

### 3

## A Constituição do Autor

*Un autore, quando è disinteressato e appassionato è sempre una contestazione vivente. Apena apre la bocca, contesta qualcosa, Il conformismo, cioè che è ufficiale, statale, cio che è nazionale. Insomma cio che va bene per tutti. Quindi, non appena apre la bocca è per forza impegnato. Perchè il suo parlare è scandaloso sempre.<sup>1</sup>*

(Documentário Via Pasolini)

Para alcançarmos as metáforas do poeta, devemos antes conhecer sua formação ou, como o próprio a definiu: sua melhor juventude. É prudente observar como se constituiu sua primeira visão de mundo, e como este mundo ao seu redor continuamente se modificou, reconfigurando olhares e atitudes. O indivíduo se formou observando sua língua, descreveu a vida das *borgate*, se fez escritor e migrou para o cinema, mas o que será que carregava em sua bagagem? Provavelmente uma perene e dolente gestação do mundo.

### 3.1

#### Casarsa

Pier Paolo Pasolini nasceu em Bolonha no dia 05 de março de 1922, sete meses antes da marcha fascista sobre Roma conduzida por Benito Mussolini (1883-1945). Uma conjugação temporal bastante dramática, mas reveladora daquilo que iria ocorrer na Itália. Sua história de vida se confunde com a história das transformações sociais, econômicas, políticas e culturais que ocorreram em seu país. Transformações que influíram em sua formação, na constituição de suas idéias, na sua forma de pensar o cinema, e nos temas centrais de seus romances, poesias, peças, ensaios e filmes.

---

<sup>1</sup> Tradução Pessoal : “Um autor quando é desinteressado e apaixonado é sempre uma contestação vivente. Apenas abre a boca, contesta qualquer coisa, o conformismo, aquilo que é oficial, estatal, aquilo que é nacional. Em resumo, aquilo que está bem para todos. Então, logo que abre a boca está propositalmente empenhado. Porque o seu falar é escandaloso sempre.”

Afinal, temos que recordar que sua geração assistiu a ascensão e queda do Estado Fascista, pagou um alto preço pelos sonhos imperialistas de Mussolini, presenciou o otimismo e os impasses comunistas diante da Revolução Russa, das denúncias sobre os Crimes de Stalin feitas por Nikita Khrushchev (1894-1971), das idéias de Gramsci, a destruição e a reestruturação da Indústria Cinematográfica italiana, a expansão dos meios de comunicação, o surgimento da televisão e o vertiginoso processo de industrialização que ocorreu na Itália durante os anos 1960, mas que já vinham sendo anunciados e percebidos em outros países, atingindo e transformando o mundo ocidental em uma escala e velocidade muito maiores do que aquelas imaginadas por Pasolini e seus contemporâneos. Uma transformação que também alterou profundamente o mundo do cinema, mas que Pasolini não esperou para ver.

Alberto Moravia, esteve próximo de Pasolini durante mais de trinta anos, e refaz em síntese a conexão entre as duas histórias.

*Pier Paolo Pasolini si è trovato a vivere in un período disastroso della storia d'Italia, cioè nel momento di una catastrofe senza pari, dopo una disfatta militare, con due eserciti che si combattevano, sul suo solo. Nello stesso tempo, la rivoluzione industriale attirava nelle città milioni di uomini che provenivano da quella civiltà contadina che Pasolini amava e in cui affondava le radici la sua poesia. Ho qui alluso a due dei temi principali della poesia di Pasolini: il pianto sulla patria devastata, prostrata, avvilita e la nostalgia della civiltà contadina.*<sup>2</sup>

Quando Moravia destaca a “pátria prostrada” e a “nostalgia da cultura camponesa”, elegendo os temas centrais de sua obra, está se referindo ao lugar de onde provém Pasolini, o que isso representava naquele tempo e como isso se manteve presente em seu imaginário quando teve que deixar este lugar para ir viver em Roma. E quando chega à capital assiste a um outro histórico *risorgimento*, um processo de unificação lingüística e comportamental que se ampliava gradativamente e assolava uma tradição cultural extremamente pluralística e específica da península italiana.

---

<sup>2</sup> Tradução Pessoal: “Pier Paolo Pasolini viveu em um período desastroso da história da Itália, isto é, no momento de uma catástrofe sem precedentes, depois de uma derrota militar, com dois exércitos se combatendo sobre o mesmo solo. Ao mesmo tempo, a revolução industrial jogava nas cidades milhões de homens que vinham daquela cultura camponesa que Pasolini amava e na qual fincava as raízes de sua poesia. E aqui eu faço menção a dois temas principais da poesia de Pasolini: o lamento pela pátria devastada, prostrada, aviltada e a nostalgia da cultura camponesa” Publicado no Catálogo “Pier Paolo Pasolini – Una Vita Futura (S/d).

*Nessun paese ha posseduto come il nostro una tale quantità di culture ‘particolari e reali’, una tale quantità di ‘piccole patrie’, una tale quantità di mondi dialettali: nessun paese, dico, in cui si sai poi avuto un così travolgente ‘sviluppo’* (PASOLINI, 1999: 346)<sup>3</sup>

O momento e a forma como que chega à Roma são fatores decisivos para a sua maturidade intelectual. As razões e contradições que o fizeram deixar *Casarsa* também irão marcar o tipo de intelectual que Pasolini se transformou. É quando irá escrever seus mais importantes romances e se aproximar do mundo do cinema.

Portanto, iniciamos estes cruzamentos históricos desde 1922, quando Mussolini incitava seus homens a marchar sobre Roma, a fim de consolidar o futuro partido fascista, após ter vencido diversos conflitos armados contra o grupo de resistência socialista. Uma resistência que sonhava com uma revolução conduzida pelo proletariado, nos mesmos moldes da Revolução Russa, contando com o apoio do Partido Comunista Italiano, recém fundado em janeiro do ano anterior, por Antonio Gramsci (1891-1937), Palmiro Togliatti (1893-1964) e Amadeo Bordiga (1889-1970). Não precisamos dizer que a força fascista saiu vitoriosa com o inesperado apoio do rei Vittorio Emanuele III (1869-1947) preocupado em evitar novos combates sangrentos e unir o povo italiano. União almejada há bastante tempo e proclamada como um dos principais objetivos de Mussolini: promover o Estado como encarnação jurídica da nação. Projeto por demais ambicioso que irá deixar marcas na história da Itália ao longo do século XX, sobretudo, se considerarmos a tardia constituição do Estado, enquanto Nação Italiana, a partir de 1870, caracterizando um território bastante heterogêneo em suas seculares tradições, dialetos e relações sócio-culturais. Também, não precisamos evidenciar ainda mais os impasses e conflitos provenientes de uma eterna disputa entre o papado e o Estado, que através do Pacto Lateranense instituiu a Cidade do Vaticano em 1929. Impasses e conflitos que se reproduziam nos grupos políticos e nos pequenos coletivos, nas casas e cantinas das famílias italianas.

---

<sup>3</sup> Tradução Pessoal: “Nenhum país teve como o nosso uma tal quantidade de culturas ‘particulares e reais’, uma tal quantidade de ‘pequenas pátrias’, uma tal quantidade de mundos de dialetos: posso dizer que nenhum país, ao qual conhecemos teve um ‘desenvolvimento’ devastador deste tipo”.

