação das atividades culturais', à criação no ano letivo de 1956/1957, da secção de cinema" (*CEC/ Centro de Estudos Cinematográficos*, 1985/1986: 66)<sup>1</sup>. Realizou-se um Ciclo Universitário de Cinema. Apesar das dificuldades, e perante o interesse manifestado, foi constituído no ano letivo seguinte o Centro de Estudos Cinematográficos.

A atividade do CEC terá sido irregular. O 25 de abril, contudo, impôs à consciência dos jovens cinéfilos universitários a necessidade

de adequar o cinema (isto é: a programação cinematográfica livre dos constrangimentos censórios; a reflexão teórica; a utilização do cinema no que então se chamava ação cultural) à democratização em curso na sociedade portuguesa, muito especialmente no âmbito universitário.

No ano letivo de 1976-1977, o CEC desenvolveu uma atividade regular. Merecem destaque o Ciclo Visconti, um curso orientado por Cunha Telles e Eduardo Geada e a apresentação de obras referenciais de Joseph Losey, John Ford, Max Ophuls, Luís Buñuel, Costa-Gravas, Manoel de Oliveira e António Reis/Margarida Cordeiro. E, o que nos interessa agora, a publicação, em janeiro de 1977, do primeiro número de *Zoom*, "boletim não-periódico do Centro de Estudos Cinematográficos", a que se seguiram o n.º 2-3 em maio e o n.º 4 em novembro. Como se vê, apesar da efervescência do período que se atravessava e do contexto associativo em que se movia, a programação cinematográfica do CEC não cedeu à aparente urgência do chamado 'cinema militante' e reforçou mesmo o aprofundamento do conhecimento técnico e da reflexão estética.

O n.º 1 dedicou 16 das suas 30 páginas a *O império dos sentidos*, de Nagisa Oshima, e a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), de Pasolini, com artigos de Costa Hall e uma entrevista com Oshima.

A estreia mundial do filme de Pasolini ocorreu em novembro de 1975. Em Portugal, a ante-estreia aconteceu no Festival de Cinema da Figueira da Foz no dia 1 de setembro de 1976 e a estreia, no dia seguinte, em Lisboa. Nesta oportunidade, interessa menos avaliar os termos da intensa polémica que o filme provocou, do que assinalar a atenção que lhe dispensou o "boletim não-periódico do CEC", logo no primeiro número. E notar, no artigo de Costa Hall, a superação de fáceis dicotomias (erotismo/pornografia, por exemplo) e a definição de um plano político-ideológico em que ressoavam alguns

<sup>1</sup> Este número da revista da Direcção Geral da AAC é uma peça bibliográfica fundamental para conhecer a situação e as dinâmicas culturais urbanas e associativas desse período. A coordenação geral foi de António Barros, nome referencial das tendências experimentais na poesia e nas artes plásticas. O corpo redatorial era composto por: Daniel Cartucho, Isabel Carlos, Luís Fernandes, José Pedro Reis, Tiago Taron e Vitalino José Santos.

argumentos que levaram Pasolini a abjurar a *Trilogia della Vita*, como veremos.

Por isso, a pequena nota que publiquei no n.º 4 de *Zoom*, intitulada “Escritos para o nosso presente” e suscitada diretamente pela edição de *Últimos escritos*, não era um artigo avulso, mas prolongava e, de certo modo, consolidava o interesse do CEC pelo *cinasta* e também (sobretudo?) o interesse pela ‘problemática’ do ‘intelectual’.

2. A presença de Pier Paolo Pasolini no universo editorial português era, então, modesto. Como se, por certo sem premeditação, esse universo editorial correspondesse ao desinteresse de Pasolini por Portugal e pela cultura portuguesa (exceção feita ao conhecimento e à valorização de *Os Lusíadas* de Luís de Camões), como nos esclarece Rita Marnoto no artigo “Pier Paolo Pasolini leitor de *Os Lusíadas*”, publicado no *Jornal de Letras* (Marnoto, 2023).

Em 1965 e 1966, foram editadas traduções dos romances *Uma vida violenta* (Pasolini, 1965) e *Vadios* (1966). Em 1966, Arnaldo Saraiva integrou em *Páginas de estética contemporânea* o debate “Requiem pelo romance”, em que Pasolini participou com Arnaldo Vitelli, Alberto Arbasino, Francesco Leonetti, Edoardo Sanguinetti e Alberto Moravia (Saraiva, 1966: 95-135). Foi preciso esperar por 1978 para dispor de uma antologia portuguesa de Pasolini poeta, como aliás nos informa a nota da contracapa: “Com esta antologia o leitor português tem pela primeira vez acesso à obra poética de Pasolini” (Pasolini, 1978). Um ano volvido sobre o aparecimento, no mesmo mês e ano, fevereiro de 1977, de uma edição autónoma do poema *Requiem para Pier Paolo Pasolini* (Andrade, 1977) e de *Últimos escritos* (Pasolini, 1977).

3. A publicação de *Últimos escritos* foi uma iniciativa de Centelha - Promoção do Livro. A editora foi fundada em 1970 em Coimbra e depois do 25 de abril passou a chamar-se Fora do Texto. Nasceu no caldo de cultura das movimentações estudantis, especialmente a que teve expressão na chamada crise de 1969. Nas palavras de Rui Namorado, um dos fundadores, “tinha um sentido de intervenção radical, mas aberta, pois não era identificada com nenhuma das correntes da esquerda e estava muito radicada no movimento estudantil anterior, e portanto inserida no panorama cultural”. Propósito relevante “era trazer diretamente ao conhecimento do público os principais autores marxistas, aqueles marxistas primordiais, até aos anos 20, para exatamente tentar criar condições para um diálogo aberto” (Namorado, 2023).

O próprio nome da editora — Centelha/Iskra — remete para o título do famoso jornal publicado pelos exilados revolucionários russos, entre os quais Lenine, nos inícios do século XX, muito antes da revolução de 1917.

Mais importante que propor para Centelha a identidade de uma ‘editora de livros políticos’, é sublinhar a importância cultural da edição portuguesa de clássicos marxistas — os “marxistas primordiais” referidos por Rui Namorado — e perceber, na conjugação dessa com outras preocupações editoriais, a definição de um espaço consagrado à expressão ou ao pensamento do ‘Nosso Tempo’.

‘Nosso Tempo’ é, aliás, uma referência unificante dos vários eixos editoriais e permite dotar a cartografia do universo-Centelha de uma coerência talvez involuntária mas nem por isso menos significativa. Vale a pena lembrar aspetos desse universo: um muito importante conjunto de Textos, onde se encontram obras clássicas de Rosa Luxemburgo, Marx, Engels, Lenine, Trotsky (“marxistas primordiais”); um não menos importante conjunto de Estudos,

com enfoque na sociedade portuguesa; a reedição de *O canto e as armas*, de Manuel Alegre, a iniciar uma série “Poesia”, cuja sequência, entre estreias e confirmações, permite fazer uma revisão crítica apurada da poesia portuguesa das últimas décadas do século XX; não esqueço a série “Teatro”; e não esqueço, por maioria de razão, a série “Temas”, onde foi incluído *Últimos escritos*, como vigésimo primeiro título de um conjunto só aparentemente disperso ou eclético; não é difícil identificar algumas preocupações relevantes do tempo (o Nosso Tempo...) que então se vivia; o processo chileno foi uma delas: 6 desses 21 títulos são-lhe dedicados; se o critério foi mais largo, o de obras dedicadas a experiências socializantes, serão mais de metade; sem esquecer alguns ‘temas’ teóricos centrais, como o ‘centralismo democrático’, questão-chave da tradição leninista e que foi o primeiro título da coleção ou a relação entre modo de produção e formações sociais (atenção ao singular e aos plurais!); e ainda a atenção prestada aos Panteras Negras e à ‘Irlanda colonizada’.

Foi na série “Temas - Nosso Tempo” que *Últimos escritos* foi editado.

4. A ficha da obra presta informações sucintas. O título: *Últimos escritos*. O autor: Pier Paolo Pasolini (assim identificado na primeira página mas não na capa, onde aparece como Pier Pasolini). O tradutor: Manuel Braga da Cruz. O capista: António Fernandes. O editor: Centelha - Promoção do Livro SARL, Apartado 241 - Coimbra. O colofon acrescenta outros dados: “Esta edição foi composta e impressa na Tipografia Águeda - Alta Vila - Águeda, tendo ficado concluída a sua tiragem de 2500 exemplares em Fevereiro de 1977”.

No entanto, nenhuma nota editorial informa sobre uma eventual edição italiana da qual esta seja a tradução portuguesa (embora haja breves notas contextuais, anónimas, em alguns textos) ou, na ausência

provável dessa edição original, quem foi responsável pela seleção dos textos.

É verosímil, pois, considerar que estamos perante uma obra que, nesta exata configuração, só existe em Portugal. Contudo, as informações em falta não reduzem nem o interesse dos textos e da problemática pasoliniana nem o significado da sua inserção editorial na série “Temas - Nosso Tempo”<sup>1</sup>.

O pequeno volume reúne dois textos cronologicamente próximos: um, intitulado “Abjurei a *Trilogia da vida*”, foi originalmente publicado no *Corriere della Sera* em 9 de novembro de 1975<sup>2</sup>; o outro texto, “Mensagem aos radicais”, foi publicado no semanário *Il Mondo* em 13 de novembro de 1975<sup>3</sup>. Como é sabido que o escrito-cineasta foi assassinado na noite de 2 de novembro de 1975, cada um destes

1 As indicações de página feitas a seguir referem-se todas a esta edição.

2 A chamada *Trilogia della Vita* é composta por três filmes: *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). A representação, poderíamos dizer, a celebração dos corpos e do seu símbolo culminante, o sexo, era uma fascinação para Pasolini, “como autor e como homem” (Pasolini, 1970: 21). E foi entendida, também pelo Pasolini desses anos, como expressão da “liberalização sexual” em movimento. Não sendo o momento para aprofundar os pressupostos e a genealogia dessa evidência na experiência pessoal e artística de Pasolini, o que equivalia a rever a extensa bibliografia que lhe está consagrada, direi que a abjuração desse ciclo responde à tomada de consciência de que essa ‘liberalização’ foi, pelo menos, confiscada pelo consumismo burguês (Pasolini, 1970: 21) Escreveu mesmo: “agora, odeio os corpos e os órgãos sexuais” (Pasolini, 1970: 23). A resposta de Pasolini foi, pois, dupla: abjura o ciclo e realiza *Salò o le 120 giornate di Sodoma* como expressão visível dessa confiscação.

3 A aproximação de Pasolini ao Partido Radical, para além de eventuais considerações subjetivas, traduz a perplexidade quanto ao sentido das transformações teóricas e políticas do Partido Comunista Italiano de Enrico Berlinguer, sobretudo o que move a problemática do compromisso histórico (libertação das limitações da herança estaliniana e reinvenção da perspectiva revolucionária ou social-democratização e integração numa consciência burguesa eventualmente renovada). A transformação do Partido Radical nos anos 70 aproximou-o

textos e a possível relação entre eles ganham a ressonância elegíaca ou melancólica de um ensaio de autocompreensão (que é sempre, em Pasolini, compreensão do mundo) que as circunstâncias tornaram testamento. Estes dois textos estão acompanhados de uma “Autobiografia” e de uma evocação de Alberto Moravia, “Como numa violenta sequência de *Accatone*”.

A referência de Moravia à famosa sequência de *Accatone* tornou-se tópico de referência para identificar uma espécie de antecipação do futuro, ou melhor, de decifração do destino logo no primeiro filme, como se a obra cinematográfica, aquela que coloca na ordem do visível a beleza e o horror dos corpos e do mundo, fosse teleologicamente orientada do interior por uma violência sem remissão.

Pouco antes de apresentar *Accatone*, escreveu a “Autobiografia”. Vale a pena reler a conclusão:

Amo a vida ferozmente, tão desesperadamente, que não me pode advir daí algum bem: refiro-me aos dados físicos da vida, ao sol, à erva, à juventude: é um vício mais tremendo que o da cocaína, pois não me custa nada e existe com uma abundância desmedida, sem limites: e eu devoro, devoro... Como irá acabar não faço ideia...

(Pasolini, 1970: 13)

de temas sensíveis de uma nova agenda política e atraiu às suas fileiras, organicamente ou não, personalidades da esquerda italiana, como Leonardo Sciascia e Maria-Antonietta Macchiocchi. A “Mensagem aos radicais” é o texto da intervenção que Pasolini teria lido no Congresso do Partido Radical se não tivesse sido assassinado. Em Portugal, a revista *Raiz & Utopia* consagrou ao Partido Radical e ao tema do radicalismo dois extensos dossiês coordenados por Mário Baptista Coelho (*Raiz & Utopia*, 1980, 1981).

É um passo essencial: 1) porque prepara as condições para a interpretação do primeiro filme e sobretudo da referida sequência-desenlace; 2) porque a formulação final, “como irá acabar não faço ideia”, não é uma banalidade se a pusermos em relação com a afirmação do amor feroz da vida de onde “não me pode advir algum bem”; e a acumulação de enunciações-limite, em texto tão curto, é impressionante: “ferozmente”, “desesperadamente”, “vício tremendo”, “abundância desmedida”, “sem limites”, “devoro”; 3) porque é o fragmento em que Pasolini se distancia de uma autobiográfica obsessão do Pai.

É este o traço mais evidente: a “Autobiografia” constitui uma demarcação violenta do regime patriarcal, dimensão importante, mas não única, do privilégio cultural da heterossexualidade como *normalidade* — e estamos no centro da consciência burguesa.

Neste sentido, o texto sobre a “Trilogia da vida” e “Mensagem aos radicais” podem ser lidos como expressões de uma mesma problemática: a devastação produzida pela *consumação* tendencialmente mundializada e sempre in-finita da cultura burguesa. A face mais visível dessa devastação é designada por *consumismo*: “o consumismo pode criar ‘relações sociais imodificáveis’ [...] criando como contexto para a própria ideologia hedonista um contexto de falsa tolerância e de falso laicismo: de falsa realização dos direitos civis” (Pasolini, 1977: 47).

A atitude crítica perante a “Trilogia da vida” resulta de a consciência do esplendor dos corpos, da força da vida e do fascínio da representação do eros acabarem por ser recuperados, confiscados e subvertidos pelo consumismo e pelo conformismo e integrados numa normalidade patológica.

É preciso intervir nos seus interstícios. O que Pasolini anuncia nas últimas linhas do texto sobre a *Trilogia*, “manobro para reordenar

a minha vida” (Pasolini, 1977: 28), tem, na “Mensagem aos radicais”, o nome de *alteridade*. Sublinha: “Alteridade (não simples alternativa) que pela sua própria natureza exclui qualquer possível assimilação dos explorados pelos exploradores” (Pasolini, 1977: 43). Foi a identificação das condições de alteridade que levou Pasolini a uma sintonia com os radicais: “conseguistes encontrar formas alternas e subalternas de cultura por toda a parte: no centro da cidade, e nos ângulos mais distantes, mais mortos, menos frequentáveis” (Pasolini, 1977: 50).

A ressonância gramsciana das ‘formas subalternas de cultura’ amplia o sentido das palavras de Pasolini.

É que “lutar pela conservação de todas as formas, alternas e subalternas de cultura” (Pasolini, 1977: 50) é repor o presente como problema e não como simples facto ou situação. Como se lê, aliás, no final do texto sobre a *Trilogia*: “Tenho perante mim – cada vez mais sem outras alternativas – o presente” (Pasolini, 1977: 28).

