

# A representação de um artista “impuro”: uma proposta de tradução para o epistolário de Pier Paolo Pasolini

Raphael Salomão Khéde\*

## 1.

O presente artigo tem como objetivo apresentar a tradução cultural de uma seleção de trechos de cartas do epistolário pasoliniano (o qual, ainda inédito no Brasil, tenho intenção de traduzir), do período compreendido entre 1960 e 1975. O posfácio de Bice Mortara Garavelli à primeira e única edição de *Il problema della traduzione* (Milão, 1983), de Benvenuto Terracini (1886-1968), nos informa sobre como Terracini já vinha elaborando, desde 1951, portanto desde a fase do exílio argentino, uma teoria da tradução baseada no relacionamento, ora harmônico ora conflituoso, de uma língua com “a forma particular da cultura da qual é veículo”, entre o exame das consequências linguísticas da troca de cultura e a análise do “que propriamente seja e como se forme uma língua culta” (Garavelli, 1983, p. 104). Garavelli destaca como os problemas da tradução foram colocados por Terracini neste ensaio – o qual compunha originalmente um dos três capítulos de *Conflictos de lengua y de cultura* (Buenos Aires, 1951)<sup>1</sup>, tendo sido definido, em 1973, por Gianfranco Folena, como “um dos mais esclarecedores sobre a tradução” – como consequências linguísticas da contraposição de duas formas e tradições bem distintas de culturas. Por sua vez, Antoine Berman, em artigo de 1989, intitulado “*La traduction et ses discours*”, definiu, da seguinte maneira, a

---

\* UERJ

<sup>1</sup> A edição italiana, *Conflitti di lingua e di cultura*, de 1957, foi publicada em Veneza pela Neri Pozza.

## relação entre tradução e cultura:

Desde o início da tradição ocidental, a atividade tradutória é acompanhada de um discurso-sobre-a-tradução. Assim, temos ao longo dos séculos (citando apenas os nomes mais conhecidos) os textos de Cícero, São Jerônimo, Frei Luis de León, Lutero, Du Bellay, Dolet, Rivarol, Herder, Humboldt, A.W. Schlegel, Goethe, Schleiermacher, Chateaubriand, Pouchkine, Valéry, Benjamin, Pound, Armand Robin, Borges, Bonnefoy, Octavio Paz etc. Esse discurso é essencialmente dos tradutores, mesmo que se duplique, em cada época, por aquele dos não tradutores, que não fazem mais do que refleti-lo e repeti-lo. Eu o chamo de discurso “tradicional”. Ele é tradicional em dois sentidos. Primeiramente, vem do fundo da tradição da cultura ocidental. Depois, pertence a um mundo no qual a tradução é considerada como um dos pilares do próprio caráter da tradição, ou seja, do modo de ser dos homens. *Traduzione tradizione*, dizem os italianos; unindo passado e presente, próximo e distante, a tradução semeia a cultura, ela mesma experimentada como um conjunto de tradições. (BERMAN, 2009, p. 341)

Sonia Netto Salomão, ao citar diversos nomes de pesquisadores envolvidos no debate, realizado a partir dos anos oitenta do século passado até hoje, sobre os critérios do trabalho histórico em geral – Renner (1989), Ballard (1992), Lambert (1993), Pym (1992, 1998), Torop (1995), Burke (2007), entre outros –, reflete sobre a necessidade de se utilizar métodos peculiares de pesquisa histórica para a tradução:

Um grande tema, que é o da perspectiva histórica e cultural da tradução, merece um aprofundamento. Nesse sentido, a tradução pode ser considerada não somente em si – no que diz respeito aos autores mais traduzidos e que podem ter tido maior importância em determinados períodos históricos – mas também em virtude de seu relacionamento com alguns modelos canônicos que foram sendo transplantados em contextos culturais diferentes. Basta pensar na explosão do realismo mágico na Itália nos anos 1970 [...]. Nesse caso, consideramos a tradução cultural por excelência, ou seja, a antropologia, em seu necessário confronto com culturas a serem interpretadas e traduzidas. Existem, portanto, temas diferentes dentro de um âmbito mais amplo: o da tradução como estudo hermenêutico de uma tradição, mas também como confronto de modelos e tradições. (SALOMÃO, 2018, p. 9-10)<sup>2</sup>

<sup>2</sup> “Un grande tema, che è quello della prospettiva storica e culturale della traduzione, merita un approfondimento. In questo senso la traduzione può essere considerata non solo in sé – per quanto

A proposta de tradução cultural aqui apresentada de uma seleção de cartas do epistolário pasoliniano tem como base a edição Garzanti de 2021, intitulada *Le lettere*, organizada por Antonella Giordano e pelo primo de Pasolini, o também poeta Nico Naldini (1929-1920). Nesta edição, além de uma extensa cronologia da vida e da obra do autor, foram incluídas algumas cartas dos interlocutores de Pasolini e notas explicativas, necessárias para a compreensão do contexto no qual as cartas foram escritas. Seguindo uma ordem cronológica, a leitura das cartas se constitui como um itinerário propedêutico para a reconstrução da vida e da obra do autor, sua formação, seus sodalícios intelectuais e suas declarações de poética; sua inscrição na Faculdade de Letras da Universidade de Bolonha e as aulas com professores, como o grande crítico de arte Roberto Longhi (1890-1970); as férias passadas na região de onde sua mãe era originária, o Friuli, e de onde Pasolini extraiu o dialeto de seus primeiros poemas de *Poesie a Casarsa* (1942); os anos da Segunda Guerra Mundial e a trágica morte do irmão Guido; a expulsão de Pier Paolo do Partido comunista italiano (PCI); a mudança para Roma e a reconstrução da linguagem da periferia romana, utilizada como base linguística para a composição de seus dois premiados e polêmicos romances, *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959); a elaboração, publicação e recepção de toda a sua produção poética, de *Poesie a Casarsa* a *La nuova gioventù* (1974), passando por *La meglio gioventù* (1954), *Le ceneri di Gramsci* (1957), *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (1958), *La religione del mio tempo* (1961), *Poesia in forma di rosa* (1964) e *Trasumanar e organizzar* (1971); a produção cinematográfica a partir do início dos anos 1960 até o assassinato do poeta em 1975; a produção ensaística sobre língua, literatura e cinema, reunida em *Passione e ideologia* (1960), e em *Empirismo eretico* (1972); as resenhas literárias publicadas semanalmente entre 1972 e 1975 no periódico *Tempo illustrato*, e reunidas no volume *Descrizioni di descrizioni* (1979); a produção teatral de