Filho de Carlo Alberto Pasolini (1892-1958), militar, nacionalista, fascista, e de Susanna Colussi (1891-1979), professora de ensino fundamental, antifascista, de origem camponesa. Pasolini e seu irmão Guido (1925-1945) passaram a infância mudando constantemente de cidade por conta dos serviços militares do pai. Em 1939, Pier Paolo terminou os estudos do Liceu e iniciou o curso de Licenciatura em Letras pela Universidade de Bolonha. Em 1941 seu pai foi preso, com toda a tropa italiana no Kenya, na África, onde permaneceu até o fim da guerra. Sua mãe decidiu levar os filhos para Casarsa.

Em *Casarsa* na região de *Friuli*, terra materna, viveu a maior e melhor parte de sua juventude. Não será por acaso que nomeou um de seus livros *La Meglio Gioventù* (1954), expressão inspirada em um canto *partigiano*. Esta informação devemos guardá-la, pois será importante quando formos analisar uma determinada cena de *Salò*

Em *Casarsa* aprendeu o dialeto *friulano*, passeando de bicicleta e percebendo que em poucos minutos poderia encontrar diferenças lingüísticas de séculos distantes. Dialeto que revelavam não apenas pequenas distinções de pronúncias, mas todo um saber tradicional, com seus ritos, tabus e crenças, continuamente revitalizado por diversas gerações.

Contemporaneamente, através do estudo de letras em Bolonha, foi estudando as origens da literatura italiana, assim como a etimologia de suas palavras, conhecendo os clássicos da literatura e entrando em contato com as obras de Giacomo Leopardi (1798-1837), Niccolò Tommaseo (1802-1874), Antonio Machado (1875-1939), Safo (aprox. VII a.C), J.W.Goethe (1749-1832), Christopher Marlowe (1564-1593), Oscar Wilde (1854-1900), John Synge (1871-1909), Giuseppe Ungaretti (1888-1970), Arthur Rimbaud (1854-1891), Anton Tchecov (1860-1904), Thornton Wilder (1897-1975), Eugene O'Neill (1888-1953), Friedrich Holderlin (1770-1843), Charles Baudelaire (1821-1867), Rainer Maria Rilke (1875-1926) e Arthur Schopenhauer (1788-1860).

Também neste período criou “*Setaccio*”(1942-1943), um periódico que publicava seus próprios textos, entre outros traduzidos sobre temas relacionados à Arte, Literatura, Política, Teatro e Cinema. Nascerá destas experiências um gosto especial pelo cinema, quando em *Casarsa* irá fundar um pequeno cineclube e conhecer as obras de Fritz Lang (1890-1976), Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) e George Wilhelm Pabst (1885-1967). “*Amavo moltissimo il cinema e*

*avevo già in testa di venire proprio al Centro Sperimentale. Poi invece è venuta la guerra e ho dovuto rinunciarvi. La mia passione per il cinema è uno degli elementi di formazione culturale biografica più importanti..”* (PASOLINI, 2001: 2847)<sup>4</sup>

Em resumo, sua formação foi construída contemporaneamente entre dois pilares: em *Casarsa*, o contato com uma longa tradição cultural popular, enquanto Bolonha lhe deu uma formação clássica e despertou o gosto pela erudição. Dois pilares fundamentais e indissociáveis para a noção de cultura que Pasolini desenvolverá em sua maturidade. Se o mundo clássico lhe despertava a paixão pelo conhecimento, o mundo camponês também lhe revelava uma instigante variedade de experiências lingüísticas e culturais.

Seus primeiros livros lá foram escritos em dialeto *friulano*: *Poesi a Casarsa* (1942), *Poesie* (1945) e uma peça teatral: *I Turcs tal Friuli* (1944). Como se tentasse conferir a mesma importância de uma língua escrita a uma outra falada. O aprendizado se tornará didática ao ensinar a seus alunos os clássicos gregos e latinos, assim como a forma ideal de se escrever poesia em dialeto *friulano*.

Também em *Casarsa* encontrará os primeiros problemas decorrentes de sua opção sexual e as contradições partidárias que irão acompanhá-lo para o resto de sua vida. Sua formação política foi fortemente influenciada por seu irmão Guido, envolvido passionadamente na luta *partigiana* de libertação do domínio fascista, cujo engajamento se fez, coincidentemente, no período conhecido como República de Salò (1943-1945), quando Mussolini ocupou a região da Lombardia, província de Bréscia, no norte da Itália, com apoio do exército alemão, deixando dividida a Itália, em seu próprio território. Neste mesmo período, no ano de 1943, Pasolini foi convocado para servir o exército em Livorno, conseguindo desertar e caminhando 100 km a pé de volta a *Casarsa*. Guido, por sua vez, vivia mais intensamente as contradições políticas familiares em um engajamento mais aprofundado que o irmão em uma direção cada vez mais contrária ao pai. Quando optou por um engajamento mais direto com a luta armada, decidiu escrever uma carta a Carlo que ainda estava na prisão africana, cujo conteúdo pode configurar

---

<sup>4</sup> Tradução: “Eu amava muitíssimo o cinema, e já tinha em mente vir mesmo para o *Centro Sperimentale*. Mas veio a guerra e eu tive que renunciar a essa idéia. A minha paixão pelo cinema é um dos elementos de formação cultural na minha biografia mais importante.”

melhor as contradições de um quadro familiar. Contradições que eram comuns a tantas famílias italianas. Seu conteúdo também pode sugerir alguns antecedentes sobre as posições políticas que Pasolini adotou, sobretudo, após a morte do irmão:

*Non posso nonostante la mia buona volontà tenermi estraneo alla politica, in questo sono terribilmente focoso (le idee e le formae mentis in Italia sono molto cambiate in questi ultimi tempi...) e sono davvero angosciato all'idea di agire in contrasto col tuo modo di pensare. Tuttavia sono convinto che se tu fossi qua non avresti nessuna esitazione sul partito da prendere...Pier Paolo fa il possibile per tenermi a freno ed in questa sua generosità (sono convinto che lo fa unicamente per evitare dispiaceri alla mamma) lo ammiro e sento di volergli molto bene, purtroppo molte volte mi lascio trascinare dalla mia passione. (PASOLINI apud SICILIANO: 2005, 96)<sup>5</sup>*

A execução de Guido, por guerrilheiros comunistas do exército iugoslavo do Marechal Tito (1892-1980) gerou desdobramentos dramáticos na vida de Pasolini. Guido fora executado por conta de um desentendimento ideológico de tropas antifascistas, que até então permaneciam aliadas. O incidente ficou conhecido como *Eccidio di Porzûs* e representa um dos episódios mais controversos da resistência antifascista italiana. A morte do irmão aos dezenove anos só foi conhecida três meses depois e um sentimento de culpa assolou todo o clã familiar, principalmente, com o retorno do pai, apenas alguns meses depois que a família conseguiu reaver e enterrar o corpo. Uma tragédia que certamente contribuiu para a construção de uma imagem reincidente na obra e no pensamento pasoliniano, a imagem de uma figura mítica redentora, associada ao herói libertário, ao mártir e ao sacrifício pela pátria. Uma marca trágica que contaminará todos seus filmes.