Em suma: reordenar as condições para a alteridade relativamente ao consumismo burguês é o tema de *Últimos escritos*. Por isso, ficou bem onde editorialmente ficou e Centelha ficou bem com ele.

### Conclusão

E uma surpresa, feita de satisfação inquieta, desponta na re-leitura que faço hoje da nota que escrevi para o n.º 4 de *Zoom* em novembro de 1977. Li, lemos (sublinho: em 1977) os poderosos esquemáticos textos de Pasolini como “Escritos para o nosso presente” (título da, chamemos-lhe, recensão), escritos para um combate in-finito por uma democracia que se afirma exatamente no trabalho da sua própria, in-finita, necessária, re-invenção — sendo que reinventar

é procurar e encontrar “formas alternas e subalternas de cultura”. Pergunto-me, hoje, se esse pequeno texto de inequívoca admiração não terá sido escrito, afinal, nas cinzas de *Pasolini*.

### BIBLIOGRAFIA

- Andrade, Eugénio de (1977). *Requiem para Pier Paolo Pasolini*. Porto: Inova.
- CEC/Centro de estudos cinematográficos. *Via Latina. Revista de confrontações e ideias*. (1986).
- Marnoto, Rita (2023-02-07). Pier Paolo Pasolini leitor de *Os Lusíadas*. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 42, 1365, 7.
- Namorado, Rui (2023). Depoimento a António Pedro Pita.
- Pasolini, Pier Paolo (1965). *Uma vida violenta*. Trad. José Manuel Calafate; João da Fonseca Amaral. Lisboa: Portugalia.
- Pasolini, Pier Paolo (1966). *Vadios*. Trad. Virgílio Martinho. Lisboa: Ulisseia.
- Pasolini, Pier Paolo (1977). *Últimos escritos*. Trad. Manuel Braga da Cruz. Coimbra: Centelha [reed. 1995. Coimbra: Fora do Texto].
- Pasolini, Pier Paolo (1978). *Pasolini poeta*. Trad. Manuel Simões. Lisboa: Plátano.
- Pita, António Pedro Pita (1977). Rec. [Pier Paolo Pasolini *Últimos escritos*. Trad. Manuel Braga da Cruz. Coimbra: Centelha] [Escritos para o nosso presente] *Zoom. Boletim do Centro de Estudos Cinematográficos. Associação Académica de Coimbra*, 4-12-1977, p. s. n. [policopiado].
- Raiz & Utopia* (1980, 1981). N.os 13-16, 1980; n.os 17-19, 1981.
- Saraiva, Arnaldo (1966). *Páginas de Estética Contemporânea*. Lisboa: Presença.

## APONTAMENTOS SOBRE *LA SEQUENZA* E A PALAVRA

Roberto Gigliucci  
Università di Roma La Sapienza

PODE SER IMODESTAMENTE (até brutalmente) introdutório resumir as fases da produção cinematográfica (não documental) de Pier Paolo Pasolini:

1. Fase bairro-da-lata-poética. Sacralidade essencializada, ou sacralidade técnica. *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962).
2. Ponto de viragem híbrido, ainda sacrificial e periférico, mas visionário-alegórico. Primeiro eram Masaccio<sup>1</sup> e talvez Mantegna, ou Masaccio e Caravaggio hibridados, agora são Rosso e Pontormo que passam a gerar os modelos e portanto os quadros vivos. Transição alegórico-maneirista. *La ricotta* (1963).
3. Dos pobres de Cristo à cristologia directa (De Benedictis, 2017: 124 ss.). *Il Vangelo secondo Matteo* (1964).
4. Fase surreal, intensamente poética, todavia os dois breves apólogos em díptico são considerados por Pasolini em não continuidade com *Uccellacci*, filme de prosa e ídeo-cómico. *Uccellacci e uccellini* (1966), *La Terra vista dalla Luna* (1967), *Che cosa sono le nuvole?* (1968).
5. Fase mitográfica, que porém, entre os seus extremos estritamente

<sup>1</sup> Se Cézanne pretendia refazer Poussin na natureza, Pier Paolo quer refazer Masaccio na periferia romana.

mitológico, contém formas atualizadas, respetivamente, o mito actualizado (das *Bacantes*), o formalismo do mal moderno, a inocência culpada. *Edipo re* (1967), *Teorema* (1968), *Porcile* (1969), *La sequenza del fiore di carta* (1969), *Medea* (1969).

6. Trilogia da vida (repleta de morte). *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle Mille e una notte* (1974).

7. Explicitação do extermínio, tema histórico já presente sobretudo no teatro<sup>1</sup>. *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

É nosso propósito determo-nos sobre um pequeno episódio, *La sequenza del fiore di carta*.

A inocência culposa é um enigma, configurando um quadro onde a pureza do proletário feliz, jovem e masculino é sacrificada, depois de uma condenação explícita, por ser culpado como inocente não consciente. Mas a inocência não estaria mesmo no luminoso e generoso desconhecimento? Ninetto, com a flor de papel, não parece morrer da mesma forma que Accattone ou que o filho de Mamma Roma. Morre esmagado por uma culpa inocente. *Aenigma*, então, mas mais no sentido insolúvel de *mysterium*.

A fonte da curta metragem é evangélica, aliás, o filme é um desafio à representação, actualizando-o, de um episódio específico do Evangelho transmitido por Marcos (originariamente anterior a Marcos) e por Mateus, muito do agrado de Pier Paolo (Pasolini PC: 2. 3126-3128):

Mateus 21,18-19

<sup>18</sup>De manhã cedo, ao voltar para a cidade, sentiu fome. <sup>19</sup>Ao ver uma figueira pelo caminho, foi até ela, mas nela nada encontrou senão

<sup>1</sup> Em que os reenvios para o imaginário da Shoah são constantes (Gigliucci, no prelo).

folhas. Então, disse-lhe: “Nunca mais e para sempre nasça de ti fruto algum!”. E subitamente a figueira secou.

Marcos 11,12-14; 20-21

<sup>12</sup>No dia seguinte, ao saírem de Betânia, sentiu fome. <sup>13</sup>Ao ver de longe uma figueira com folhas, foi ver se por acaso encontraria nela alguma coisa, mas, quando chegou junto dela, nada encontrou senão folhas. De facto, não era tempo de figos. <sup>14</sup>Então, em resposta, disse-lhe: “Que nunca mais e para sempre alguém de ti possa comer fruto!”. E os seus discípulos ouviam. [...] <sup>20</sup>De manhã cedo, ao passarem perto, viram a figueira seca desde as raízes. <sup>21</sup>Ao lembrar-se, Pedro disse-lhe: “Rabi, olha: a figueira que amaldiçoaste secou”.

O episódio da figueira, tanto em Marcos (com indícios de anterioridade), como em Mateus, parece enigmático, ou então misterioso. Tem valências simbólicas ou não simbólicas? A esse propósito, os exegetas não estão de acordo. A figueira, por si, não tem culpa, sendo o facto de murchar totalmente, depois da maldição, exemplo do poder da fé, que move montanhas. Portanto, seria funcional e basta, sem simbolismo ou profetismo, ainda que, mais tarde, seja exactamente numa figueira que Judas se enforca. Mas quando Jesus quer os frutos da árvore, não é *kairos sykon*, não é o seu tempo. No *Evangelho* filmico, o episódio está presente em toda a sua *obscuritas*.

Em *La sequenza*, Pasolini pretende, em vez disso, que Ninetto-flor-de-papel colha o *kairos*, que tome consciência. Deixou de ser o momento dos pobretanas sagrados, inconscientes, fora da história. Agora também o inocente deve estar na história, deve olhar o horror. Mas Ninetto não o faz, justamente pela constituição que Pasolini

<sup>1</sup> Firmemente favorável à segunda hipótese, Pesch, 1982: 297, 300.

lhe deu nos filmes da primeira e da segunda fases. Dessa feita, o artista abandona o proletário e deixa-o morto na Via Nazionale. Palavra de Deus.

Também o filho mais novo de Klotz, em *Porcile*, fica fora da história, nem obediente nem desobediente. De facto, acabará por ser despedaçado no fora-da-história, no espaço da pocilga. De resto, a história é feita pelos monstros, a cujo horror resiste apenas uma forma particular e desagradável de humor, “atroce e soave” (Pasolini *PC*: 2. 3131-3133). Daí a ligação entre *Porcile* e *Salò*<sup>1</sup>.

Coloca-se, pois, a questão da palavra: teatro da palavra, incansabilidade da palavra de Pier Paolo Pasolini, nos ensaios, nos poemas tardios, etc. No cinema, finalmente, a palavra tendencialmente silencia<sup>2</sup>, sobretudo a que racionaliza e conceptualiza. A palavra que vomita ideias lúcidas e zenitais de rajada acalma-se, como por exemplo em *Teorema*, relativamente ao romance homónimo, e mesmo quando está muito presente é enxugada na imagem. E, contudo, é às vezes palavra de Cristo, ou dos pobres Cristos, ou palavra de derivação teatral, como em *Porcile*, mas ironizada ao quadrado e ladeada pelo silêncio ‘visível’ das inserções sobre os saqueadores no deserto<sup>3</sup>. O cinema vence a palavra transbordante, ou seja, o conceptualismo e

1 Ver, por exemplo, a “Descrizione umoristica” que Atena faz do *Lager* no fim do quinto episódio de *Pilade* (Pasolini *Teatro*: 423-424).

2 O cinema representa a realidade com a realidade. Estamos longe da *mimesis* aristotélica, como prazer inato do homem em ver reproduzida a realidade. Esta mesma realidade ‘é’ o cinema, ou seja, o inverso, e parece repropor-se o *topos* tipicamente seiscentista do *Theatrum mundi*. Se no palco está o verdadeiro espelho da verdade, a verdade é, por sua vez, a ontologia que reflecte a cena. A realidade é justificação de si mesma, não precisa de uma palavra explicativa.

3 O deserto, no cinema de Pasolini, seria um elemento a aprofundar. É o espaço por excelência do cinema de poesia, para além da técnica de filmagem e de montagem, como em *Deserto rosso*, de Antonioni (Lago, 2020).

a *ermeneusis* infinita, verbalizadas a ponto de perderem o fôlego e o intelecto. A acção mítica reduz ainda mais a palavra.

Na trilogia, a palavra não determinante é antiga, medieval, fabulosa, distante. Em *Salò*, a palavra é *humorística* e intrinsecamente débil, apesar de pertencer aos poderosos. A tortura, o corpo e o rito servem de aterro à palavra, e essa torna-se nativamente *ridícula*. Enquanto a palavra do intervencionismo ensaístico é incontrollável (como acontece nas entrevistas, quase autodesagregadora), séria, bem-humorada e agressiva, a palavra do realizador *personatus* (Orson Welles) em *Ricotta* é irónica, comicamente alada, talvez autoparódica.

Em *La sequenza*, dizia-se, o subproletariado é chamado a uma evolução consciente. Num mundo onde reina o horror da violência política, deve renunciar à sua inocência e ‘participar’. Todavia, se a inocência é agora culpa, o estatuto de inocência já tinha sido identitariamente atribuído ao *Lumpen*, pelo que o facto de se poder redimir, tomando posição, ‘situando-se’, ‘ressentindo-se’, parece constitucionalmente impossível. Eis o motivo pelo qual a conclusão de *La sequenza* não pode ser senão uma morte de uma outra personagem de Pasolini, Ricetto, o protagonista de *Ragazzi di vita* (1955), na Via Nazionale, onde o jovem não escuta a ‘palavra’ multifária de Deus, lá do alto dos céus.

*La sequenza* corresponde a uma liquidação da mitografia do rapaz fisicamente ingénuo (triunfo mistérico do seu ventre) e, portanto, a uma condenação inapelável, justa e injusta, precisamente porque provém de um Deus que é forçado a não ter piedade. Além disso, trata-se de um Deus que *fala* multivocalmente, mas não existe, e por isso é justiceiro, na medida em que Pasolini administra essa justiça com pena capital. Em *Uccellacci*, os puros de coração devoram o corvo tagarela, o revés extremo do intelectual que faz uso imoderado da palavra. Poucos anos volvidos, é o inocente a ser eliminado.

Ninetto que jaz no asfalto, com a flor de papel (estéril), é a negação do Accattone que, deitado no chão, “Mo’ st[a] bene” (Pasolini *PC*: 1. 142).  
[texto escrito no antigo acordo]

## BIBLIOGRAFIA

De Benedictis, Maurizio (2017). *Maledetti & anomali. Pier Paolo Pasolini*. Roma: Lithos.  
Gigliucci, Roberto [no prelo]. Nei gironi di Salò. In Paolo Falzone (ed.), *Tra il corpo e la storia. Mito, rito e ragione in Pier Paolo Pasolini*.  
Lago, Paolo (2020). *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini. Edipo re, Teorema, Porcile, Medea*. Milano: Mimesis.  
Pesch, Rudolf (com.) (1982). *Il vangelo di Marco. 2. Commento ai capp. 8,27-16,20*. Trad. Marcello Soffriti. Ed. Omero Soffriti. Brescia: Paideia.

## PASOLINI E O SAGRADO

Abílio Hernandez  
Universidade de Coimbra

Io sono ateo; ma il mio rapporto con le cose è pieno di mistero e di sacro. Per me niente è naturale, nemmeno la natura.

(Pier Paolo Pasolini, *Intervista sincera con Pasolini sul mondo, l'arte, il marxismo*, Laura Bergagna)

“SOU ATEU, MAS A MINHA RELAÇÃO COM AS COISAS é plena de mistério e de sagrado. Para mim, nada é natural, nem sequer a natureza”, afirmou Pier Paolo Pasolini, em entrevista ao diário turinense *La Stampa*, a 12 de Julho de 1968 (Pasolini, 1968).

Só aparentemente esta afirmação poderá considerar-se contraditória. Para Pier Paolo, o sagrado nunca foi um conceito religioso. Muito menos uma fuga ao presente opressivo da Itália sua contemporânea, ou uma fixação nostálgica no passado. Em vez disso, a ideia de sacralidade, que percorre, como uma interrogação, toda a sua obra, designadamente a fílmica, sempre foi por ele pensada como uma transcendência libertada do seu lado divino, um mistério resistente a toda a lógica, a manifestação de uma alteridade incondicional e irreduzível. Indestrutivelmente ligada ao território imaginário do sonho e da utopia, o sagrado pasoliniano mantém com a realidade quotidiana uma relação intensa, simultaneamente distante e próxima.

No seu sentido mais profundo, o sagrado representa para Pasolini o território do não-exprimido, o lugar insituável de todos os valores que são sucessivamente marginalizados, anatemizados e condenados à ocultação e ao desaparecimento definitivo pelo poder dominante de um modelo de sociedade (em palavras suas, a “Nuova Preistoria” da Itália contemporânea) que privilegia o fetichismo dos bens materiais, impõe a uniformização dos costumes e do pensamento, e deifica a obscena mercantilização do modo humano de viver. A esse espaço prosaico Pasolini contrapõe a dimensão poética do sagrado, isto é, a diversidade, representada pelas tradições ancestrais, que conheceu ainda criança em Casarsa, no Friuli, sua terra e de sua mãe e onde ambos estão sepultados; as diferenças étnicas, o instinto, a afirmação livre do corpo e da sexualidade plena, abertamente à margem da lei e dos costumes dominantes; e os dialetos remetidos à marginalização pela língua hegemônica, esses dialetos que Pasolini utilizou na poesia, nos romances e nos filmes: o napolitano (em *Il Decameron*), os dialetos dos Abruzzi (em *Il vangelo secondo Matteo*) e o das *borgate* romanas (em *Accattone* e nos romances *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*), bem como o lucano, o calabrês e, sobretudo, o friulano materno, que o acompanhou até à morte e para o qual traduziu, além do mais, três fragmentos de Safo.

O sagrado é a manifestação da plenitude de todas as formas alternativas de liberdade, incluindo a liberdade violenta e bárbara de Medeia. É a sede e a sêde do que em cada indivíduo é inviolável e inapropriável pela concreta e opressiva realidade de um quotidiano de aparências.

Em carta a Silvana Mangano, a sua inesquecível Jocasta em *Edipo re*, Pasolini descreve a beleza da atriz em termos que evocam a natureza do sagrado:

Cara Silvana,  
[...] il mistero della tua bellezza. La tua bellezza amara: che si offre, incombente, come una teofania, uno splendore di perla; mentre in realtà, tu sei lontana. Appari dove si crede, [...] ma sei dove non si crede, [...] resta la realtà della tua lontananza, come una lastra di vetro fra te e il mondo.

(Pasolini SPS: 1142)

É deste modo, como uma teofania, que o sagrado se manifesta nos filmes de Pasolini: em qualquer parte, mas sempre em lugar indefinível, ilocalizável, longínquo e ao mesmo tempo próximo, íntimo, corporizado nas figuras do Cristo de *Il vangelo secondo Matteo*, do Visitante inesperado de *Teorema*, ou de Accattone, o Cristo-chulo, subproletário dos bairros periféricos e miseráveis.

Só um olhar diferente, radicalmente diverso, consegue detetar a dimensão do sagrado: esse olhar pode ser o dos poetas, ou o dos simples e dos puros, aqueles que renunciam a toda a esperança, porque esta apenas gera engano e alienação. Um ser simples e puro como Stracci, o pobre diabo faminto de *La Ricotta*, o esfomeado que morre empanturrado da sua própria fome, amarrado a uma cruz, numa representação filmada da crucifixão do Cristo, não no papel deste, mas no do Bom Ladrão, exposto na sua agonia (agonia autêntica, mas em que não se crê) perante o olhar condescendente dos bem alimentados e aperaltados representantes do poder local, que ali vão apreciar o espetáculo da representação dos deserdados da vida.

Se o espaço em que o sagrado se manifesta se situa, simultaneamente, em toda a parte e em nenhuma, o seu tempo próprio, isto é, o tempo da relação sagrada do humano com a terra, é o do eterno retorno, o tempo circular da natureza, dos rituais arcaicos da fecundidade, da semente e do grão que refazem a terra, o tempo da morte

que regenera a vida. É o tempo próprio do Mito, que a História procura apagar, mas que continua a iluminar os lados mais escusos e sombrios da contemporaneidade. Para Pasolini, só o mito, na sua identidade arcaica, contém a capacidade de revelar a verdade trágica do mundo, a dimensão trágica da humanidade em toda a sua frágil condição. *Edipo re* e *Medea* são os exemplos que Pasolini oferece ao nosso olhar para nos dar a ver essa condição, que não é mais do que a nossa própria condição.

Édipo, vagueando como um *estrangeiro absoluto* na sua própria pátria, torna-se o símbolo da cegueira do homem moderno, que ao perder a relação sagrada com a terra perde também a capacidade de compreender a sua própria condição num mundo sem esperança. Por essa razão, ele, que morre fora do espaço da *polis*, sem lugar determinado, nunca será um hóspede, nem em Tebas, nem em Corinto, nem na Itália contemporânea.

A tragédia da Medeia pasoliniana não é senão o confronto entre duas culturas irreparavelmente inconciliáveis: a cultura arcaica, bárbara e agrária, e o mundo moderno, profano e burguês, representado pelo ambicioso e pragmático Jasão, um mundo em que o que era ontológico e sagrado se dissolve perante o triunfo violento da racionalidade.

Em Pasolini, só a morte dá sentido pleno à vida. Seja no ritual da fertilidade do início de *Medea*, seja no instante em que tudo está consumado para o Cristo do *Vangelo*, ou quando Accattone, no final de mais um golpe falhado, murmura, moribundo, para o amigo que o ampara, fazendo o sinal da cruz ao contrário, “Mo’ sto bene” (Pasolini *PC*: 1. 142).

O sagrado é, sempre, em Pasolini, um conceito político, que advém de um olhar solidário com os rejeitados pela fria lógica utilitarista que domina as relações sociais e pelo poder que age a partir da con-

vicção de que é possível possuir as pessoas e as coisas e moldá-las segundo as suas conveniências. A burguesia não ama a vida, dizia Pier Paolo, só a possui, ou antes, tem a ilusão de a possuir. Era por isso urgente a emergência de uma nova epifania: herética, blasfema, escandalosa. Pasolini sonhou-a escolhendo o gesto blasfemo radical e profanador perante uma sociedade contemporânea opressora, desumana e corrupta.

Irremediavelmente solitário, homossexual assumido, intelectual incondicionalmente comprometido com os que nunca têm direito nem à voz nem à imagem, marxista heterodoxo, angustiado e desencantado, herético sem remissão, Pasolini morre brutalmente assassinado na madrugada de 1 para 2 de novembro de 1975, num terreno baldio próximo da praia de Ostia. Ao contrário do que durante muito tempo se quis fazer crer, a sua morte não resultou de um brutal crime passional, mas sim de um crime político. Pier Paolo foi assassinado pela sociedade mercantilista a que sempre resistiu, que sempre denunciou e cuja obra pode ter como lema as últimas e terríveis palavras da sua Medeia. “Niente è più possibile ormai” (Pasolini *PC*: 1. 1288). Nenhum compromisso histórico era possível para Pier Paolo.

Nos cem anos do seu nascimento, no Friuli natal onde jaz ao lado da mãe, celebremos a vida e a obra do intelectual, poeta, romancista, ensaísta, cineasta e resistente, uma das figuras mais corajosas e um dos testemunhos mais singulares, mais atuais e mais dilacerantes da nossa contemporaneidade.

Sobretudo, é urgente que não o esqueçamos.

BIBLIOGRAFIA

Pasolini, Pier Paolo (1968). Entrevista sincera con Pasolini sul mondo, l'arte, il marxismo. *La Stampa*, 12-07-1968, 8. Entrevista de Laura Bergagna.

PASOLINI, *OS LUSÍADAS* E O 25 DE ABRIL

Rita Marnoto  
Universidade de Coimbra  
Centre International d'Études Portugaises de Genève

1. Pasolini leitor de *Os Lusíadas*

O ANO DE 2022 ENVOLVEU PORTUGAL E ITÁLIA em duas celebrações que mereceram destaque: os 450 anos da primeira edição de *Os Lusíadas* e os 100 anos do nascimento de Pier Paolo Pasolini<sup>1</sup>. Para além do mero efeito de calendário, um elo de continuidade, talvez surpreendente, mas positivo, liga o intelectual italiano e o poema de Luís de Camões, numa conjunção que tem passado inobservada. Estende-se desde o poema épico pela primeira vez editado em 1572, até às estantes da biblioteca de Pasolini<sup>2</sup>.

Em 1988, um núcleo consistente do acervo do intelectual italiano foi depositado no Gabinete G. P. Vieusseux, de Florença. Abrange correspondência (ca. 6200 cartas), poemas, intervenções críticas e políticas, apontamentos de trabalho, esboços dramáticos, fotografias, recortes de imprensa com entrevistas e artigos seus ou notícias sobre si próprio, desenhos, quadros, alguns documentos, objectos pessoais — e também a sua biblioteca.

1 Trata-se de mais uma conjunção cronológica luso-italiana, a somar a várias outras, como o 25 de Abril de 1945 e o 25 de Abril de 1974 (Marnoto, 2014).

2 Esta primeira parte desenvolve o artigo Marnoto, 2023.

No catálogo que dela foi organizado, um conjunto de livros surge agrupado sob a rubrica “Libri della ‘formazione’”. De entre eles, *I Lusiadi*:

Camoens, Luigi.

*I Lusiadi*, Traduzione di A. Nervi, Milano, Edoardo Sonzogno Editore 1882 (“Biblioteca universale”, 11-12)

(Chiarocossi; Zabagli, 2017: 12)

Trata-se da conhecida tradução de Antonio Nervi, que teve a sua primeira edição em 1814, e que em 1882 era editada pela oitava vez<sup>1</sup>. No aparato da recente edição italiana *I Lusiadi*, Roberto Gigliucci distingue-a pela forma como os modelos que subjazem ao poema de Camões nela são evidenciados (Camões, 2022: CLXXIX). De facto, ao transportar os seus versos para a língua italiana, Nervi traz à tona fontes trabalhadas por Luís de Camões, expondo o seu Classicismo. Esse padrão translativo condizia à perfeição com os interesses do jovem estudante que absorvia com avidez as páginas de gregos e latinos.

A leitura de *I Lusiadi* ficou de tal modo gravada na memória de Pasolini, que em 1970, no prefácio à sua antologia de versos intitulada *Poesie*, recorda<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> Em resumo: 1814, Genova: Stamperia della Marina e della Gazzetta; 1821, Milano: Società Tipografica dei Classici italiani; 1828, Milano: Nicolò Bettoni; 1828, Napoli, Stamperia Francese; 1830, Genova: Tipografia di Agostino Pendola; 1847, Torino: Stabilimento tip. Fontana; 1847, Venezia, I. R. P. Stabilimento Nazionale di G. Antonelli.

<sup>2</sup> Publicada em Milão pela Garzanti; para a história da edição, ver a nota ao texto em Pasolini *SLA*: 2. 3014.

[A] tredici anni sono stato poeta epico (dall’*Iliade* ai *Lusiadi*). Non ho trascurato il dramma in versi, non ho evitato, con l’adolescenza, l’inevitabile incontro con Carducci, Pascoli e D’Annunzio, fase incominciata a Scandiano [...] e concluso a Bologna.

(Pasolini *SLA*: 2. 2513)

A família de Pasolini, que ia andando de terra em terra ao ritmo das transferências do pai, oficial do exército, morou em Cremona de 1933 a 1935. Foi, pois, nessa cidade do Pó que o jovem Pier Paolo leu *I Lusiadi*, na tradução de Nervi, em tardes de aventuras guerreiras passadas com o irmão e os amigos nas margens do rio, a construir cabanas e fortalezas de canas. Mais tarde, haverá de recordar esses momentos com sentimentalismo. Em “Operetta marina”<sup>1</sup>, assim evoca o escritor as brincadeiras que iam acompanhando as suas leituras épicas:

Quasi un’umidità impressa nel cuore, con tutto il suo profumo erboso, inespesso, di fango, di cocci scottanti, l’immagine del nostro possesso, del castello, mi seguiva a casa e a scuola, contratta, sempre sul punto di spiegarsi in tutto il suo tremore di espressione raggiunta, di presenza reale.

(Pasolini *RR*: 1. 377)

Estas reflexões mostram bem, uma vez mais, como as impressões e as sensações desses anos juvenis permaneceram bem vivas, ao longo do tempo, na sua memória.

<sup>1</sup> Trata-se de um dos fragmentos de *Un romanzo per il mare*, uma obra sobre si mesmo, as suas recordações íntimas e o mar que nunca chegou a concluir. Concebida, como ideia geral, no imediato pós-guerra, foi depois sofrendo várias reelaborações textuais até à década de 1950; ver a nota ao texto em Pasolini *RR*: 1. 1676-1681.

De Cremona, a família mudou-se para Scandiano, depois para Bolonha e ainda para Parma, tendo-se retirado em Casarsa quando a guerra se agudizou<sup>1</sup>. O pai, promovido a major, partira para África e fora feito prisioneiro no Quênia. O irmão, Guido, juntara-se a uma brigada de *partigiani*, sendo assassinado em Fevereiro de 1947<sup>2</sup>.

Pier Paolo e a mãe, Susanna, moravam no centro de Casarsa, na casa construída pelo avô materno, Domenico Colussi. Tinham levado consigo aqueles móveis de madeira escura que há anos acompanhavam a família nas suas deslocações, de terra em terra, mandados construir pelo pai, no quartel, com recurso à mão-de-obra de soldados que sabiam de carpintaria. Lá permaneceria o volume de *I Lusiadi*, talvez acomodado nas prateleiras que cobriam as paredes da cozinha, divisão onde o jovem montara o seu denominado escritório, fazendo companhia à mãe, que tratava das lides domésticas.

Quando a força aérea aliada começou a entrar em acção, a casa ficou em perigo, dada a sua proximidade com a estação de caminho de ferro e com a ponte do Rio Tagliamento. Mãe e filho viram-se forçados a refugiarem-se numa localidade perdida nos campos, em Versetta. Os livros foram levados num carro de mão, para serem guardados no depósito de feno. Assim teriam *I Lusiadi* escapado aos bombardeamentos dos aliados.

1 Para a construção deste itinerário, recorri à cronologia de Naldini (Pasolini RR e outros volumes da colecção Meridiani), da qual igualmente retirei outra informação de índole biográfica, bem como a Gnocchi, 2022, e às intervenções de Naldini, Zabagli e Chiaricossi contidas em Chiaricossi, 2017.

2 A brigada a que pertencia foi dizimada por um grupo de *partigiani* eslavos, que se encontrava ao serviço de ambições de anexação de territórios friulanos à Jugoslávia.

A biblioteca, incompleta, chegou a Roma em 1951, com o pai. Pasolini tinha abandonado intempestivamente Casarsa, na companhia panhia da mãe, em Janeiro de 1950, na sequência das acusações que lhe tinham sido movidas por má conduta moral. Quando o pai se veio juntar à esposa e ao filho, em Roma, livros e móveis escuros passaram a habitar a periferia de Ponte Mammolo, situada a nordeste, junto aos bairros de lata para onde tinham sido expulsos moradores das zonas do centro de Roma gentrificadas pelo fascismo. De Ponte Mammolo, a biblioteca onde se integravam *I Lusiadi* passou por dois apartamentos em Monteverde Vecchio, na periferia oeste, com melhores condições, o de Via Fonteiana e o de Via Giacinto Carini, sempre arrumada nas suas prateleiras escuras.

Foi com a mudança para a zona da EUR (Esposizione Universale di Roma), em 1963, que também as estantes mudaram de cor. Pasolini adquiriu um apartamento em Via Eufrate e mandou fazer estantes novas, de madeira clara, filhas do funcionalismo moderno. Forravam, até ao tecto, as paredes da casa. Aí encontrou arrumação mais actualizada aquele volume de *I Lusiadi* lido pela primeira vez em Cremona, quando tinha treze anos, transportado de casa em casa, resguardado dos bombardeamentos da guerra num armazém de feno, e, já em Roma, levado de apartamento em apartamento, até ao fim. Não fez parte daquele lote de livros do qual Pasolini teve de se desfazer para mitigar os constrangimentos económicos que o afligiram quando chegou a Roma. Também não fez parte da pequena biblioteca que levou para a Torre di Chia (a torre em Soriano nel Cimino, Viterbo, um antigo caravançaraí que adquiriu em 1970 e depois remodelou sob projecto de Ninfo Burruano), e que acabou por se dispersar.