Apesar deste controverso episódio, com o fim da Guerra, Pasolini decidiu se filiar ao Partido Comunista em 1947. Abraçou o pensamento marxista, sem saber o preço que teria que pagar se quisesse defender outras convicções pessoais, sobretudo, aquelas que já definiam sua orientação sexual. Mas o comunismo representava uma arma dialética e racionalista, a qual poderia “transformar a pré-

<sup>5</sup> Tradução Pessoal : “Apesar da minha boa vontade não posso permanecer estranho à política, nisto sou terrivelmente impetuoso (as idéias, as *formae mentis* na Itália estão muito mudadas nestes últimos tempos...) e estou verdadeiramente angustiado pela idéia de agir em contraste com o seu modo de pensar. Todavia, estou convencido que se você estivesse aqui, não teria nenhuma hesitação sobre qual partido aderir...Pier Paolo faz o possível para permanecer calmo e nesta generosidade (estou convencido que o faz unicamente para evitar desgosto à mamãe) eu o admiro e o quero muito bem, infelizmente muitas vezes me deixo conduzir pela minha paixão.”

história em história, a natureza em consciência” (PASOLINI apud SICILIANO, 2005, 120). Este racionalismo será revisto e bastante criticado em *Salò*. Mas Pasolini rapidamente se destacou e se tornou Secretário da Seção Comunista di *San Giovanni di Casarsa*.

Porém, antes mesmo do episódio que levará a sua expulsão do partido dois anos depois, Pier Paolo já expressava algumas de suas idéias, que mais tarde seriam uma característica própria de distinção intelectual, e um elemento polêmico de desconforto com a inflexibilidade comunista daqueles tempos, como podemos observar nestes trechos escritos em março de 1949, quando foi solicitado a se pronunciar sobre a “situação da cultura”.

*C'è una letteratura 'borghese' che soddisfa l'enorme maggioranza della popolazione, fatta di cattivo gusto, ipocrisia, puritanesimo, pornografia e sentimentalismo; ma c'è anche una letteratura borghese che è contro e fuori il gusto delle masse borghesi e borghesizzate, e che è tutta intelligenza, ricchezza, fantasia, audacia, spregiudicatezza.[...] C'è uno schieramento di destra e di sinistra anche in letteratura, e per ragioni puramente letterarie, ma non sempre chi è a sinistra in letteratura è a sinistra in politica. (PASOLINI:1999, 83)<sup>6</sup>*

Considero este trecho fundamental para melhor compreendermos a obra pasoliniana, assim como sua recepção. Escrito ainda em Casarsa, anterior a seus romances e ensaios e muito antes de começar a produzir seus filmes. Entretanto, já nesta época, Pasolini via uma distinção entre aqueles que assumiam uma posição avançada na política, a favor de mudanças e dispostos a lutar por transformações, e outra na esfera artística, muitas vezes contraditória, consolidando um reacionarismo estético pouco disposto às inovações. Isto revela um desnivelamento entre um pensamento politicamente avançado, a favor de uma revolução social, e outro de nível estético, que compreende e apóia determinadas ousadias artísticas. Muitas vezes artistas que provocaram relevantes revoluções estéticas, são renegados e desprezados por aqueles que estão na vanguarda política das transformações sociais. Esta idéia está no cerne de seu “Cinema Impopular” como veremos mais adiante.

---

<sup>6</sup> Tradução : “Há uma literatura ‘burguesa’ que satisfaz uma enorme maioria da população, feita de mau gosto, hipocrisia, puritanismo, pornografia e sentimentalismo; mas há também uma literatura burguesa que é contra e fora do gosto da massa burguesa e da burguesada, e que é toda inteligência, riqueza, fantasia, audácia e livre de preconceitos.[...] Há um alinhamento de direita e de esquerda também na literatura, e por razões puramente literárias, mas nem sempre quem é de esquerda na literatura é de esquerda na política”.

O texto ainda cita Marcel Proust (1871-1922), T.S.Elliot (1888-1965), James Joyce (1882-1941) e Pablo Picasso (1881-1973) como exemplos de artistas que dariam muito orgulho se fossem italianos, apesar de suas origens ou do público que consome suas obras. Esta visão também será ponto primordial de sua defesa dos “altos valores da cultura”, em uma linha diametralmente oposta àquela adotada pelos estudantes em 1968. Para Pasolini o conceito de “cultura” compreendia tanto o alto saber, a “alta cultura”, quanto o saber popular, duas esferas do saber complementares e indissociáveis. Herança de sua híbrida formação pelos campos de *Friuli* e das bibliotecas de Bolonha.

Mas ainda foi mais além, ao terminar seu texto descrevendo o modelo ideal de intelectual que pretendia assumir no futuro. Um intelectual cujo pensamento só poderia ser autônomo e individual. O indivíduo como aquele que não se divide em seus princípios éticos e humanistas. O sentido de intelectual incorruptível, quase de um sacerdócio, fiel às suas próprias convicções, mesmo que estas sejam contraditórias com as posições majoritárias.

*Ora, cio che si richiede all' intellettuale non è una cosa facile né comoda: si tratta di una rinuncia. Compia pure anch'egli quell'esame introspettivo, interiore, diaristico che è poi la ginnastica vitale dell'uomo di pensiero, sai pure soprattutto e immensamente individuo, senza di che non è possibile essere artisti; ma cerchi di essere, in questo suo lavoro, più oggettivo e più, diciamo pure, Cristiano: si collochi nella storia umana.* (PASOLINI:1999, 84)<sup>7</sup>

A figura do intelectual se mistura à do artista, ambos têm o dever ético de contribuir para melhorar a sociedade, detectar as mentiras, expor e criticar falsas orientações, apontar caminhos diferentes, e, acima de tudo, manter-se atrelado a um compromisso com a verdade. Sua ética tem um sentido profundamente religioso. Esta será uma das principais particularidades de seu pensamento, e uma das muitas contradições enquanto marxista. Sua última literatura ensaísta dos últimos anos está impregnada de adjetivos religiosos como *Empirismo Eretico* e *Lettere Luterane*. Seus filmes sempre revelam um dilema, que é próprio de sua formação, entre um pragmático racionalismo político e um profundo sentimento de sacralidade. Mas sobre isso, falaremos mais tarde, antes devemos considerar

---

<sup>7</sup> Tradução: Então, aquilo que se pede ao intelectual não é uma coisa fácil nem cômoda: se trata de uma renúncia. Compraz-se, principalmente, daquele exame introspectivo, interior, diário, que é a ginástica vital do homem de pensamento, que se sabe, sobretudo, e imensamente, indivíduo, sem o qual não é possível ser artista; mas procura ser, neste seu trabalho, mais objetivo e mais, digamos, cristão: que se coloque na história humana.



outro dramático acontecimento, cujas conseqüências irão marcar sua saída de *Casarsa*.

No dia 26 de outubro de 1949, policiais de *Cordovado*, pequeno povoado da região de *Friuli*, acusaram o jovem professor, de 27 anos, por corrupção de menores e atos obscenos em local público, acatando uma denúncia feita por três adolescentes com idade entre 15 e 16 anos, no dia 30 de setembro durante uma festa em homenagem à Santa Sabina na pequena comunidade de *Ramuscello*<sup>8</sup>. Quando retornou a *Casarsa* foi novamente interrogado por policiais, incumbidos a dar continuidade a investigação. Respondeu assumindo seus atos, e responsabilizando a literatura, citando André Gide (1869-1951), escritor francês autor de “*O Imoralista*”(1902), homossexual assumido, conhecido por suas críticas à homofobia de sua época, ganhador do prêmio Nobel de literatura em 1947, razão pela qual Pasolini acreditava sensibilizar a polícia local.