## 2. Pasolini, Portugal e o 25 de Abril de 1974

A relação de Pasolini com a sua biblioteca de *auctores* não é de modo algum linear, e a aplicação do conceito de modelo à obra de um escritor apostado em derrogar qualquer norma requer uma destra fluidez. Não tenho conhecimento de estudos dedicados à presença de *Os Lusíadas* nas suas páginas. Contudo, a leitura, aos treze anos, do poema épico historicamente identificado com a nacionalidade portuguesa, numa ligação que se manteve até ao final da vida, induz a uma sondagem da relação que manteve com Portugal, no sentido de compreender o lugar que a cultura portuguesa ocupou nas suas vivências e na sua bagagem de conhecimento.

Viajante inveterado (Palestina, Iémen, Índia, Argélia, Marrocos, Mali, Quénia, Zanzibar, Egipto, Sudão, Gana, Guiné, etc.), facto é que Pasolini parece não ter manifestado sinais de entusiasmo pelo território mais ocidental da Europa. A ditadura de Salazar e de Marcelo Caetano inspirar-lhe-ia distanciamento<sup>1</sup>. De resto, a viagem à Índia (Bombaim, Nova Deli, Calcutá), levada a cabo entre finais de 1961 e inícios de 1962 na companhia de Alberto Moravia e de Elsa Morante, não deixa transparecer a memória histórica das rotas oceânicas dos portugueses. Com efeito, na série de artigos que publica em *Il Giorno*, e que depois irá constituir o volume *L'odore dell'India* (1962), não se encontram alusões a esse tema do poema épico de Luís de Camões.

Por esses anos, a epistolografia era o meio de comunicação privilegiado pelos intelectuais europeus. Contudo, as pesquisas levadas

<sup>1</sup> Em 1942, participara num encontro da juventude universitária de países sob ditadura, realizado na Alemanha. As impressões que colheu, e cuja publicação uma censura desatenta não proibiu (Cultura italiana e cultura europeia a Weimar, Pasolini *SPS*: 1. 5-9), ajudam a perceber as reservas que, desde muito jovem, lhe mereciam outros países de governo totalitário, fora de Itália.

a cabo pelo colega António Pedro Pita, a quem agradeço, em vários arquivos de referência, mostraram-se infrutíferas.

Conformemente, da parte portuguesa, as alusões da crítica a Pasolini, anteriormente a 1975, são escassas<sup>1</sup>. No plano das traduções, há a assinalar dois romances, *Uma vida violenta* (Pasolini, 1965) e *Vadios* (Pasolini, 1966). A escrita em prosa e o pendor realista tornava-os mais facilmente inteligíveis do que outras das suas obras. A primeira tradução, publicada pela Portugália, muito deveu à determinação do colaborador editorial Luís Amaro<sup>2</sup>. A segunda, da Ulisseia, integrava-se nos horizontes de abertura internacional próprios da casa fundada, com algum arrojo, por Joaquim Figueiredo de Magalhães<sup>3</sup>.

O ensaísta apenas se haverá de estrear, em Portugal, dois anos após a sua morte, com *Últimos escritos*, da Centelha (Pasolini, 1977; rec. Pita, 1977), tendo sido necessário aguardar ainda mais um ano para que os seus versos fossem traduzidos, por sinal pela mão de dois poetas, Manuel Simões (Pasolini, 1978a) e Egito Gonçalves (Pasolini, 1978b).

<sup>1</sup> Manuel Simões, leitor em Bari e em Veneza de 1971 a 1975, e seguidamente professor nesta última universidade, foi uma das raras vozes que ousou referir Pasolini e noticiar a estreia de *Il Decameron*, no ano de 1971, em Itália (Simões, 1972). Em Portugal, *Il Decameron* foi proibido pela censura, à semelhança do que se passou com outros dos filmes do cineasta.

<sup>2</sup> O sócio capitalista da Portugália, Agostinho Fernandes, fizera fortuna no ramo das conservas de peixe. A Portugália foi tendo, ao longo dos tempos, diversos editores.

<sup>3</sup> Eram membros do Conselho de Leitura da Ulisseia intelectuais com a craveira de Branquinho da Fonseca, Casais Monteiro, Mário Henrique Leiria, Jorge de Sena, José Blanc de Portugal ou João Gaspar Simões, entre outros. Joaquim Figueiredo de Magalhães em várias ocasiões se mostrou capaz de contornar a censura. Preferia confiar as traduções a escritores, sendo esse o caso de *Ragazzi di vita*, vertido por Virgílio Martinho.

A fase em que Pier Paolo Pasolini efectivamente dirige a sua atenção para Portugal é a que se segue ao 25 de Abril de 1974, ou seja, o escasso lapso cronológico que decorre entre esta data e o seu assassinio, na noite de 1 para 2 de Novembro de 1975. Esse interesse súbito tem o seu contexto. Por um lado, eram tempos em que o caso português e a forma como fora derrubada uma das ditaduras mais longas da Europa ocidental magnetizava as redacções de jornais e noticiários radiofónicos e televisivos, colocando o assunto na ordem do dia. Por outro lado, Pasolini, a partir de finais da década de sessenta, decidira dedicar-se mais intensamente à intervenção jornalística, como comentador de factos de política e sociedade, pelo que a matéria, de uma forma ou de outra, se tornava quase inevitável.

A sua relação com a história sempre foi contrabalançada por um pendor para a abstracção, em dissipações vagueantes pelos paradoxos que sabia exprimir com rasgos luminosos. Essa tendência para tornar elusivas as categorias mediadoras foi captada por Franco Fortini de modo certo, em termos que fizeram história, quando, num escrito vindo a público à volta de 1959, caracterizava o seu pensamento através da figura de retórica da *sineciosis* (Fortini, 2023). Trata-se de um tipo de oximoro que aplica a um mesmo sujeito ou a uma mesma coisa duas qualificações contrárias, numa coexistência de opostos que fluidifica os termos da antinomia, mitigando-a, mas sem que de modo algum a resolva, na medida em que deixa pairar os relativos fragmentos de modo inorgânico<sup>1</sup>.

1 Marco Gatto, num artigo recentemente publicado (Gatto, 2022), interpreta a distância que vai entre Fortini e Pasolini em função de duas correntes diferenciadas que então se destacavam no marxismo internacional. O primeiro, na senda de Lukacs (para cuja difusão em Itália aliás contribuiu, com “Lukacs in Italia”; Fortini, 2003), tendia a subalternizar o papel do movimento modernista e da dissolução fragmentária, em nome de uma representação capaz de captar toda a complexidade das relações histórico-sociais, que a arte pode veicular

A fase derradeira do percurso intelectual de Pasolini caracteriza-se por uma agudização de todas as tensões que desde sempre o permearam. *Trasumanare e organizzare* (1971), o seu último livro de versos, desfia, desde o título, os grandes conflitos que se colocavam ao poeta, exasperando-os, numa acutilante reflexão sobre a condição da própria literatura, entre realidade e representação, pensamento e acção, consciência e superação dialéctica. A densificação desses bívios, numa obra que não suscitou entusiasmos, teria sido um dos factores que o levou a deixar de dar prioridade à poesia. A partir de então, a vontade de concentrar as suas atenções na observação do mundo circundante passava para primeiro plano.

Contudo, a representação dessa realidade parece ser suplantada pelas questões que ela mesma coloca. O magmático vai ocupando um espaço crescente, entre *La divina mimesis*, o texto fragmentário, entregue à editora Einaudi, que saiu poucos dias depois da sua morte, e *Petrolio*, que permaneceu inédito até 1992. O primeiro integra uma série de fotografias, que são designadas como “un ‘poema fotografico’” (“Iconografia ingiallita (per un ‘poema fotografico’); Pasolini *RR*: 2. 1123-1145). Nos bolsos da roupa do cadáver de Pasolini e no seu carro, foram ainda encontrados passos manuscritos desse mesmo livro, que se pode considerar terminado, na medida em que foi feito público deliberadamente, mas ao mesmo tempo continuava *in fieri*. O segundo aglomeraria verdadeiros pedaços de matéria, como recortes de jornais, documentos e relatórios, para além de fotografias<sup>2</sup>.

através de mediações dotadas de coerência estética e política. O segundo, ao modo de Adorno, abria-se a um experimentalismo que não tinha de seguir normas ou preceitos formais para ser realista, na medida em que o fragmentário e a ausência de síntese eram susceptíveis de conter em si uma realidade empírica de sinal negativo.

2 Um livro “impossibile e inconcludibile”, na caracterização de Giulio Ferroni, “una proliferante summa delle esperienze di Pasolini” (Ferroni, 1999: 87).

Trata-se, pois, de projectos literários em que a repulsão da forma se manifesta através de uma não-forma que pode ser uma outra-forma.

Paralelamente, os artigos e as resenhas de livros que escreve para várias publicações periódicas multiplicam-se, e em 1972 passa a colaborar regularmente, como qualquer jornalista de profissão, no semanário *Tempo*, para cujas páginas tinham aliás concorrido nomes tão prestigiados como Bontempelli, Malaparte ou Quasimodo. Os seus entusiasmos interventivos extremizam-se na determinação com que, enquanto intelectual, aposta em desmontar os mecanismos que regem a sociedade capitalista e em desmascarar golpes e conluios palacianos (“da Pallazzo”, como dizia, sempre com maiusculação).

A dramaticidade da posição em que se coloca lança-o por uma cadeia de paradoxos e contraposições que se multiplicam a cada passo, e que elege como estratégia privilegiada de *captatio*, para que quem lê faça o seu juízo crítico. Com efeito, os textos jornalísticos destes anos, recolhidos em *Scritti corsari* (Maio de 1975) e *Lettere luterane* (1976), são, muito particularmente, obras-primas de uma dialéctica exacerbada e provocatória, que irremediavelmente se conclui com cenários catastróficos.

As intervenções do Pasolini destes anos gozaram de um enorme impacto mediático pelo seu carácter controverso, sendo porém sentidas como fortemente escandalosas. As desilusões sucederam-se. Se a visão do futuro que expunha era apocalíptica, a recepção dos seus comentários fez-se agreste, e as polémicas multiplicaram-se. O modo como os problemas ingentes que afrontava eram perspectivados deram origem a críticas que muito facilmente sublinhavam o carácter especulativo e a distância do mundo infiltrados no seu discurso.

Nesse quadro, as referências à situação portuguesa corroboravam, por via dialéctica, o epicentro das suas observações acerca das mudanças que se estavam a operar na sociedade italiana, com o avanço

do consumismo, o desaparecimento do proletariado e, correlativamente, o naufrágio das esperanças depositadas no grupo social capaz de liderar uma viragem política. Na discussão do *status quo*, o seu grande ponto de referência era o fascismo italiano, o que o levou a várias remissões para outras ditaduras, no objectivo de dar consistência às opiniões que expunha. É nesse plano que se inserem as remissões para o caso português.

Logo a 11 de Julho de 1974, quando pouco mais de dois meses tinham corrido sobre o 25 de Abril, dá a conhecer a sua opinião sobre o movimento, numa entrevista a Guido Vergani, publicada em *Il Mondo*<sup>1</sup>. No seu entender, das peças que formam o mosaico fascista com que identifica a Itália contemporânea, apenas contam as manobras da CIA e do capitalismo internacional, apostadas em conquistar mercados. Ao expandir o seu raciocínio, remete então para o Chile e para Portugal, especificando:

Ci può essere un caso limite come il Cile. Il tal caso occorre la forza e un provvisorio ritorno al fascismo classico. In compenso ci sono però casi come quello del Portogallo, che doveva smetterla di essere una nazione severa, economa, arcaica: esso doveva essere immerso nel grande universo del consumo. Così probabilmente l'America ha fatto mettere d'accordo De Spinola e Caetano. Tra i due il peggiore fascista 'reale' è De Spinola (che fra l'altro mi dicono abbia combattuto con una formazione portoghese accanto alle SS): perché io considero peggiore il totalitarismo del capitalismo del consumo che il capitalismo del vecchio potere. Infatti — guarda caso —

<sup>1</sup> Depois de submetida a cortes, a entrevista “Cari amici avete torto” será recolhida em *Scritti corsari* (1975), sob título “11 luglio 1974. Ampliamento del ‘bozzetto’ sulla rivoluzione antropologica in Italia” (Pasolini SPS: 325-335; ver nota ao texto: 1766). Outras intervenções que referirei foram publicadas no mesmo livro; ver notas, Pasolini SPS: 1759-1781.

il totalitarismo del vecchio potere non ha potuto neanche scalfire il popolo portoghese: il 1° maggio lo dimostra. Il popolo portoghese ha festeggiato il mondo del Lavoro — dopo quarant'anni che non lo faceva — con una freschezza, un entusiasmo, una sincerità assolutamente intatte, come se l'ultima volta fosse stato ieri. È da prevedere invece che cinque anni di 'fascismo consumistico' cambieranno radicalmente le cose: comincerà la borghesizzazione sistematica anche del popolo portoghese e non ci sarà più spazio né cuore per le ingenue speranze rivoluzionarie.

(Pasolini *SPS*: 334)

Pasolini capta perfeitamente, nos seus traços gerais, a diferença entre a violência do golpe chileno e a transição pacífica que se está a operar em Portugal. Mas, imediatamente, do fascismo de Salazar e de Marcelo Caetano a sua objectiva desloca o foco para um novo fascismo, o do consumo e da cultura de massas que são impostos a populações desprovidas de consciência, nos mesmos termos em que se tinham abatido sobre a Itália. Nesse sentido, a sua intuição de que Portugal em breve se transformaria num país consumista é premonitória.

Durante as décadas da ditadura, a informação que circulava acerca de Portugal, no estrangeiro, era escassa, pelo que, com o 25 de Abril, tudo parecia ser novo, incentivando leituras particularizadas. Na verdade, o general Spínola era um de entre os muitos protagonistas da viragem política que se estava a operar, e as cinco décadas durante as quais não fora possível comemorar o 1.º de Maio tinham deixado marcas pesadas. Para compreender melhor a situação portuguesa, seria necessário ter em linha de conta, no mínimo, que Portugal era um país historicamente rural, desprovido

de um proletariado em termos que permitissem estabelecer um paralelo com a Itália ou com outros países industrializados, situação que haveria de marcar a conjuntura do futuro consumismo. Era também necessário ter presente a origem da revolta e do Movimento das Forças Armadas e os seus protagonistas, nem sempre providos de uma formação política sólida, mas reactivos ao que os rodeava, numa guerra colonial que durou catorze anos.

A 1 de Fevereiro de 1975, Pasolini voltará ao assunto numa das mais contundentes intervenções dos seus derradeiros anos, “Il vuoto del potere in Italia”, publicado nas páginas do jornal diário *Corriere della Sera* (Pasolini *SPS*: 404-411). Esse escrito tornou-se tão célebre, que logo ficou conhecido por “L'articolo delle lucciole”, ou seja, o artigo dos pirilampos, numa referência sintética à imagem que nele é explorada<sup>1</sup>. Para ilustrar o carácter acutilante, não raro aceso, das diatribes a que induziu, bastará recordar que suscitou de imediato as reacções de Giulio Andreotti, Roberto Guiducci e Augusto del Noce, expressas nas páginas de órgãos de imprensa ligados a quadrantes tão diversificados como o *Corriere della Sera*, o *Avanti!* e o *Tempo*, respectivamente.

Pasolini inicia o artigo com uma invectiva contra a distinção entre o adjectivo fascista e o substantivo fascismo, nos termos em que fora estabelecida por Elio Vittorini, a 5 de Janeiro de 1946, em *Il Politecnico*, a publicação periódica, então semanal, de que era director, situada nas franjas heterodoxas do Partido Comunista Italiano. Vittorini contrapusera os “esecutori materiali” de tantas aberrações,

<sup>1</sup> Que é também o título que passa a ter em *Scritti corsari*: “1° febbraio 1975. L'articolo delle lucciole”; ver nota ao texto, Pasolini *SPS*: 1773-1774. A imagem dos pirilampos veio depois a ser consagrada por vários estudos realizados no domínio das ciências sociais e humanas. Valha por todos o caso do ensaio de Georges Didi-Huberman, que aliás discorda em vários pontos de Pasolini, *Survivance des lucioles* (Didi-Huberman, 2009).

à “estensione della dittatura capitalista al campo politico” (Vittorini, 1946). A condenação elusiva dos primeiros, qualificados como “fascisti”, salvaguardava, em 1946, o alastramento efectivo de um modo de exploração, o “fascismo”, que no seu entender continuava a prevalecer em Itália, em Inglaterra, nos Estados Unidos e noutros países.

Alternativamente, Pasolini distingue duas fases do fascismo, separadas por um momento preciso, o do desaparecimento dos pirilampos, efectivamente ocorrido no início da década de sessenta. A primeira fase integrava uma linha de continuidade entre o regime totalitário que em Itália fora instituído em 1922 e a governação da Democracia Cristã no pós-guerra. Alicerçava-se afinal sobre os mesmos valores de pátria, igreja, família, obediência, disciplina, ordem, poupança e moralidade. Quanto à tal segunda fase, caracterizava-a pela passagem à destruição da natureza, com a consequente derrocada daqueles valores ancestrais que o escritor venerava, num ambiente de liberdade apenas aparente, modelado pelo consumismo. Tão ou mais dramático do que isso era, na sua óptica, o facto de os dirigentes da Democracia Cristã terem passado da fase dos pirilampos à fase do desaparecimento dos pirilampos sem disso se terem dado conta, ao mesmo tempo que se instituía um “vuoto di potere politico” em Itália. A gravidade ponderosa que atribui a esse vazio deve-se ao facto de não estar implicado o poder de dirigir, tratando-se antes de um “vuoto di potere in sé” (Pasolini *SPS*: 409).

É esta a moldura de uma posição que faz do caso português premissa do “articolo delle lucciole”, repetindo uma ideia semelhante à exposta na acima citada entrevista:

Quando il fascismo fascista è caduto [in Italia], tutto è tornato come prima. Lo si è visto anche in Portogallo: dopo quarant’anni di fascismo, il popolo portoghese ha celebrato il primo maggio come se l’ultimo lo avesse celebrato l’anno prima.

(Pasolini *SPS*: 408)

Por conseguinte, quase seis meses depois da entrevista dada a Guido Vergani e, em Portugal, da nomeação de três governos provisórios, das campanhas do Movimento das Forças Armadas, da deserção de Spínola e da passagem de Costa Gomes a Presidente da República, Pasolini mantinha a mesma visão da história.

Um juízo de valor, mais sintético e assertivo, acerca do 25 de Abril será remido para *Petrolio*, quando Carlo, uma personagem dividida em duas e em muitas mais personagens, está a olhar para as pessoas que passam. Cinzentas, amedrontadas e neuróticas, vivem invadidas pela angústia do bem-estar, e os jovens com rabos de cavalo do século XVIII usam “calzoni stretti che fasciano miserandi coglioni” (Pasolini, 2022: 605). Pasolini conclui o quadro assim desenhado peremptoriamente: “Gli Spinola sono peggio dei Caetano”. A envolvente narrativa mostra como o binómio Marcelo Caetano/António de Spínola se converteu, neste último período da vida de Pasolini, numa fixação.

E quando, também em *Petrolio*, se detém nos efeitos do consumismo sobre os jovens proletários, para os acusar de presunçosos, vaidosos e maus, pontifica: “È solo nella povertà che si manifesta sia pure illusoriamente la bontà dell’uomo” (Pasolini, 2022: 318). Em Itália, a corrente de *strapaese*, com a sua apologia do conformismo provinciano, nos termos em que fora aproveitada por Mussolini, poderia constituir-se em memória por demais longínqua, embora as consequências de uma política hostil à escolarização não se encon-

trassem ainda debeladas. Em Portugal, estava ainda bem viva a asfixia gerada pela retórica ditatorial do enaltecimento da pobreza, do ruralismo e da sua sombra de analfabetismo. “sabendo ler e escrever, nascem-lhes [aos rurais] ambições: querem ir para as cidades ser marçanos, caixeiros, senhores; querem ir para o Brasil. [...] Felizes os que esquecem as letras e voltam à enxada. A parte mais linda, mais forte e mais saudável da alma portuguesa reside nesses 75 por cento de analfabetos”, escrevia Virgínia de Castro e Almeida em 1927 (Almeida, 1927).

Com a sobreposição dos efeitos da governação de Spínola à de Marcelo Caetano, ou da bondade do pobre à malvadeza do proletário, a *sineciosis* pasoliniana atinge um dos seus pontos altos.

A exploração de linhas de sutura ou de zonas de articulação encontra, no seu pensamento, uma resistência que lhe é muito própria. A evolução, de uma política fascista ou totalitária, para a esfera do consumismo, mais do que considerada em função do processo histórico atravessado por Portugal, era projectada sobre o futuro, por homologia com outras situações. Do passado da ditadura, passa-se ao porvir, omitindo o contemporâneo.

Nesse sentido, a argúcia cortante com que comenta a situação portuguesa, para explorar as vísceras do capitalismo, expõe, antes de mais, a forma como Pasolini encara o mundo. A sobreposição do “totalitarismo del capitalismo del consumo”, fosse ele o de Spínola ou de Giulio Andreotti, à condenação do “totalitarismo del vecchio potere” de Salazar, Marcelo Caetano ou Mussolini (Pasolini *SPS*: 334), foi um dos seus pesos. O extremismo da *sineciosis* pasoliniana corria em paralelo com o radicalismo da *sineciosis* dos “anni di piombo”, num misto de atracção pelo paradoxo e de repulsa pela sua história.

Acabou os seus dias como vítima, ele mesmo, do magma de fragmentos indistintos e da indefinição de papéis que caracterizou a Itália dos anos setenta, numa conjugação de extremos tão distanciados, na aparência, como cúmplices na sua acção.

[texto escrito no antigo acordo]



Pier Paolo Pasolini no seu escritório do apartamento da EUR.

## BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Virgínia de Castro e (1927). Deve-se ensinar o povo a ler?. *O Século*, 05-02-1927.
- Camões, Luís de (2022). *I Lusíadi*. Ed. Rita Marnoto. Trad., note, Roberto Gigliucci. Firenze, Milano: Giunti, Bompiani.
- Chiarocossi, Graziella; Franco Zabagli (ed.) (2017). *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Didi-Huberman, Georges (2009). *Survivance des lucioles*. Paris: Minuit.
- Ferroni, Giulio (1999). *Passioni del Novecento*. Roma: Donzelli.
- Fortini, Franco (2003). Lukács in Italia [1959]. Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi (234-267)*. Ed. Luca Lenzini; Rossana Rossandra. Milano: Mondadori.
- Fortini, Franco (2022). *Attraverso Pasolini*. Ed. Vittorio Celotto; Bernardo De Luca. Macerata: Quodlibet.
- Gatto, Marco (2022). Una sineciosi ideologica. Pasolini, Fortini e la razionalità dialettica. *Annali d'Italianistica*, 40, 253-261.
- Gnocchi, Alessandro (2022). *PPP. Le piccole patrie di Pasolini*. Milano: La Nave di Teseo.
- Marnoto, Rita (ed.) (2014). O 25 de Abril de 1974 e as relações luso-italianas. *Estudos Italianos em Portugal* (n. s.), 9, 9-118.
- Marnoto, Rita (2023-02-07). Pier Paolo Pasolini leitor de *Os Lusíadas*. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 42, 1365, 7.
- Pasolini, Pier Paolo (1965). *Uma vida violenta*. Trad. José Manuel Calafate; João da Fonseca Amaral. Lisboa: Portugalíia.
- Pasolini, Pier Paolo (1966). *Vadios*. Trad. Virgílio Martinho. Lisboa: Ulisseia.
- Pasolini, Pier Paolo (1977). *Últimos escritos*. Trad. Manuel Braga da Cruz. Coimbra: Centelha [reed. 1995. Coimbra: Fora do Texto].

Pasolini, Pier Paolo (1978a). *Pasolini poeta*. Trad. Manuel Simões. Lisboa: Plátano.

Pasolini, Pier Paolo (1978b). *As cinzas de Gramsci*. Trad. Egito Gonçalves. Porto: Inova.

Pita, António Pedro Pita (1977). Rec. [Pier Paolo Pasolini *Últimos escritos*. Trad. Manuel Braga da Cruz. Coimbra: Centelha] [Escritos para o nosso presente] *Zoom. Boletim do Centro de Estudos Cinematográficos. Associação Académica de Coimbra*, 4-12-1977, p. s. n. [policopiado].

Simões, Manuel (1972). A nostalgia de Pasolini. *Vértice*, 338, 212-214.

Vittorini, Elio (1946-01-05), Fascisti i giovani? Il fascismo come ‘sostantivo’ [...]. *Il Politecnico*, 15, 1, 4.

## OLÁ! D. PASOLINI! DE LA DIVINA MIMESIS, DE PASOLINI, A A DIVINA MULTI(CO)MÉDIA, DE ALBERTO PIMENTA

Ana Beatriz Andrade<sup>1</sup>  
Universidade de Coimbra

Um banco, uma cadeira, uma mesa, uma garrafa, um copo. Até um copo, poc. Na parede: cartaz dos gelados: D. PASOLINI! POC! PIZZA D. PASOLINI! POC! Com tomate, queijo, fiambre, cogumelos, chouriço, azeitonas, enfim, tudo. Com todos. Como a pescada. Algum pós-modernista que o pescou, que o sacou para o saco. Para lhe sacanear o suco. O costume! Melhor que fava-rica, claro. Porque cola, dá cacão! Letal, a geladaria, tem futuro.

(Pimenta, 1991: 147)

E o diabo que é malicioso ma non troppo perguntará: “Quem? O Pasolini? Esse está no céu rodeado de anjos de cabelo crespinho”.

(Pimenta, 1991: 273)

BASTARIAM ESTAS DUAS REFERÊNCIAS, num livro intitulado *A divina multi(co)média*, para nos levarem a uma reflexão sobre o diálogo entre esta obra de Alberto Pimenta e *La divina mimesis*, de Pier Paolo Pasolini. Não sabemos se Alberto Pimenta alguma vez teria lido *La divina mimesis*. Contudo, Pimenta, crítico literário,

<sup>1</sup> Bolseira de investigação para doutoramento com a referência 2022.14666.BD (Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P.).

tradutor e professor universitário, sempre foi um intelectual extremamente atento às mais atuais tendências da literatura europeia.

Quanto, mais especificamente, à Itália, recordem-se os elos que ligam os autor de *A divina multi(co)média* a António Tabucchi. Tabucchi foi um dos cúmplices da famosa performance que Pimenta apresentou no Jardim Zoológico de Lisboa, em 1977. Encerrou-se numa jaula habitualmente ocupada por chimpanzés, na qual colocou a tabuleta “Homo sapiens”, e, munido de papel e caneta, registou os vários comentários dos visitantes<sup>1</sup>. Este rasgo é indissociável da atividade do grupo PO.EX (Poesia Experimental), do qual fazia parte, um movimento difundido por Ernesto Manuel de Melo e Castro e Ana Hatherley a partir da década de sessenta. O nome PO.EX foi avançado por Melo e Castro para conter as criações de autores portugueses ligados à poesia visual, sonora e concreta (Seiça, 2014)<sup>2</sup>.

O adjetivo que é denominador comum dos títulos *La divina mimesis* e *A divina multi(co)média* desde logo reenvia para o poema que ambas as obras revisitam, a *Divina commedia*, designação que é genericamente atribuída, também em Portugal, à *Commedia* de Dante<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Entre os restantes cúmplices desta experiência, que teve lugar a 31 de julho de 1977, contam-se Alexandre O’Neill, Almeida Faria e Jorge Listopad. Os comentários recolhidos por Alberto Pimenta ficaram consubstanciados na edição do livro *Homo sapiens* (Pimenta, 1977).

<sup>2</sup> A base de dados em linha *Arquivo Digital da PO.EX* é uma das principais fontes de informação sobre este grupo, reunindo dados sobre os diversos artistas e géneros que o constituíram (ver PO.EX, com relevo para a introdução de Álvaro Seiça).

<sup>3</sup> Seguem esse mesmo *usus* as mais recentes traduções para português desta obra de Dante: *A divina comédia* (tradução de Vasco Graça Moura; Moura, 1996) e *Divina comédia* (tradução de Jorge Vaz de Carvalho; Carvalho, 2021).

Em 1963, Pasolini dá início à redação de *La divina mimesis*, que vem substituir o anterior projeto de reescrita da *Commedia*, o qual se chamaria *La mortaccia* (ver nota ao texto, RR: 2. 1985). Mais tarde, em 1967, cria uma ficção através da qual decide que esta obra não seria concluída, uma vez que o autor seria assassinado por neovanguardistas em Palermo. Em 1975, entrega à Einaudi a obra para publicação. Estruturalmente, *La divina mimesis* é composta pelos dois primeiros cantos completos, por apontamentos e fragmentos para o que viriam a ser os cantos III, IV e VII, e ainda por uma *Nota dell’editore*, redigida pelo próprio Pasolini. A estas parcelas, acrescenta-se ainda a “Iconografia ingiallita (per un ‘Poema fotografico’)”, uma das secções da obra que continua a despertar o interesse dos investigadores, sendo testemunho da crescente importância que a linguagem visual foi adquirindo para Pasolini ao longo dos anos<sup>1</sup>. Por sua vez, a obra de Alberto Pimenta, *A divina multi(co)média*, editada em 1991, teve uma tiragem limitada a 700 exemplares, não tendo tido reedições.

Pasolini projeta embarcar numa viagem que leva os seus leitores pelas *borgate* da Roma de 1963, e na qual é guiado pelo Pasolini dos anos cinquenta. Quanto a Alberto Pimenta, faz uma viagem a bordo de um comboio que parece conter outras viagens. A partir deste núcleo, firma-se uma grande plataforma comum às duas obras, ou seja, a viagem empreendida por Dante Alighieri, no tempo

<sup>1</sup> Uma das possíveis leituras deste segmento de *La divina mimesis* é avançada por Emanuela Patti: “In fact, the symbolic value of this text in Pasolini’s career is proved by the decision of the author to add the corpus of photographs, ‘Iconografia ingiallita’, to this unfinished text and publish it in the present form just a few weeks before his death in 1975. Today this reads as a celebration of the people and the ideological values of what was probably the most significant period of his Bildung (his formation), as well as a poetic confession of an important shift in his career.” (Patti, 2016: 152).

da Páscoa do ano de 1300, que começou na *selva oscura* e terminou com a contemplação do mistério divino, depois de um percurso que se estendeu pelo Inferno, pelo Purgatório e pelo Paraíso.