*Non posso e non devo negare che le dichiarazioni fatte dai sudetti ragazzi rispondono, in parte, almeno esteriormente a verità, del resto in compagnia di amici avevo un po' ecceduto nel bere. È appunto da imputarsi all' euforia del vino e della festa l'aver voluto tentare questa esperienza erótica di carattere e origine letteraria, accentuata dalla recente lettura di un romanzo di argomento omosessuale di Gide. Del resto sulle ragioni letterarie e psicologiche che mi hanno spinto a questo, o almeno in parte lo giustificano, potro più esaurientemente spiegarmi con coloro che eventualmente mi dovranno giudicare.* (PASOLINI apud Grattarola, 2005: 19)<sup>9</sup>

Podemos igualmente perceber no texto de sua defesa alguns indícios de uma atitude que Pasolini recorria sempre quando era questionado sobre sua vida particular e, sobretudo, sobre sua conduta sexual. A literatura, e mais tarde o cinema, sempre foi um álibi utilizado para que o deixassem em paz. Assim fazendo, contribuiu ainda mais para que sua obra e sua vida pessoal se tornassem uma única coisa. No futuro isso lhe traria sérios transtornos, tanto ao artista que seria julgado por seus atos pessoais, quanto à figura pública que estaria sempre respondendo a processos agravados pelo conteúdo de suas obras. Tanto *Accattone*

<sup>8</sup> Esta comunidade hoje possui aproximadamente mil habitantes.

<sup>9</sup> Do original : “Não posso e não devo negar que a declaração feita por estes jovens supracitados, responde, em parte, ao menos exteriormente, a verdade. De resto, em companhia de amigos, havia me excedido na bebida, e por conta da euforia do vinho e da festa quis tentar esta experiência erótica de caráter e origem literária, acentuada pela recente leitura de um romance de Gide. Fora estas razões literárias e psicológicas que me levaram a fazer isso, que, ao menos em parte, se justificam, posso explicar-me exaustivamente junto àqueles que deverão julgar-me.”

(1961) como *Mamma Roma* (1962) tiveram em suas estréias grupos homofóbicos neonazistas invadindo as salas de projeção, provocando e também agredindo seus espectadores.

Em 18 de abril de 1952 foi absolvido por ausência de provas, mas o episódio deixou marcas profundas em sua formação. Em *Casarsa* o escândalo adquiriu graves proporções, quando foi publicado, com uma certa evidência, nos jornais locais *Il Messaggero Veneto* e *Il Gazzettino*, em 28 de outubro de 1949. Um escândalo que afetaria diretamente os comunistas do Partido, que naquele momento e naquele pequeno lugar, onde eram travados notórios embates contra o poder clerical, seria intolerável admitir que um de seus secretários, com todo o destaque público e o prestígio que Pasolini havia conquistado naquela pequena comunidade, conjugasse a militância política com atitudes desta natureza. Se ao menos negasse, mas Pasolini se recusou a fazê-lo.

O pedido de expulsão foi encaminhado para a Federação Comunista de *Pordenone*, que acatou e publicou no jornal local *L'Unità* em 29 de outubro, justificando o ato pelo desvio intelectual de seu ex-militante, alimentado por leituras de escritores “burgueses e decadentes”. Demonstrando com isso, o quanto os comunistas não entenderam a visão do poeta quando fora solicitado a pronunciar suas idéias sobre cultura e política. Representou também um golpe inesperado que Pasolini prontamente reagiu escrevendo uma carta a Ferdinando Mautino, funcionário do partido e jornalista, justamente aquele que, quatro anos antes, havia explicado a ambigüidade e a fatalidade dos fatos que envolveram a execução de seu irmão Guido.

*Non mi meraviglio della diabolica perfidia democristiana; mi meraviglio invece della vostra disumanità; capisci bene che parlare di deviazione ideologica è una cretineria. Malgrado voi, resto e resterò comunista, nel senso più autentico della parola. Ma di che cosa parlo? Fino a stamattina mi sosteneva il pensiero di avere sacrificato la mia persona e la mia carriera alla fedeltà a un ideale; ora non ho più niente a cui appoggiarmi. Um altro al mio posto si ammazzerebbe; disgraziatamente devo vivere per mia madre. (PASOLINI apud SICILIANO, 2005: 162)<sup>10</sup>*

<sup>10</sup> Tradução Pessoal: “Não me surpreendo com a traição diabólica da democracia cristã; mas me surpreendo com a vossa desumanidade; vós compreendestes bem que falar de desvio ideológico é uma cretinice. A despeito da vossa vontade, permaneço e permanecerei comunista, no sentido mais autêntico da palavra. Mas de que coisa eu falo? Até esta manhã me amparava o pensamento de ter sacrificado a minha pessoa e a minha carreira pela fidelidade a um ideal; agora não tenho mais nada ao qual me apoiar. Um outro em meu lugar teria se matado; desgraçadamente devo viver pela minha mãe”

A mágoa e a sinceridade de suas palavras não deixam dúvidas sobre o significado desta expulsão. A partir de então Pasolini teria que seguir a coerência de seu próprio pensamento, configurando a autonomia de suas idéias e ações futuras, a sua independência total enquanto intelectual de esquerda que poderia colaborar com os radicais, assim como produzir um filme de grande religiosidade como *Il Vangelo Secondo Matteo* (1964), se posicionar contra o aborto e declarar publicamente a sua homossexualidade, assumindo o risco de todas suas contradições. Por outro lado, o senso crítico e a cobrança interna seriam proporcionalmente maiores, assim como a sua figura solitária, presa fácil de seus inimigos.

O caminho que irá trilhar a partir deste momento terá o estigma do “marcado pela diferença”, perdendo o prestígio que havia conquistado em sua cidade, o emprego e o sustento como professor, num abismo ainda maior com seu pai, doente dos nervos e alcoólatra, cuja compreensão seria impossível. Decide sair de *Casarsa* e ir para Roma com Susana, sua mãe, em busca do apoio de um tio que lá vivia. A *Casarsa* só irá retornar 35 anos depois, em seu último ano de vida. Porém, seu imaginário será repleto dessas recordações e dos significados dessas experiências.

A juventude em *Casarsa* e em Bolonha lhe deu a compreensão da ambigüidade e da contradição. Anos depois, quando viajou por outros povoados italianos e conheceu também a realidade de outros países do terceiro mundo, compreendeu que o pequeno mundo da região de *Friuli* pertencia ao mesmo universo de pequenas comunidades que viviam como ilhas, preservando uma enorme diversidade lingüística e pluralidade cultural. O isolamento geográfico permitia que estas tradições se mantivessem a despeito de qualquer projeto político de unificação. Um mesmo isolamento, provocado por razões sociais e não geográficas, foi percebido por Pasolini na cultura das *borgate* de Roma. Um isolamento que também preservou suas diversidades particulares, pelo menos até a década de 1950, quando fatores externos irão afetar este aparente “sentido de imobilidade”.