A viagem, como se sabe, é desde os primórdios da literatura ocidental metáfora que simboliza a condição humana, pelo que, nas palavras escritas por Roberto Mercuri para a *Letteratura Einaudi*, “implica l’acquisizione di nuove esperienze ed è, quindi, metafora della disautomatizzazione della percezione abituale” (Mercuri, 1992: 222). Os três escritores chamados à colação convidam quem lê para uma viagem, mas, assinala-se desde já, trata-se de percursos de ordem distinta: com Dante Alighieri uma viagem pelos três reinos dos mortos, com Pasolini uma viagem pela Roma dos anos sessenta do século XX e com Alberto Pimenta uma viagem de comboio no Portugal do final do século passado.

A relação de Pasolini com Dante está sobejamente estudada; valham por todos os nomes de críticos como Cesare Segre, Walter Siti, Silvia De Laude<sup>1</sup> ou Davide Luglio (Luglio, 2011). A sua visão de Dante foi profundamente permeada pela leitura de Gianfranco Contini, com o qual conviveu a partir de 1942<sup>2</sup>. A noção de um plurilinguismo dantesco era particularmente congénere a Pasolini, que a retomou e a explorou em sucessivas fases do seu percurso

1 Recorde-se o envolvimento destes três críticos no trabalho que culminou na edição dos vários volumes da coleção Meridiani com as obras de Pasolini.

2 Lembra Pasolini em 1970, no seu prefácio “Al lettore nuovo”, da recolha *Poesie*, como esta amizade ficou gravada na sua memória. Por ocasião da edição de *Poesie a Casarsa* (um voluminho que saiu a custas do próprio autor em 1943, Bolonha, Libreria Antiquaria), Contini publicou uma recensão no *Corriere del Ticino*, a 24 de abril do mesmo ano: “Una quindicina di giorni dopo che il libro era uscito ho ricevuto una cartolina postale di Gianfranco Contini, che mi diceva che il libro gli era tanto piaciuto che l’avrebbe immediatamente recensito. Chi potrà mai descrivere la mia gioia? Ho saltato e ballato per i portici di Bologna [...]” (Pasolini *SLA*: 2. 2514).

intelectual<sup>1</sup>. Assim acontece no ensaio de 1965, “La volontà di Dante a essere poeta” (*SLA*: 1. 1376 – 1390), ou num escrito do mesmo ano, intitulado “Dante e i poeti contemporanei” (*SLA*: 1. 1643 – 1648). Nas suas páginas, Pasolini faz referência a certos pontos da *Commedia*, produzindo algumas reflexões que parecem estar bem presentes em *La divina mimesis*, com relevo para a questão linguística e a diversidade de componentes diatópicos nela envolvidas. Nesse sentido, elenca algumas dessas variantes, incorporadas na obra em análise, a saber “dialetto-latino, koinè-latino, lingua letteraria-latino, tecnolingua-latino, [...] dialetto-koinè, lingua letteraria-koinè, tecnolingua-koinè” (Pasolini *RR*: 2. 1118).

Aliás, o título *La divina mimesis* reenvia não só para o poema de Dante, como também para a noção de *mimesis*. Pasolini foi um leitor atentíssimo de Auerbach, tendo preparado vários dos seus trabalhos cinematográficos com os olhos postos no seu ensaio com este mesmo título. Assim, a célebre obra de Auerbach foi também uma espécie de filtro através do qual leu o vate florentino.

A conceção pasoliniana de *mimesis* sofreu uma maturação com a passagem do tempo. Nos anos cinquenta, foi particularmente inspirada por um certo realismo dantesco decorrente das leituras

1 Tal conceção foi pela primeira vez exposta no ensaio de Contini de 1955 “Preliminari sulla lingua del Petrarca” no qual o autor considera que a tradição literária italiana se desenvolve em duas linhas: uma marcada pelo monolinguismo, que tem origem em Francesco Petrarca, e outra marcada pelo plurilinguismo, cuja origem é Dante Alighieri. Por plurilinguismo dantesco, Contini entende não só o uso simultâneo do latim e do vulgar, bem como de vários estilos e géneros literários. Aqui estão também contidos os diferentes estratos lexicais que encontramos em Dante, assim como as experiências que culminam nas palavras que o poeta vai criando. Por monolinguismo petrarquesco, Contini refere-se a uma língua literária, nomeadamente uma língua para a poesia. Neste contexto, não há lugar para o experimentalismo, estando constantemente em operação um trabalho de correção e aperfeiçoamento dos textos.

e das propostas de Contini sobre a dita linguagem objetiva, o experimentalismo e o plurilinguismo de Dante, ao passo que nos anos sessenta a sua perspectiva se tornou mais permeável a um realismo figural no seu cinema, resultante das incursões no pensamento de Auerbach, com especial atenção para os conceitos de *figura* e a mistura de estilos aplicados a Dante (Patti, 2016: 1). Passando a *La divina mimesis*, propõe-se um exercício de reescrita ou imitação da *Commedia* e, simultaneamente, da realidade do seu tempo, transpondo-a para as páginas da obra. Contudo, para Pasolini, a noção de realidade assenta principalmente na utilização de um “indiretto libero, cioè di uno stile capace di entrare nella testa e nel cuore di un Altro, minandone i pensieri e le reazioni emotive” (Siti, 1999: LV)<sup>1</sup>. Como veremos, este “indiretto libero” revelar-se-á uma peça fundamental para os destinos do livro.

Tal como a de Dante, a obra de Pasolini foca-se nos aspetos políticos, sociais e existenciais do seu tempo, mas sem as implicações religiosas da *Commedia*. Por isso, não existe, além do mais, uma lei do *contrapasso* como no poema de Dante. Neste caso, para cada pecado em vida existe uma punição correspondente a cumprir<sup>2</sup>. Contudo, em Pasolini “in questo luogo [...] la solo pena è eserci” (Pasolini RR: 2. 1110).

1 A este respeito, recorde-se o ensaio de Pasolini “Intervento sul discorso libero indiretto” (Pasolini SLA: 1. 1345-1375).

2 Sobre esta forma de punição explica George Corbett que “The circles of incontinence follow the principle of ‘counter-punishment’ (contrapasso; *Inf. XXVIII*, 142) explicitly referenced by the Occitan poet Bertran de Born, according to which infernal suffering reflects the nature of the sin being punished. For Dante, human beings are rational animals: as incontinent sinners subject their reason to desire (they know what the right moral action is but, despite this, do evil because of an overwhelming passion), they become — in act — like a beast or even like vegetative or inanimate matter.” (Corbett, 2019: 64).

No entanto, este projeto avançado por Pasolini nunca viria a ser concluído. De acordo com o que próprio escreve em 1964, “il libro [...] sarà um misto di cose fatte e di cose da farsi” (Pasolini RR: 2. 1117). A questão linguística parece também estar ligada a esta configuração inconclusa da obra. Como o próprio refere, enquanto o inferno aparece escrito em “italiano, in tutte le sue combinazioni storiche [...] tutti gli incroci possibili, secondo le esigenze dei discorsi liberi indiretti dei vari personaggi socialmente diversi” (Pasolini RR: 2. 1118), as partes que se lhe seguiriam no projeto inicial, aquelas dos Dois Paraísos (o neocapitalista e o comunista), seriam redigidas “nella ‘suposta’ lingua nuova” (Pasolini RR: 2. 1118). Deste modo, verifica-se que a parte de *La divina mimesis* que hoje conhecemos foi aquela redigida no dito “indiretto libero”, ao passo que aquela que seria na nova língua não chegou a ser composta.

A atração pelo pluralismo linguístico de Dante é acompanhada, em Pasolini, por uma pulsão cêntrica que aponta para a sua própria pessoa e que é suportada por aquele narcisismo que marca o seu universo pessoal e literário. Em *La divina mimesis*, para além de seguir Dante, sendo simultaneamente *auctor* e *agens*, Pasolini acumula também a função de guia, sem a delegar noutras personagens, como Dante faz com o poeta Virgílio e com outras figuras que vão acompanhando o seu percurso pelo reino do Além. Porém, o *agens* não fica agradado com o seu guia, chegando inclusive a sugerir alternativas como Gramsci, Rimbaud, ou Charlot. Ao ver a sua versão do passado que o guiará, comenta: “Non avevo invece davanti a me che lui, un piccolo poeta civile degli Anni Cinquanta, come egli amaramente diceva: incapace di aiutare se stesso, figurarsi un altro” (Pasolini RR: 2. 1084).

Passando ao autor de *A divina multi(co)média*, ele mesmo é um escritor/artista multifacetado, entre performance, videoarte, instalação

ou colagem. Pimenta procurou, programaticamente, que na sua obra confluíssem as várias facetas artísticas que o compunham. Contam-se entre elas o apelo ao visual e ao sonoro, através do recurso a símbolos gráficos e fonéticos, juntando à palavra outros, como a gestualidade, a plasticidade ou ainda o vídeo (Joaquim, 2015: 115).

No que diz respeito à estrutura da obra, esta é formada por um prólogo e três partes. Se tomarmos em consideração que a *Commedia* é constituída por três *cantico* e que o primeiro canto do *Inferno* é geralmente considerado um canto introdutório, encontramos aqui claros ecos de Dante<sup>1</sup> em *A divina multi(co)média*. Há também duas personagens que, apesar da diversidade das situações, assumem a função de guia que já na *Commedia* lhes cabia: a “menina Beatriz” (Pimenta, 1991: 18), que é a hospedeira, e o Vergílio, que é o condutor do comboio.

A um dado momento da sua viagem, Pimenta nota, com a ironia que lhe é própria, que existem três formas de viajar pelo seu livro: uma lendo as páginas pares, outra lendo as páginas ímpares e, quanto à terceira, “Quem leu seguido, como é usual, fez a viagem das viagens.” (Pimenta, 1991: 215). Esta é uma afirmação que dificilmente

<sup>1</sup> Ao longo de *A divina multi(co)média*, vão sendo também mencionados vários excertos do poema de Dante, ou para ele vão sendo feitas remissões. Note-se, por exemplo, neste passo “Uma espécie de espiral, dela não há como pirar-se, é como o Inferno de Dante, é como este comboio. É PERDER A ESPERANÇA!” (Pimenta, 1991: 80). Nesta passagem, Pimenta compara esta situação com a conhecida topografia em espiral descrita pelo poeta no Inferno, aludindo ainda à perda da esperança, uma ideia forte nomeadamente no Canto 3 do Inferno quando é expressa através do verso “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate” (*Inf.* III, 9). Repare-se ainda nas notas das páginas 210 e 211 do texto de Alberto Pimenta, “Eu, no é?”, que remetem para “Dante, *Purgatório*, XXXIII, 127”. O verso do canto 33 do *Purgatório* para que Pimenta remete é “Ma vedi Eünoè che là diriva” (*Purg.* 33, 127), sendo Eünoè “o rio que dá a memória do bem”. Pimenta leva aqui a cabo um elaborado jogo sonoro que, não só requer um conhecimento da obra de Dante, como incita o leitor a ir à procura deste verso.

poderíamos encontrar em Pasolini, pois com *La divina mimesis* não se tem como propósito o estabelecimento de uma estrutura coerente, uma vez que a sua composição é feita através da soma de vários fragmentos textuais, cuja magmaticidade é potenciada pela posterior adição de um *excerptum* crítico e da “Iconografia ingiallita (per un ‘Poema fotografico)’”, como escreve Walter Siti (Siti, 1999: LXXXIV).

Aqui reside uma diferença nodal entre as obras em análise. A viagem inicialmente projetada por Pasolini permanece no plano da intenção, transformando-se *La divina mimesis* numa obra estratificada, composta pela soma de várias partes e fragmentos. Já Alberto Pimenta opera distinções, ao diferenciar as pelo menos três viagens contidas no seu livro.

Pasolini começa a sua viagem com Dante, “Intorno ai quarant’anni”, numa formulação que se constitui como equivalente ao verso “Nel mezzo del cammin di nostra vita” (*Inf.* I, 1), iniciando *La divina mimesis* num momento da vida que, tal como aquele em que Dante empreendeu a sua viagem, seria mediano. No entanto, a condição magmática da sua obra não lhe permite dar-lhe uma forma definitiva, ou eventualmente o ponto de chegada da sua viagem não fazia parte dos seus planos. A condição da matéria literária que privilegiou era uma dialética que impossibilitava a estabilização.

A procura pelo magmático, uma ideia que chegou a Pasolini também pela leitura de Auerbach, parece ter estado presente na idealização do projeto de *La divina mimesis* desde a sua fase inicial. Como explicou o seu autor numa entrevista a *La Stampa*, em 1975:

È un’idea che risale al 1963, ma finora non sono riuscito a trovare la chiave giusta. Volevo fare qualcosa di ribollente e magmatico, ne è uscito qualcosa di poetico come *Le ceneri di Gramsci*, anche se in prosa. Per questo pubblico i primi due canti: a un Inferno medievale

con le vecchie pene si contrappone un Inferno neocapitalistico. Ma siamo, per il momento, al “mezzo del cammin di nostra vita”, all’incontro con le tre fiere, eccetera.

(Pasolini RR: 2. 1985)

Diferentemente, Pimenta começa a sua viagem num espaço que joga com o distanciamento de Dante. O autor de *A divina multi(co)média* coloca no início da sua obra sinais claros do seu distanciamento para com Dante, movendo-se nos interstícios do seu discurso: “Logo no início do caminho da minha vida” (Pimenta, 1991: Prólogo [9]).

Tal distanciamento poderá ter sido o ponto de partida para que a *mimesis* da viagem de Pimenta fosse uma crítica ao seu mundo. A sua crítica vai desde menções a meios de comunicação nacionais e internacionais, como a Rádio Renascença e a Revista Hola, como os partidos portugueses e as suas figuras, até ao imaginário religioso dos santos e ao imaginário mitológico. Este apelo à contemporaneidade do tempo de escrita está também ele contido em *La divina mimesis* pela importância dada às problemáticas políticas, sociais e existenciais do seu tempo que são plasmadas na obra.

As concertações de todos estes aspetos mostram como Alberto Pimenta se apropriou do modelo da viagem de Dante, fazendo convergir em *A divina multi(co)média* aspetos como a paródia da sociedade do seu tempo, “através de recursos literários que vão da paráfrase dantesca à arrojada e direta provocação” (Marnoto, 1997: 9).

A *mimesis* de Pimenta é, portanto, uma *mimesis* corrosiva, que toca instituições e hábitos burgueses de forma trocista. Tomadas as distâncias, nem Dante escapa a esse efeito corrosivo de excesso de contemporaneidade, sendo frequentemente referido ao longo

de *A divina multi(co)média* como profeta da CEE. Esta *mimesis* aparece enunciada pela primeira vez do seguinte modo:

No Dante, além das 4 estrelas (uma faltou-lhe sempre), é um Quinhentos, um Cinquinho e um Dez, isto é, um D um V e um X, ou seja, um DUX, um duce, um duque, na verdade um imperador, um centro-europeu, romano-germânico, uma espécie de prima CEE ou prima da CEE, uma ante ou pré ou tele-visão, porque não há dúvida que vates vaticinam. Dante pro-fetta da CEE ... Fetta ou seja fatia, com o excedente de manteiga a derreter nos beiços! Divina Fatia!...

(Pimenta, 1991: 98).