*Lasciata per secoli a se stessa, cioè alla própria immobilità, quella cultura aveva elaborato valori e modelli di comportamento assoluti. Niente poteva meterli in discussione. Come in tutte le culture popolari, i ‘figli’ ricreavano i ‘padri’: prendevano il loro posto, ripetendo-li.[...] Mai nessuna rivoluzione interna a*

*quella cultura, dunque. La tradizione era la vita stessa. Valori e modelli passavano immutabili dai padri ai figli. Eppure c'era una continua rigenerazione. Basta osservare la loro lingua (che ora non esiste più): essa era continuamente inventata, benché i modelli lessicali e grammaticali fossero sempre gli stessi. Non c'era un solo istante della giornata – nella cerchia delle borgate che costituivano una grandiosa metropoli plebea – in cui non risuonasse nelle strade o nei lotti una ‘invenzione’ linguistica. Segno che si trattava di una ‘cultura’ viva. (PASOLINI,1999: 676)<sup>11</sup>*

### 3. 2 Roma

Em 28 de janeiro de 1950, Pasolini e Susana partiram para Roma, e passaram a morar em um casebre alugado próximo à *Piazza Costaguti*. Por um lado vivia a liberdade do anonimato, por outro tinha que se adaptar e recomeçar sua vida do zero. Procurar emprego, fazer amigos, buscar outras referências, adaptar-se às novas distâncias. Nos primeiros meses a difícil sobrevivência foi obtida através do salário que Susana recebia como doméstica. Fez algumas amizades importantes com escritores, dos quais podemos destacar Atilio Bertolucci (1911-2000), pai do futuro cineasta Bernardo Bertolucci (1940), que, anos depois, seria convidado para trabalhar como assistente de direção no primeiro filme de Pasolini.

Atilio lhe apresentou editores. Conseguiu publicar alguns artigos em jornais das mais diferentes orientações políticas, desde aqueles de extrema direita como: *Il Mondo*, *Il Popolo di Roma* e *La Liberta d'Italia*, o socialista *Il Lavoro* (de Gênova), até o liberal *Il Giornale* (de Nápoles). Arranjou um trabalho como professor de letras em uma escola particular em *Campino*, recebendo um modesto

---

<sup>11</sup> Tradução: “Largada por séculos a si mesma, isto é, a própria imobilidade, aquela cultura havia elaborado valores e modelos de comportamento absolutos. Nada poderia colocá-los em discussão. Como em todas as culturas populares, os ‘filhos’ recriavam os ‘pais’: assumiam o seu lugar, os reproduzindo.[...] Portanto, nunca nenhuma revolução interna naquela cultura. A tradição era a própria vida. Valores e modelos passavam imutáveis dos pais aos filhos. Contudo, havia uma contínua regeneração. Basta observar sua língua (que agora não existe mais): essa era continuamente inventada, ainda que os modelos lexicais e gramaticais fossem sempre os mesmos. Não havia um só instante na jornada – nos muros internos das *borgate* que constituía uma grandiosa metrópole plebéia – na qual não ressonasse nas ruas ou nos lotes uma ‘invenção’ lingüística. Sinal de que se tratava de uma ‘cultura’ viva.”

salário de 27 mil liras, o suficiente para livrar Susana do trabalho de doméstica e buscar melhores condições de moradia. Mudaram-se para uma casa em *Rebibbia*.

Todas estas referências geográficas nos informam muito pouco sobre o significado destas distâncias, assim como a hierarquia dos espaços herdada do fascismo. Vale lembrar que os meios de transporte eram precários e o tempo que se gastava em deslocamentos era demasiadamente desgastante. Havia a vida no centro e em torno a este centro, como qualquer cidade, a periferia. E em torno a esta região periférica havia as *borgate*, que hoje estão destruídas pela especulação imobiliária e substituídas por enormes conjuntos de prédios populares. Mas naquele tempo ainda existiam, e uma grande parte da população ali residia. Uma população cujos hábitos chamaram a atenção de Pasolini, por razões que iremos descrever. Mas antes é preciso compreender exatamente o significado das *borgate* romanas. Outro cruzamento da história do país com sua trajetória de vida. Outro resquício do governo fascista que devemos retornar e que também diz respeito à unificação italiana.

Afinal, o advento do fascismo trouxe a tona novamente o mito de Roma como a grande capital. O sonho de Mussolini recriar a imponência do Império Romano. Para tanto, era necessário reestruturar a urbes, impor reformas, erguer grandes construções, incentivar a indústria de construção, gerar novos empregos, inaugurar monumentos, abrir avenidas, promover deslocamentos, demolir todo um bairro medieval, hierarquizar espaços para ordenar e aglutinar a massa de espectadores para seu teatro político, e enfim, construir o cenário idealizado para divulgar aos povos de outras nações uma nova Roma restaurada.

Diante deste ambicioso propósito a cidade foi subdividida em quatro grandes zonas concêntricas: A primeira seria a Zona Central, no perímetro dos muros Aurelianos, compreendendo os antigos núcleos da Roma Pontifícia. A segunda, seria a Zona Circundante, originária dos incêndios sucessivos a 1870, e compreendia a Roma Umbertina e parte da Roma fascista. A terceira seria a Zona Externa dos antigos subúrbios que faziam parte da economia medieval e que antes forneciam os alimentos para a população que habitava nos centros. A quarta, e última, representaria os confins do *Agro romano*, dividido em 34 aquedutos sanitários. Não há dúvidas sobre a hierarquização destes lugares, o poder e a elite no centro, reordenando o povo, restringindo seu espaço, e dificultando sua

mobilidade e interação, como tantos outros governos o fizeram e ainda fazem até hoje.

Até então não havia *borgate* em Roma. Havia subdivisões e, obviamente, hierarquias espaciais urbanas, mas não planificadas. Com o Estado Fascista a necessidade de controle das classes populares tornou mais urgente o seu deslocamento. As pessoas precisariam ser remanejadas para um local apropriado, a fim de não obstruir a imagem cenográfica pretendida, nem tampouco colocar em risco a nova ordem social.

Foi assim que surgiram as primeiras *borgate*, quando em 1924 muitas casas que restaram no centro foram demolidas. A periferia mais distante, uma zona de pântano e de alto índice de malária, se mostrou o lugar mais apropriado para alojar os desafortunados moradores, como nos descreve o sociólogo Franco Ferrarotti (1926) em um clássico estudo realizado no final dos anos 1960 “*Roma da Capitale a Periferia*” :

*Nelle 1924, a 15 km da Roma viene costruita Acilia, per gli ex abitanti delle zone del Foro di Cesare e di Traiano e della via del Mare: il termine ‘borgata’ é usato ufficialmente soltanto a partire da questa data. La costruzione di Acilia viene effettuata in una zona notoricamente malarica. Nel 1928 e 1930 furono costruite le borgate di S. Basilio, Prenestina, Gordiani. Nel 1935 e 1940 vengono costruite le borgate del Trullo, del Tiburtino III (o S. Maria del Soccorso), di Pietralata, del Tufello, di Valmelaina, di Primavalle, di Tormarancio, del Quarticciolo. Dodici Borgate ufficiali in 16 anni: nessuna era prevista dal piano regolatore. (FERRAROTTI, 1974: 67)<sup>12</sup>*

Na década de 1920 vivia nas *borgate* uma população oscilante entre 45 a 100 mil habitantes. Mas, como ocorre em todos os lugares, estas primeiras casas atraíram novas e muitas outras improvisadas. Aos antigos moradores do centro se juntaram outros que saíram de seus pequenos povoados em busca de empregos e da promessa de uma vida melhor. Mesmo que esta vida prometida fosse por demais distante da realidade do centro urbano. A metrópole romana, como várias outras, não poderia oferecer as mesmas condições para todos, mesmo com o fim do fascismo a hierarquia espacial ainda se mantinha.

<sup>12</sup> Tradução Pessoal: “Em 1924, a 15 km de Roma vem a ser construída *Acilia*, para os ex-habitantes da zona do *Foro di Cesare e di Traiano* e da *via del Mare* : o termo ‘*borgata*’ só foi usado oficialmente a partir desta data. A construção de *Acilia* foi efetuada em uma zona notoriamente de malária. Em 1928 e 1930 foram construídas as *borgate* de *Trullo*, de *Tiburtino III* (ou *S. Maria del Soccorso*), de *Pietralata*, de *Tufello*, de *Valmelaina*, de *Primavalle*, de *Tormarancio*, de *Quarticciolo*. Doze *Borgate* oficiais em 16 anos: nenhuma estava prevista no plano regulador.”

O estudo feito por Ferrarotti apresentava um crescimento demográfico em Roma bastante condizente com as impressões que veremos mais adiante descritas por Pasolini. Em 1951 havia a estimativa de uma população de aproximadamente 1.651.754 de pessoas que viviam na capital italiana. Em 1961 este número praticamente dobrou, atingindo o número de 2.188.160 de habitantes. Três anos depois as estatísticas apresentavam o acelerado crescimento de 2.455.302 de moradores. Deste percentual, quase um terço da população vivia nas *borgate*, distribuídas entre as *borgate* oficiais, as *borgate* espontâneas e as *barache*.

As *borgate* oficiais eram assim denominadas por terem sido construídas pelo Estado através do *Istituto Autonomo per le Case Popolari*, e lá viviam 100 mil pessoas. Nas *borgate* espontâneas, construídas sem qualquer planejamento, por aqueles que migravam do interior e não recebiam o suficiente para adquirir uma moradia próxima ao centro, residiam 600 mil habitantes. O resto desta população periférica vivia nas *barache*, construções mais ainda improvisadas. Torna-se desnecessário dizer que as piores condições de moradia e higiene se concentravam entre aqueles que viviam nas *barache* e nas *borgate* espontâneas. Uma realidade que não invejava nenhum morador das favelas do Rio de Janeiro e Salvador, como ressaltava na época o próprio sociólogo.

O estudo de Ferrarotti se revela pra nós importante para termos uma idéia, ainda que vaga, sobre o que era o mito de uma cidade harmônica, equilibrada e integrada e o que de fato se apresentava em sua realidade. Um contraste entre a imagem propagada da grande urbes, e a real perspectiva da vida cotidiana de grande parte de seus moradores. Estes dados também servirão quando formos discutir o papel relevante e totalmente distinto que o cinema desempenhou durante e após o fascismo quando apresentava aquilo que deveria estar dentro da cena e depois passou a revelar o que se mostrava fora desta cena.

Por enquanto nos preocupamos em perceber o quanto Pasolini fora atraído por aquele tipo de vida que permaneceu por muitos anos fora da cena convencional. Como se Pier Paolo penetrasse em Roma pela porta dos fundos, pelas coxias do teatro abandonado na derrocada do Estado Fascista. Entrasse em contato com os técnicos, os aderecistas, maquinistas e milhares de anônimos que trabalhavam na parte obscura da cena. Aqueles que foram destinados à margem, a viver na periferia, longe dos centros, distantes dos canhões de luz. Gente que vivia em meio às ruínas da guerra, do descaso ou dos canteiros de obras que

preunciavam os empreendimentos imobiliários que iriam, aos poucos, sucatear a periferia romana com seus apartamentos populares.

É nesta instigante jornada periférica que conhece Sergio Citti (1933-2005), um jovem de 18 anos, que vivia em *Torpignattara*, conhecido como “*er Mozzone*”. Sergio o apresenta ao irmão Franco Citti (1935) que passam a chamá-lo pelo apelido de “*er Pasòla*” ou “*Giacche Palànce*”, por sua aparente semelhança com o ator Jack Palance (1919-2006). Os irmãos Citti junto a outros rapazes iniciam Pasolini no universo particular das *borgate* e do *romanesco*, dialeto que ainda hoje podemos encontrar alguns resquícios nas ruas de Roma. Uma iniciação de igual importância àquela vivida nos distantes campos de *Friuli*.

Deste universo irá apreender que a enorme diversidade lingüística corresponderia a uma equivalente diversidade comportamental. Não se tratava apenas de morar nas *borgate*, mas de se comportar de maneira particular e diferente daqueles que moravam distantes das *borgate*. Eram diferentes dos outros e, por conta disso, excluídos. A distância geográfica e o peso da exclusão faziam com que estes mundos se mantivessem paralelos. Afinal, estamos falando do início dos anos 1950 onde as condições de transporte eram insuficientes, assim como a televisão, que só se expandiu na Itália a partir de 1954. Este sentido de viver à parte, encantava Pasolini. Um mundo regido por outra moral, com suas origens igualmente cristãs, mas sem os preconceitos morais da burguesia. Eram diferentes, marcados, excluídos. O que seria também condizente com as aspirações de um jovem marxista em igual condição de exclusão. Um poeta expatriado, exilado de sua primeira “pátria”. Um escritor estigmatizado por sua condição diversa.

Talvez esta consciência não estivesse ainda amadurecida o suficiente quando saiu de *Casarsa*, mas se tornou mais clara quando foi viver em Roma, sobretudo, quando conheceu o universo das *borgate*. Esta condição de exílio e exclusão ficará ainda mais evidente com a soma dos interditos, das perseguições, das agressões e dos processos que irão acompanhar toda sua atividade criativa, assim como sua vida pessoal. Seu nome será sempre associado aos *ragazzi di vita*, numa conotação irônica, depreciativa e, principalmente, preconceituosa. “*Io sono come un negro in una società razzista che ha voluto gratificarsi di uno spirito tollerante. Sono, cioè, un ‘tollerato’.[...] Il fatto che si ‘tollerino’ qualcuno è lo*



*stesso che lo si ‘condanni’. La tolleranza è anzi una forma di condanna più raffinata.*<sup>13</sup> (PASOLINI, 1999: 557).

Esta marca estará presente nos livros que escreverá a partir destas experiências, assim como nos seus filmes. E como já foi aqui citado, uma marca que também se tornou conveniente ao cineasta. Pois, Pasolini aos poucos foi se conscientizando de que suas polêmicas e escândalos também lhe garantiriam espaço suficiente na mídia, assim como o sentido de marginalidade também lhe asseguraria uma distinção enquanto intelectual.

A convivência com os irmãos Citti resultou em produtivas e duradouras parcerias que o acompanharam até o fim de sua vida. Franco, sempre trabalhando como ator, protagonizou *Accattone*, e também atuou em *Mamma Roma*, *Édipo Re* (1967), *Porcile* (1969), *Il Decamerone* (1971), *I Racconti di Canterbury* (1972) e *Il Fiore delle Mille e una Notte* (1974). Sergio, por sua vez, assumiu diferentes funções: uma pequena participação como ator em *Acatone* e colaborador nos diálogos de *Acatone* e *Mamma Roma*; Seu nome aparece como “ajuda filosófica” em *Uccelacci e Uccellini* (1966); Assumiu a assistência de direção de *La Ricotta* (1963), *La terra vista dalla Luna* (1967), *Teorema* (1968), *Medea* (1970), *Porcile*, *Il Decamerone* e *I Racconti di Canterbury*. É de sua autoria o projeto original de *Salò* ao qual se desinteressou quando Pasolini quis se distanciar do universo original de Sade, aparecendo seu nome apenas como colaborador. Dirigiu os filmes *Ostia* (1970) e *Storie Cellerate* (1973), onde assinou o roteiro conjuntamente com Pasolini, contando também com a atuação de Franco. Além disso, logo após *Accattone*, escreveu, conjuntamente com Pier Paolo e Bertolucci, o roteiro de *La Commare Seca* (1962) primeiro filme dirigido por Bernardo Bertolucci.