Também Pasolini não escapa ao efeito corrosivo da *mimesis* de Pimenta, fazendo confluir numa mesma viagem e num mesmo imaginário as figuras de Dante e Pasolini. A lei do *contrapasso*, em Pimenta, coloca Dante ao lado de Pasolini, tendo sido para isso necessário tomar um comboio em Portugal:

Então Dante dirá com voz mais doce “Il duca, il duce, il dolce!” E o diabo que é malicioso ma non troppo perguntará: “Quem? O Pasolini? Esse está no céu rodeado de anjos de cabelo crespinho”. E o Dante retirar-se-á como dantes. É um círculo vicioso.  
(Pimenta, 1991: 273)

## BIBLIOGRAFIA

Alighieri, Dante (2021). *Divina comédia*. Trad. Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Imprensa Nacional

- Corbett, George (2019). Moral Structure. In Zygmunt G. Baranski; Simon Gilson (ed.). *The Cambridge Companion to Dante's Commedia* (61-78). Cambridge: Cambridge University Press.
- Contini, Gianfranco (1955) Preliminari sulla lingua del Petrarca, *Varianti e altra linguística*. Torino: Einaudi, 169-192.
- Joaquim, Ana Cristina (2015). A face crítica do poeta em *Indulgência Planetária*, de Alberto Pimenta. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, 7, 15, 2.º sem., 113-125.
- Luglio, Davide (2011). “Anzichè allargare, dilaterai!”: Allegory and Mimesis from Dante's *Comedy* to Pier Paolo Pasolini's *La Divina Mimesis*. In Manuele Gragnolati; Fabio Camilletti; Fabian Lampart (ed.). *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries* (339-353). Vienna: Cultural Inquiry.
- Mercuri, Roberto (1992). *Comédia di Dante Alighieri*. In Alberto Asor Rosa Rosa (Ed.). *Letteratura italiana. Le opere, Volume primo. Dalle origini al cinquecento* (211-329). Torino: Giulio Einaudi.
- Moura, Vasco Graça (2011). *A divina comédia de Dante Alighieri*. Lisboa: Quetzal.
- Patti, Emanuela (2016). *Pasolini after Dante. The Divine Mimesis and the Politics of Representation*. Abingdon: Routledge.
- Pimenta, Alberto (1977). *Homo sapiens*. Lisboa: & etc.
- Pimenta, Alberto (1991). *A divina multi(co)média*. Lisboa: & etc.
- Po-ex.net*. Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa. Em linha.
- Seiça, Álvaro (2014). *O Po-ex.net, Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa. Uma revisão*. Em linha.

## PERFIL DE PIER PAOLO PASOLINI<sup>1</sup>

Giovanni Ricciardi  
Università degli Studi di Napoli L'Orientale

*O Rio de Janeiro continuava lindo em 1986. A ditadura militar terminara, e eu regressava ao Brasil, depois de vinte anos de ausência, como Professor de Literatura Brasileira da Universidade de Bari.*

*Passei alguns dias em São Paulo, para me encontrar com alguns escritores brasileiros e para os entrevistar, e tinha o mesmo projecto para o Rio. Mal cheguei, fui logo visitar o Dr. Giuseppe D'Angelo, do Istituto Italiano di Cultura di Rio de Janeiro. Apresentei-lhe o objectivo da minha viagem, tomámos o cafezinho canónico, deixei-lhe o número de telefone do meu hotel, e comecei o meu trabalho com os escritores.*

*Passados três dias, de manhã bem cedo, sou convocado com urgência pelo Dr. Giuseppe D'Angelo, que me disse: O Professor Enzo Siciliano, que devia abrir o congresso “Pier Paolo Pasolini. Uma ‘disperata vitalità’”, organizado conjuntamente com a Casa de Cultura da Universidade Cândido Mendes, do Rio de Janeiro, está doente, não pode vir, “sei tu che farai l’apertura del convegno”, debes salvar a honra do Istituto Italiano di Cultura, não sei quem chamar, sou novo*

<sup>1</sup> Todas as citações de Pier Paolo Pasolini contidas no texto passaram a ser referenciadas através da edição dos Meridiani Mondadori, adoptada neste livro. Foram mantidos os passos em tradução portuguesa que remontam aos materiais da referida exposição fotográfica preparada em 1986 no Rio de Janeiro, “Encontro com P.P.P.”.

na cidade, olha, reservei um hotel em Nova Friburgo, que tem um clima suíço, um clima fresquinho, bom para escrever e pensar, e levas daqui duas obras de Pasolini, temos Ragazzi di vita e Una vita violenta, e dou-te também alguns versos, já traduzidos, que acompanharão a exposição fotográfica “Encontro com P.P.P.”. Não temos mais nada, hoje é sexta-feira e o congresso abre às 18 horas de terça-feira, Deus te ajude e te acompanhe!

Viajo para Nova Friburgo no mesmo dia com os dois romances, que começo a folhear já durante a viagem de camioneta, à procura de sugestões, tentando lembrar-me de outras leituras que fizera, sentimentos, fitas, polémicas em jornais e a conhecida poesia contra os estudantes de Valle Giulia.

De Nova Friburgo, envio o título, que não podia ser senão o mais que óbvio “Perfil de Pier Paolo Pasolini”. Terça-feira de manhã, dia 25, volto para o Rio de Janeiro e conheço o responsável da Universidade Cândido Mendes, o Professor Reginaldo Di Piero. Saudações cordiais, apertos de mão, prazer, prazer é meu e depois: Giovanni, tens entre 40 e 45 minutos para a palestra introdutiva. Respondi categoricamente: a minha palestra dura 21 minutos.

Reginaldo Di Piero tornar-se-á seguidamente Regi, o meu “irmão” brasileiro, que partiu tão cedo, deixando uma saudade imensa.

G. R.

NUMA PERIFERIA ANÓNIMA DA CIDADE DE ROMA, na noite de 1 para 2 de Novembro de 1975, a aparente fúria homicida e solitária de um *ragazzo di vita* (de um prostituto, dir-se-ia) abateu-se sobre o corpo inquieto de Pier Paolo Pasolini. Muito possivelmente, a fúria dos muitos que malqueriam o poeta: políticos, conservadores, cristãos sem esperança e amor.

A tragédia, pela maneira como se consumou e pela personagem envolvida, parece o desfecho natural de *una vita violenta*, como o foi a vida de Pasolini. Violência contra si próprio, antes de mais, para se aceitar e gritar a todos, publica e dolorosamente, a sua condição de homossexual, marco indelével de uma vida, além de raiz profunda da sua obra.

Único porto seguro, sempre, e refúgio feliz, Casarsa, onde o poeta passou grande parte da sua infância e da sua adolescência, profundamente marcadas pelo autoritarismo do pai, “passionale, sensuale e violento di carattere”, e pela infinita doçura e carinho da mãe, Susanna, pela qual sentia um “disperato amore” (Pasolini *SLA*: 1. 1330). Não terá sido por acaso que a escolheu como mãe de Jesus no filme *Il Vangelo secondo Matteo*.

Em Casarsa, Pier Paolo publica, aos 20 anos, o seu primeiro livro, *Poesie a Casarsa* (1942), em dialecto, o qual não escapa à atenção do grande crítico Gianfranco Contini, autor de uma recensão publicada em *Il Corriere di Lugano*. A alegria de Pasolini é imensa: “Ho saltato e ballato per i portici di Bologna”, recordará mais tarde (Pasolini *SLA*: 2. 2514).

Casarsa ficará na sua memória, ao longo de toda a vida, como um sonho, um mito primitivo e arcaico, rural e feliz, pátria mítica e materna, em oposição à cidade e à civilização industrial, consumista e traiçoeira.

Em Casarsa, Pasolini descobre dramaticamente a sua condição:

Não tinha vinte anos — dezoito,  
dezanove...um século já passara  
de quando era vivo, uma vida inteira

gasta pela dor da ideia  
que não teria podido dar o meu amor  
se não à minha mão ou à relva dos riachos

ou até à terra de uma campa abandonada...

[Avevo vent'anni, neanche — diciotto  
diciannove... ed era già passato un secolo  
dacché ero vivo, una intera vita

consumata al dolore dell'idea  
che non avrei mai potuto dare il mio amore  
se non alla mia mano, o all'erba dei fossi,

o magari al terriccio di una tomba incustodita...  
(*Una disperata vitalità, Poesia in forma di rosa*,  
Pasolini TP: 1. 1190)]

O ano de 1943 é, para muitos italianos, o ano do desafio e da consciencialização. Mussolini é deposto; o exército italiano continua em guerra contra os aliados, ao lado dos alemães; nasce a Resistência e a luta armada. É o ano das opções.

Pasolini, que tinha sido chamado ao serviço do exército, vai a Livorno e depois a Pisa, mas na sequência desse fatal 8 de Setembro de 1943 foge para Casarsa. Não se irá juntar à Resistência, à diferença de outros intelectuais, como Italo Calvino. E, todavia, à guerra e à Resistência a família Pasolini oferece o sangue do irmão Guido, *partigiano*.

Forma-se em Letras na Universidade de Bolonha (1945), torna-se

professor de italiano e latim, continua a escrever poemas, descobre Marx. *L'usignolo della chiesa cattolica*, publicado em 1958, reúne textos escritos de 1943 a 1949, e a última parte do livro tem por título *La scoperta di Marx*. A sua homossexualidade, até então dolorosamente mantida em segredo, torna-se pública, na sequência de uma denúncia apresentada às autoridades em 1949. Acusado de corrupção de menores e de actos dissolutos em lugar público, expulso do Partido Comunista Italiano por razões morais e despedido do ensino oficial, Pasolini é forçado a deixar a pátria mítica e materna, a deixar Casarsa, e, com a mãe Susanna, parte para Roma.

Não se trata da Roma turística e cultural, mas da Roma dos subúrbios e dos bairros pobres, da degradação suburbana e da marginalidade. Pasolini, sem recursos económicos:

Pobre como um gato do Colisseu  
vivia num bairro periférico todo cal  
e pó, afastado da cidade  
[...]  
Estava no centro do mundo, nesse mundo

de tristes periferias, beduínas  
de prados amarelos esfregados  
por um vento sempre em paz

[Povero come un gatto del Colosseo,  
vivevo in una borgata tutta calce  
e polverone, lontano della città  
[...]  
Ero al centro del mondo, in quel mondo

di borgate tristi, beduine,  
 di gialle praterie sfregate  
 da un vento sempre senza pace  
 (*Il pianto della scavatrice, Le ceneri di Gramsci*,  
 Pasolini TP: 1. 836-837)]

Pouco a pouco, o jovem cativa a simpatia e a amizade de um grupo de intelectuais da capital: Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci, Alberto Moravia, Elsa Morante. Publica de novo, em 1954, *Poesie a Casarsa*, com o título *La meglio gioventù*. No ano seguinte, além de trabalhar na revista *Officina*, revista que assume uma posição não conformista no debate cultural italiano daqueles anos, publica *Ragazzi di vita*, o seu primeiro romance, provocatório desde o título. O assunto desperta a atenção do público e da crítica: as aventuras e peripécias de jovens marginais do subproletariado romano; a promiscuidade equívoca das pequenas salas cinematográficas; as extenuantes e febris esperas em redor dos urinóis públicos do Lungotevere; a caça espasmódica ao *partner* ocasional na Piazza dei Cinquecento, em frente à estação central dos comboios; a experiência linguística de trazer para a literatura e recriar a linguagem da degradação urbana e humana dos bairros da lata; o ‘olho de piedade’, como dizia Jorge Amado, que confere coesão, lírica e dramática, a qualquer texto. Um romance violento e provocatório, sem dúvida, mas, nas palavras de Gianfranco Contini, também, e sobretudo, um romance que é “un’imperterrita dichiarazione d’amore” (Pasolini *Lettere*: 2. XIV).

A provocação não passou despercebida. Pasolini foi acusado de obscenidade. Quem lhe levou a notícia foi o poeta e amigo Attilio Bertolucci (pai do realizador de cinema Bernardo Bertolucci):

Mi aspettava nel sole della vuota piazzetta  
 l’amico, come incerto... [...]

[...] Era troppo vivo  
 il marron dei suoi occhi, falsamente giulivo...

Mi disse ansioso e mite la notizia.  
 Ma fu più umana, Attilio, l’umana ingiustizia

se prima di ferirmi è passata per te  
 (*Récit, Le ceneri di Gramsci*, Pasolini TP: 1. 827-828)

Deu-se o processo. Testemunhas a favor do poeta foram o escritor e ensaísta católico Carlo Bo e o poeta Giuseppe Ungaretti, que fizera uma estadia no Brasil. Vence a cultura. O livro, precedentemente apreendido, volta às livrarias.

O impacto dos bairros da lata e do subproletariado romano, a pobreza, a miséria moral e, contemporaneamente, o conhecimento e o estudo da obra de Karl Marx e de Antonio Gramsci marcam e alimentam a sua poesia e a sua obra. Ideologia e provocação, empenho e escândalo definem o poeta e o ficcionista, assim como o autor de cinema:

Escândalo de me contradizer, de estar  
 contigo e contra ti; contigo no coração,  
 na luz, contra ti nas negras vísceras

[Lo scandalo del contraddirmi, dell’essere  
 con te e contro te; con te nel cuore,  
 in luce, contro te nelle buie viscere;  
 (*Le ceneri di Gramsci*, Pasolini TP: 1. 820)]

Recusa então o hermetismo de Ungaretti e Montale, para enveredar pelo questionamento apaixonado de *Le ceneri di Gramsci*, abrindo caminho a uma poesia cívica que não renuncia às dúvidas e às angústias, nem às repentinas e absolutas alegrias, sempre consciente da lancinante diversidade. Estilisticamente, serve-se de uma métrica esquecida e para-histórica, como o é o verso martelliano (formado por um par de versos com seis sílabas acentuadas, ao modo de Pier Jacopo Martello), que é um falso alexandrino.

Pier Paolo Pasolini vive o contraste e a contradição entre a sua ideia de povo, corporalidade instintiva e feliz sem atributos ideológicos, e aquele conceito marxista e gramsciano de povo, como classe politicamente organizada.

É no esforço de racionalizar essas contradições que alcança êxitos artísticos de grande emoção e intensidade em *As cinzas de Gramsci*, de 1957, e que se resolve também o diferente e superior resultado poético do seu segundo romance, *Una vita violenta*, de 1959.

Mais unitário e dramático do que *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta* decorre no mesmo ambiente de degradação suburbana e humana das periferias de Roma, a Roma dos marginais e dos miúdos de rua, dos inúteis e dos prostitutas. A linguagem é sempre provocatória. O calão, os palavrões, as interjeições típicas do ambiente.

Mão firme, olhos sem lágrimas e unidade de expressão acompanham o protagonista Tommaso Puzzilli nas suas andanças e aventuras pela Roma popular e nocturna, até ao final dramático e catártico: a doença, a inscrição no Partido Comunista, as cheias do Tibre, a dedicação de Tommaso que, doente, mas respondendo à chamada do partido, se lança ao rio para socorrer outros marginais como ele e as suas famílias. Enfim, a morte, a catarse:

gli prese un nuovo intaso di sangue, tossì, tossì, senza più rifiatare, e addio Tommaso.

(*Una vita violenta*, Pasolini RR: 1. 1183)

Nessa tragédia, natural e dramática, que é a vida de periferia e que foram as cheias e a vida violenta de Tommaso, só há uma esperança, ou melhor, um pouco de esperança: a bandeira vermelha, a opção marxista de Tommaso e de Pasolini:

Solo in quel pannaccio rosso, tutto zuppo e ingozzito, che Tommaso ributtò lì a un cantone, in mezzo a quella calca di disgraziati, pareva brilluoccare, ancora, un po' di speranza.

(*Una vita violenta*, Pasolini RR: 1. 1178)

A partir de 1960, Pasolini descobre no cinema o meio expressivo mais eficaz para as suas pesquisas e *recherches* estilísticas, e o meio mais imediato e directo para sua urgência de comunicar.

*Accattone* (1961) completa o discurso sobre o mundo das periferias, fixando em imagens o que de esplêndido e de cruel tinha escapado à escrita. Em poucos anos, realiza uma série de filmes em que todas as conquistas do Neorealismo são assimiladas e imediatamente superadas, desde *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963), *Il vangelo secondo Matteo* (1964), *Uccellacci e uccellini* (1966), *La Terra vista dalla Luna* (1967), *Edipo Re* (1967), *Teorema* (1968), *Porcile* (1969) ou *Medea* (1969), até à trilogia da vida ou do héros, com *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974), e depois *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

Violentemente discutidos, momentos de escândalo e de provocação, os filmes acompanham e verificam a evolução interior e ideológica do intelectual. Evolução que alcançará momentos líricos altos

e dramaticamente novos e inéditos em *La religione del mio tempo* (1961) e em *Poesia in forma di rosa* (1964), marcados pelo tom do diário íntimo; pela polémica amarga contra os partidos políticos e as instituições responsáveis pela não concretização, na vivência quotidiana e na prática política, dos ideais da Resistência; pelo amor desesperado à vida, ao próprio eros doloroso e gritado.

Todos esses segmentos, expressos num estilo que a muitos lembrou o maneirismo e o barroco, testemunham o seu total amor à liberdade e sua “disperata vitalità”:

Tu scenderai nel mondo,  
e sarai candido e gentile, equilibrato e fedele,  
avrà un’infinita capacità di obbedire  
e un’infinita capacità di ribellarti.  
Sarai puro.  
Perciò ti maledico.  
(*Una disperata vitalità, Poesia in forma di rosa*,  
Pasolini TP: 1. 1199)

Polemista vigoroso contra a sociedade opulenta, contra o Poder e contra toda a rendição de armas, Pasolini não entende a eclosão do movimento estudantil de 1968. A censura do poeta é áspera e aguda. Quando se trava, em Roma, um recontro violento entre estudantes e forças policiais, Pasolini está do lado da polícia:

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 urbane che siano.  
(*Il PCI ai giovani*, Pasolini SLA: 1. 1440)

Os últimos anos do seu percurso são catacterizados por um envolvimento vigilante nos acontecimentos e no quotidiano da vida política italiana (*Empirismo eretico*, 1972; *Scritti corsari*, 1975). Qualquer que seja o assunto tratado, a escrita é sempre apaixonada e ardorosa, sempre em busca de uma moralidade alta e anticonformista.

Consciente da sua diversidade, da sua condição de ‘excluído’, vai-se tornando uma *vox clamans in deserto*, contra toda e qualquer hipocrisia, contra toda e qualquer homologação que um Poder novo, ainda sem feições (que já não era o Vaticano, a classe dominante, a Democracia Cristã, partido que tinha controlado a política desde o fim da segunda guerra mundial), estava a levar a cabo.

Escreve em Junho de 1974:

Oggi — quasi di colpo, in una specie di Avvento — distinzione e unificazione storica hanno ceduto il posto a una omologazione che realizza quasi miracolosamente il sogno interclassista del vecchio Potere. [...] L’identikit di questo volto ancora bianco del nuovo Potere attribuisce vagamente ad esso dei tratti del tutto ‘moderni’ dovuti alla tolleranza e ad una ideologia edonistica perfettamente autosufficiente: ma anche dei tratti feroci e sostanzialmente repressivi: la tolleranza è infatti falsa, perché in realtà nessun uomo ha mai dovuto essere tanto normale e conformista come il consumatore; e quanto all’edonismo esso nasconde evidentemente una decisione a preordinare tutto con una spietatezza che la storia non ha mai conosciuto.

(Pasolini SPS: 313-314)

Que memória, hoje, de Pasolini? Pasolini profeta e crítico da homologação cultural? Pasolini cantor fascinado e fascinante das periferias suburbanas, dos prostitutas e dos bandos de miúdos de rua? Pasolini

poeta de Casarsa, cantor saudoso da vida patriarcal primitiva? Pasolini intelectual em luta desesperada contra o Poder ou o *Palazzo*, como lhe preferia chamar? Pasolini, cineasta ingénuo e primitivo, forte e provocador? Tudo isso, com certeza. Mas sobretudo o homem que se pretende testemunho lúcido da sua época.

[texto escrito no antigo acordo]

## AUTORES

GIULIO FERRONI (Roma, 1943) ensinou na Universidade da Calábria de 1975 a 1982, e na Sapienza até 2013, instituição de que é professor emérito. Recolheu o seu vasto conhecimento da literatura italiana em *Storia della letteratura italiana* (1991, 2012, 2021). Os seus estudos sobre o século XVI encontram-se parcialmente publicados em *Mutazione e riscontro nel teatro di Machiavelli* (1972), *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro* (1977), *Il testo e la scena* (1980), *Machiavelli o dell'incertezza* (2003) e *Ariosto* (2008). A síntese da sua perspectiva simultaneamente 'teórica' e militante percorre *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura* (1996, 2010), *Passioni del Novecento* (1999), *I confini della critica* (2005), *Prima lezione di letteratura italiana* (2009), *La solitudine del critico* (2019), bem como as reflexões pessoais contidas em *La passion dominante. Perché la letteratura* (2009). Inteveio no plano da polémica político-cultural em revistas e jornais, com as cartas satíricas recolhidas em *Lettere a Belfagor di Gianmatteo del Brica* (1994), com o ensaio *La scena intellettuale. Tipi italiani* (1998) e com *Dizionario di Robic* (2000). Aos problemas da escola, dedicou *La scuola sospesa. Istruzione, cultura e illusioni della riforma* (1997), *La scuola impossibile* (2015) e *Una scuola per il futuro* (2021). Entre outros livros mais recentes, recordem-se *Scritture a perdere* (2010), *Gli ultimi poeti. Giovani Giudici e Andrea Zanzotto* (2013), *La fedeltà della ragione* (2014) e *L'Italia di Dante. Viaggio nel paese della Commedia* (2019, prémios Viareggio e Mondello 2020). É presidente do Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Centenario della Nascita di Pier Paolo Pasolini.

GIOVANBATTISTA TUSA é investigador do IFILNOVA, da Universidade Nova de Lisboa, dedicando-se aos domínios da filosofia e da ecologia. Coordena o programa sobre filosofia e experimentação artística X-CENTRIC FUTURES. É autor, com Alain Badiou, de *The end* (2019), publicado em francês, espanhol e português. Recentemente, participou na coordenação das edições de *Fernando Pessoa and Philosophy. Countless lives inhabit us* (2021); *PPPP. Pier Paolo Pasolini Philosopher* (2022); e *Dispositif. A cartography* (2023). Está actualmente a preparar, com Michael Marder, *Contemporanea. A glossary for the 21st century* (MIT Press, 2024). Traduziu e organizou as edições italianas de *L'equivalenza delle catastrofi* (2016) e *Escluso l'ebreo in noi* (2019), de Jean Luc-Nancy; *Alla ricerca del reale perduto*, de Alain Badiou (2016); *Che tu sia il mio corpo. Una lettura contemporanea della signoria e della servitù in Hegel*, de Catherine Malabou e Judith Butler (2017); e *Freud e il non europeo*, de Edward Said (2018).

MAURA LOCANTORE, que há muito estuda a obra de Pasolini, publicou muitos contributos no âmbito da crítica literária. É Secretária do Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Centenario della Nascita di Pier Paolo Pasolini, instituído pelo Ministério da Cultura, e trabalha num projecto de investigação da Universidade de Poitiers, tendo ensinado no Departamento de Estudos Humanísticos da Universidade de Basilicata. Organizou e participou em numerosos congressos nacionais e internacionais e tem-se vindo a empenhar em iniciativas de promoção cultural. Preparou, em 2022, o volume *“Io lotto contro tutti”*. *Pier Paolo Pasolini, la vita, gli impegni e gli amici*. Entre outros trabalhos, recordem-se *Non sono venuto a portare la pace, ma la spada. Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini, cinquant'anni dopo in Basilicata* (2015). De próxima publicação *Pasolini nostro contemporaneo, Prospettive ed eredità* (2023).

ANTÓNIO PEDRO PITA é professor catedrático da Universidade de Coimbra e investigador do Centro de Estudos Interdisciplinares - CEIS20. O seu trabalho desenvolve-se nas áreas da filosofia contemporânea, estética e cultura portuguesa, domínios em que tem publicado livros e artigos. Foi Diretor científico do Museu do Neo-Realismo e Diretor Regional de Cultura do Centro. A obra mais recente é: *“Aqui estamos lado a lado, como sempre. E assim continuaremos”*. *Joaquim Namorado e Mário Dionísio: Correspondência* (2020).

ROBERTO GIGLIUCCI ensina literatura italiana contemporânea na Sapienza. Ocupou-se de Pasolini em várias ocasiões, particularmente no ano do centenário. Mais recentemente, publicou: *Idee sul comico* (2021), *Tapeinosis. Modernità e sguardo verso il basso* (2022), *La parola intonata* (2023). Escreveu monografias e ensaios sobre outros autores do século XX, como Montale, Pavese, Croce, Pirandello, etc. Preparou a edição de algumas comédias de Pirandello para o editor Lithos, seguindo critérios textuais inovadores. Actualmente, leva a cabo pesquisas sobre a Shoah e a condição humana. É membro do Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Centenario della Nascita di Pier Paolo Pasolini.

ABÍLIO HERNANDEZ CARDOSO é Professor aposentado de literatura inglesa e de história e estética do cinema, na Universidade de Coimbra. Licenciou-se em Filologia Germânica, com a dissertação *Faulkner e o negro*, e doutorou-se em Literatura Inglesa, com a tese *De Ítaca a Dublin. Ulysses, de James Joyce, ou a odisseia da palavra* (1991). Foi Pró-Reitor da Cultura, Diretor do Colégio das Artes e do Teatro Académico de Gil Vicente, Presidente de Coimbra Capital Nacional da Cultura e da Associação Portuguesa de Programadores Culturais. Mais recentemente publicou: *Dar a ver o que nos cega*.

*Escritos sobre cinema* (2019); “Este é o meu corpo intocado. Frankenstein e a noiva prometida”, in *Imitações da vida. Cinema clássico americano* (2020); “Sweet Smell of Success: o abismo noir da cidade vertical”, in *A Liberdade por princípio. Estudos em homenagem a Mário Mesquita* (2021); “O Estranho no lugar do outro: I- A Medeia, de Christa Wolf”, “II- O cisne, de Baudelaire”, “III- Nosferatu, de Murnau”, *Revista Osso* (2022).

RITA MARNOTO é Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e Coordenadora da respectiva secção de Estudos Italianos. Dedicou-se ao estudo da literatura italiana, da literatura portuguesa e das suas relações recíprocas, com referência a várias épocas e autores. Consagrou numerosos estudos a Luís de Camões, ao petrarquismo e ao século XVI, e preparou quatro edições de *Os Lusíadas*, a mais recente das quais a edição crítica da *princeps* (2023, ed. rev.), sendo Comissária das Comemorações do V Centenário do Nascimento de Luís de Camões. No âmbito do século XX, estudou Marinetti e os futuristas, Luigi Pirandello, Elio Vittorini, Primo Levi, Mario Rigoni Stern, Italo Calvino ou Antonio Tabucchi. Sócia da Academia das Ciências de Lisboa, recebeu o Premio Flaiano de Italianística, tendo sido agraciada com a distinção *Ordine della Stella della Solidarietà Italiana*. É membro do Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Centenario della Nascita di Pier Paolo Pasolini.

ANA BEATRIZ ANDRADE é doutoranda do programa em Línguas Modernas. Culturas, Literaturas, Tradução, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, como bolsista da FCT, encontrando-se a elaborar uma tese de doutoramento sobre a recepção de Dante Alighieri em Portugal. Concluiu o mestrado em Estudos de Cultura,

Literatura e Línguas Modernas na mesma instituição, com a dissertação *Dante Alighieri na música. A relação entre literatura e música em “Eine Symphonie zu Dante’s Divina Commedia” de Franz Liszt*, e possui os cursos do Conservatório de Canto Lírico e de Clarinete. Apresentou palestras e conferências e publicou artigos e resenhas sobre matérias de italianística.

GIOVANNI RICCIARDI (1937-2023), aluno de Murilo Mendes e de Luciana Stegagno Picchio na Universidade de Roma, bolsista do Istituto di Sociologia da mesma Universidade, do Instituto de Alta Cultura e da Fundação Calouste Gulbenkian, ensinou na Universidade de Bari e na Universidade de Nápoles L’Orientale. Recebeu o prémio da Associação Paulista de Críticos Teatrais (1998), a Medalha da Academia Brasileira de Letras (2007) e o Diploma de Honra ao Mérito da Academia Catarinense de Letras (2017). É sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras. Escreveu: *Sociologia da literatura* (1971); *Lineamenti di una sociologia della produzione artistica e letteraria* (1974); *America Latina. Sindacati e società* (1950-1970) (1975); *Avanguardia e stabilizzazione della coscienza creatrice; Escrever* (1988); *Auto-retratos* (1991); com Roberto Barchiesi, *Antologia della letteratura portoghese* (1998); *Soeiro Pereira Gomes. Uma biografia literária* (2000, 2020); *Acquerello del Brasile* (2002); *Scrittori brasiliani* (2003); *Biografia e criação literária* (7 vols., entrevistas a escritores brasileiros, 2008-2019); *Utopia, resistência, perda do centro. A literatura brasileira de 1960 a 1990* (2018); *O escritor corporal. Uma sociologia para a literatura* (2021); (ed.) Soeiro Pereira Gomes, *Cartas familiares* (2023).

Pasolini entregou-se a vários campos artísticos com uma vitalidade insaciável, defrontando continuamente a insuficiência que todos eles acusavam, face ao objectivo de representar aquela realidade que era a sua. Essa continua insatisfação traduziu-se em constantes recomeços, marcados por um experimentalismo ininterrupto. A atracção visceral pela palavra, por novos diálogos improváveis e anticonformistas, ou por uma veneração à tradição dos clássicos que os enredava em contradições que eram também as do próprio Pasolini, transmuta-se, na sua obra, em iluminações tão irreverentes como sedutoras.

#### Série Leonardo

1 Caminhos da Italianística em Portugal, coord. Rita Marnoto

(Prémio Flaiano Italianística 2005)

2 Cesarini, Vattimo, Dal Co, Leonardo express, coord. Rita Marnoto

(Prémio Flaiano Italianística 2005)

3 Petrarca 700 anos, coord. Rita Marnoto

4 Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal, coord. Rita Marnoto

5 Imaginação e literatura, coord. Rita Marnoto

6 Causa pública, coord. Rita Marnoto

7 Pier Paolo Pasolini 100 Anos, coord. Rita Marnoto, Ana Beatriz Andrade



Série LEONARDO 7