A parceria com Sergio também se fez presente na colaboração para escrever *Ragazzi di Vita*, um dos principais romances de Pasolini, cujo primeiro capítulo fora publicado em 1951 na revista *Paragone*, e quatro anos depois teve sua publicação em livro, recebendo o prêmio *Colombo-Guidotti* e *Citta di Parma*. O livro foi recolhido por denúncia de conteúdo pornográfico pela Presidência do

---

<sup>13</sup> Tradução : “Eu sou um negro em uma sociedade racista que quis se gratificar de um espírito tolerante. Sou um tolerado. O fato de tolerar alguém é o mesmo de condená-lo. A tolerância é, antes de tudo, uma forma de condenação mais refinada.”

Conselho Ministerial. Quando finalmente foi liberado e Pasolini, outra vez, absolvido, aumentou, consideravelmente, seu sucesso de vendas.

Em *Ragazzi di Vita* podemos entrever algumas das imagens que também estarão em *Accattone* e *Mamma Roma*, os mesmos dialetos, personagens extraídos da mesma esfera social, o cotidiano trágico de desocupados, mães de família, crianças, prostitutas, trabalhadores e contraventores.

*Anche i marciapiedi crostati ai lati del ponte, erano tutti pieni di gente: colonne di operai, di sfaccendati, di Madri di famiglia scese dal tram al Portonaccio, proprio sotto i muraglioni del Verano e che trascinavano le borse piene di carciofoli e cotiche, verso le casupole della via Tiburtina, o verso qualche grattacielo, costruito a poco, tra i rottami, in mezzo ai cantieri, ai depositi di ferrivecchi e di legname, alle grosse fabbriche di Fiorentini*<sup>14</sup>. (PASOLINI, 2003: 579)

Em *Accattone* suas imagens irão apresentar esta dicotomia entre dois mundos distintos, quando veremos em primeiro plano os personagens e a vida na periferia e ao fundo, em um enquadramento que persiste ao longo do filme, podemos ver os blocos uniformes de edifícios. Há também um contraste evidente quando os personagens vão ao centro, estão dissociados daquele contexto, se destacam da vida ordenada. Em *Mamma Roma* tornará evidente o problema das moradias, o preconceito e as diferentes hierarquias de lugares periféricos. Há inclusive uma fala de Anna Magnani citando os vários sanitários construídos para os pobres.

Há também um outro fator de suma importância para sua formação, que diz respeito ao tipo de intelectual que irá se tornar, coerente com o lugar de onde veio e, principalmente, afinado com o pensamento de Antonio Gramsci, divulgado em seus *Quaderni dal Carcere* escritos na prisão, que começaram a ser publicados na Itália em 1948, organizados por Palmiro Togliatti. Neles, Gramsci faz uma considerável distinção entre as noções de intelectual que possam coexistir em uma sociedade.

<sup>14</sup> Tradução: “Também as calçadas incrustadas nos flancos da ponte, estavam todas cheias de gente: colunas de operários, de desocupados, de mães de família saindo do trem em *Portonaccio*, sob as grossas muralhas do verão arrastando as bolsas cheias de alcachofras e toucinho, em direção aos casebres da rua Tiburtina, ou em direção a qualquer arranha céu, construído a pouco, entre as ruínas, em meio aos canteiros de obras, aos depósitos de ferro velho e de madeiras, às grandes fábricas dos Florentinos.”

O erro metodológico mais difundido, ao que me parece, consiste em se ter buscado esse critério de distinção no que é intrínseco às atividades intelectuais, ao invés de buscá-lo no conjunto no qual essas atividades (e, portanto, os grupos que as personificam) se encontram, no conjunto geral das relações sociais. [...] Todos os homens são intelectuais, poder-se-ia dizer então; mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais.[...] é impossível falar de não-intelectuais, porque não existem não-intelectuais.[...] existem graus diversos de atividade específica intelectual. (GRAMSCI, s/d: 10-11)

Gramsci irá exercer uma enorme influência em toda a esquerda italiana, reorientando as diretrizes do Partido Comunista em prol do desenvolvimento de uma “literatura nacional-popular”, com o intuito de ampliar a “intelectualidade de cada indivíduo”, criando a noção de “intelectual orgânico”, cuja responsabilidade seria atuar entre os diversos organismos da sociedade a fim de melhor preparar uma “massa social camponesa”. A noção de “nacional-popular”, defendida por Gramsci, está menos próxima da noção de “Estado-Nação”, assim como também ultrapassa o conceito de “classe popular” restrito ao proletariado. Por esta razão, o “intelectual-orgânico” deveria ampliar suas ações, engajado em uma luta contra a ideologia burguesa, empenhando-se em alterar as estruturas dominantes que estaria presente nas escolas, na mídia e no mundo das artes.

Estas idéias irão fazer um grande sentido para o jovem Pasolini até meados dos anos 1960, quando outros fatores irão reorientar seu pensamento artístico e ideológico, sobretudo, aqueles relacionados à cultura de massa.

Simultaneamente, nestes anos 48-49, eu descobria Gramsci. E ele me permitia medir minha situação pessoal. Através de Gramsci, passei a situar a posição do intelectual – pequeno burguês de origem ou de adoção – entre o Partido e as massas, verdadeiro agente mediador das classes e, sobretudo a verificar, no plano teórico, a importância do mundo camponês na perspectiva revolucionária. A ressonância da obra de Gramsci em mim foi decisiva. (PASOLINI, 1983: 28)

Ao final dos anos 1950, seu nome já constará no prestigioso grupo de escritores italianos do pós-guerra. Grupo seletivo composto por figuras de grande relevância como: Alberto Moravia, Cesare Pavese (1908-1950), Ítalo Calvino (1923-1985), Elsa Morante (1912-1985), Carlo Cassola (1917-1987), Ottiero Ottieri (1924-2002), Beppe Fenoglio (1922-1963), Giovanni Testori (1923-1993), Natalia Ginsburg (1916-1991), Giorgio Bassani (1916-2000), Leonardo Sciascia (1921-1989) e Anna Maria Ortese (1914-1998).

Outros livros de significativa importância foram escritos neste período e lhe garantiram a notoriedade literária através dos prêmios: *Viareggio*, recebido em 1957 por *Le Ceneri di Gramsci* (1957), e *Crotone* em 1959 pelo romance *Una vita violenta*. Este último será transformado em um belo filme dirigido por Paolo Heusch (1924) e Brunello Rondi (1924-1989).

Todos estes livros somados aos prêmios e aos artigos que Pasolini freqüentemente escrevia em jornais, lhe abriram as portas para realizar seus primeiros trabalhos no cinema. O primeiro convite foi feito por Mario Soldati (1906-1999), para colaborar no roteiro de *La donna del Fiume* (1955). No ano seguinte escreveu o texto para o curta *Manon Finestra 2* (1956) de Ermanno Olmi (1931). Em 1957 foi convidado por Mauro Bolognini (1922-2001) para escrever o roteiro de *Marisa la Civetta* (1957) e colaborar em alguns diálogos de *Notte di Cabiria* (1957) de Federico Fellini (1920-1983), apresentando-lhe a parte *maledetta* e obscura de Roma. Alguns destes lugares foram usados como locações em *Notte di Cabiria* e *La Dolce Vita* (1960). Com Fellini chegou a propor a direção e produção de *Accattone*. Afinal, ele tinha acabado de abrir uma produtora, *Federiz*, e mostrava-se interessado em apoiar novos cineastas. Concordaram em fazer uma experiência, mas depois que Fellini viu os primeiros resultados, percebeu que tinha uma visão um tanto quanto diferente sobre cinema. O que é constatável com facilidade, analisando as duas filmografias. *Accattone* só foi feito em 1961 graças ao produtor Alfredo Bini (1926) indicado por Bolognini. A parceria com Bini se prolongou até *Edipo Re* em 1967.

A forma como iniciou no cinema também é bastante reveladora do tipo de cineasta que se tornou, no pleno exercício de sua autonomia intelectual, até pela liberdade que sempre conquistou de seus produtores. Sua primeira formação é literária. Foi formado pela Faculdade de Letras de Bolonha e por suas pesquisas lingüísticas. A língua sempre foi uma de suas preocupações, a origem das palavras, os diferentes dialetos, o estudo dos clássicos gregos e latinos. Quando Pasolini realizou seu primeiro filme como diretor em 1961, já havia publicado cerca de 20 livros entre romances, poesias, peças teatrais e ensaios. Se formos contabilizar ao longo de sua vida deixou 24 filmes e mais de 40 obras literárias. Depois de sua morte foram mais de 10 livros publicados dentre vários escritos inéditos, e outros, que ainda hoje aguardam sua publicação.

Portanto, se trata primeiramente de um autor, um poeta, com idéias muito particulares e um grande conhecimento literário. Muitos de seus amigos, como Moravia e Elsa Morante se mostraram preocupados com o fato da Itália perder um grande escritor, intuindo que o novo meio poderia significar um abandono definitivo de suas atividades literárias. No início, poderia até se pensar que estaria deixando a literatura e a substituindo por uma nova linguagem, ou técnica, como ele mesmo chegou a afirmar.

*Ho dato su questo mio passaggio dalla letteratura al cinema varie spiegazione. La prima sembra più ovvia. Cioè, ho pensato di aver voluto cambiare tecnica. Tutta la mia produzione letteraria è creata dal fatto di che io ho cambiato spesso tecnica letteraria e ho pensato che il cinema fossi una tecnica nuova. Poi ho capito che questo non era vero*<sup>15</sup>.

Porém, se observarmos o cinema que construiu não estará muito distante de sua literatura. Não se trata apenas de um escritor que passou a dirigir filmes. Tampouco podemos pensar que sua literatura se faz presente apenas em seus roteiros e diálogos. Há algo mais nesta complexa combinação de linguagens. Cinema e literatura se confundem em um processo muito específico e particular como aponta Gian Piero Brunetta

*Si assiste alla progressiva e perfetta simbiosi tra attività letteraria e cinematografica e all'uso indifferente dell'una o dell'altra scrittura, oltre che alla convinzione che si possa costruire un lessico della realtà. Dall' immediata percezione di lavorare su due binari, all'indifferenza nelle scritture, alla contaminazione e fusione perfetta.*<sup>16</sup>(BRUNETTA, 2004: 164)

Esta fusão entre atividade literária e cinematográfica irá proporcionar a Pasolini pensar o cinema a partir da literatura, não apenas como adaptação de textos ou sugestão temática, numa tradução para a tela grande, mas também enquanto escrita. Suas idéias também terão grande repercussão, sobretudo quando se referir ao cinema “enquanto língua escrita da realidade” (PASOLINI, 2000:

<sup>15</sup> Depoimento extraído do documentário “Via Pasolini” de Igor Skofic. Tradução: “Eu me dei várias explicações sobre esta minha passagem da literatura ao cinema. A Primeira me parece mais óbvia. Isto é, eu pensei que queria mudar de técnica. Toda a minha produção literária deriva do fato de que eu mudo freqüentemente de técnica literária e eu pensei que o cinema fosse uma técnica nova. Depois eu compreendi que isso não era verdade.”

<sup>16</sup> Tradução: “Se assiste a progressiva e perfeita simbiose entre atividade literária e cinematográfica e ao uso indifferente de uma ou de outra escritura, além da convicção de que se possa construir um vocábulo da realidade. Da imediata percepção de trabalhar sobre estes dois binários, desde as indiferenças nas escrituras, até a contaminação e fusão perfeita.”.

198) ou ainda mais quando em Pesaro irá cunhar o conceito de “Cinema de Poesia” para diferenciar do “Cinema de Prosa”.

Porém, seria ingênuo supor que todas essas apropriações de termos e novos conceitos não estejam inseridos em um contexto maior de pensamento e crítica. Pasolini irá se valer dos estudos da semiótica para fazer suas aproximações, haverá críticas e respostas, mas não se pode duvidar do profundo conhecimento que tinha sobre a aplicação de tais termos.

*Il cinema non è una tecnica letteraria, ma è un'altra lingua.[...] Una lingua trans-nazionale, trans-classista. Cioè, un nero di Ghana, un americano o un italiano quando usano questa lingua del cinema, lo usano tutti alla stessa maniera è un sistema di segni valido per tutte le nazioni del mondo. Ma qualle sarebbe la caratteristica principale di questo sistema di segni? Devo rappresentare la realtà non attraverso dei simboli come sono le parole, ma attraverso la realtà stessa.”<sup>17</sup>*

Sobre este “sistema de signos” e esta “realidade que se representa a si mesma”, deveríamos abrir um largo parêntesis e inserir neste conceito um número razoável de antecedentes. Afinal, está em jogo a noção de representação, de transparência, de composição, processo de montagem, manipulação de imagens, autoria e a própria idéia de cinema enquanto espelho da realidade. Trata-se de um debate que nasce na aurora da modernidade, está nas veias dos impressionistas, provocados pelo advento da fotografia em sua pretensa reprodução e exatidão do mundo real, perpassa as artérias das vanguardas no furor dos futuristas liderados por Fillippo Tomasso Marinetti (1876-1944), desembarca na Rússia, entusiasmando, no início, o grupo de Vladimir Mayakovsky (1893-1930), e contamina as bases de um novo cinema soviético que irá influenciar as principais teorizações e práticas cinematográficas da segunda metade do século XX. O parêntesis se torna necessário, ainda que por demais abreviado, para compreendermos os discursos que estarão sobrepostos e acompanharmos seus desdobramentos.

<sup>17</sup> Depoimento extraído do documentário “Via Pasolini” de Igor Skofic. Tradução: “O cinema não é uma técnica literária, trata-se de uma outra língua. [...] Uma língua trans-nacional, “trans-clacissista”. Isto é, um negro de Ghana, um americano ou um italiano quando usam a língua do cinema, a usam todos da mesma maneira, é um sistema de signos válidos para todas as nações do mundo. Mas qual seria a característica principal deste sistema de signos? Devo representar a realidade não através de símbolos, como são as palavras, mas através da própria realidade.”