---

riguarda gli autori più tradotti e che possano aver avuto maggiore importanza in determinati periodi storici – ma anche in virtù del suo rapporto con dei modelli canonici che sono stati poi trapiantati in contesti culturali diversi. Si pensi al boom del realismo magico in Italia negli anni Settanta [...]. In tal caso consideriamo la traduzione culturale per eccellenza, vale a dire l'antropologia, nel suo necessario confronto di culture da interpretare e tradurre. Esistono, dunque, temi differenti all'interno di un ambito più ampio: quello della traduzione come studio ermeneutico di una tradizione, ma anche come confronto di modelli e di tradizioni.” [A tradução desse trecho e dos seguintes é de minha autoria.]

Pasolini, em particular suas seis tragédias, esboçadas em 1965: *Orgia, Bestia da stile, Affabulazione, Pilade, Porcile e Calderón*; a reflexão sobre a sociedade de consumo e a “transformação antropológica”, reunida em *Scritti corsari* (1975) e *Lettere luterane* (1976), entre outros.

Naldini, também ele poeta e estudioso da obra do primo, já havia organizado a edição das cartas de Pasolini em dois volumes: *Lettere 1940-1954* (1986) e *Lettere 1955-1975* (1988), edições nas quais foram transcritas também as cartas dos correspondentes de Pasolini. Em 1994, foi publicada uma seleção das duas edições, sob a responsabilidade de Naldini, incluindo uma introdução e um apêndice com cartas inéditas até então. Naldini publicou, em 1989, uma biografia detalhada, intitulada *Pasolini, una vita* e, em 2005, *Come non ci si difende dai ricordi*, livro em que percorre as memórias de suas experiências durante a adolescência no Friuli ao lado do primo. Por conta da densidade e da extensão da edição de 2021 do epistolário de Pasolini (1455 páginas), foi necessário organizar a seleção das cartas em dois períodos: um, compreendido entre 1940 e 1959 (que ocupa a maior parte do livro), e o outro, que será aqui analisado, entre 1960 e 1975 (certamente o período mais conhecido da carreira de Pasolini por parte do grande público, inclusive pela sua incursão no cinema). Uma rápida leitura do índice já demonstra uma diminuição exponencial das cartas ao longo dos anos, determinada pelos empenhos e prazos que o poeta vinha acumulando, conforme relatado nas epístolas. Por exemplo, na carta de doze de fevereiro de 1972 para o crítico literário Lanfranco Caretti, em que pede desculpas pelo atraso na resposta, devido ao trabalho de montagem de *Canterbury Tales*, o poeta acrescenta: “*non ho tempo per nulla*” (PASOLINI, 2021, p. 1428).

A partir dos anos 1960, Pasolini se torna um diretor de cinema reconhecido internacionalmente e, certamente, uma das vozes mais polêmicas do debate intelectual e político na Itália, ao elaborar o que Carla Benedetti chamou de “literatura impura” (1998). A impuridade da produção pasoliniana, nos seus últimos anos, estaria relacionada, segundo Benedetti, à pluralidade de linguagens utilizadas e à concepção de uma poética performática, que, ao promover uma atuação que circula “dentro” e “fora” do sistema literário, em última instância resulta uma estratégia para desconstruir esse mesmo sistema literário e propor novas saídas dentro da

indústria cultural. Segundo Benedetti, Pasolini ataca a instituição literária com ações “paradoxais, no limite da literariedade”, ao manter “aberta a tensão entre esfera institucional e o que está fora dela”, ao lançar uma crítica à “falsa autonomia” do sistema literário (BENEDETTI, 1998, p. 200).

É necessário levar em consideração, também, a instabilidade da forma das cartas, seu caráter de gênero híbrido, o qual mantém relações com a crônica, o romance, a poesia e assim por diante. Para Júlio Castañon Guimarães, a correspondência de um autor, em geral, é uma espécie de testemunho sobre cada uma de suas obras: “sobre sua gênese, sobre sua publicação, sobre a acolhida do público e da crítica e sobre a opinião do autor a seu respeito em todas as etapas de sua história” (GUIMARÃES, 2004, p. 10). Segundo Marcos Antonio de Moraes:

A carta é “laboratório” onde se acompanha o engendramento do texto literário em filigranas, desvendando-se elementos de constituição técnica da poesia e seus problemas específicos. Propicia a análise (gênese e busca do sentido) e torna manifestas as motivações externas que “precisam a circunstância” da criação. A escrita epistolográfica também proporciona a experimentação linguística e o desvendamento confessional. Enquanto expressão do momento, nascida ao correr da pena, os paradoxos e contradições se tornam presentes. Como em um romance, nela também as paixões entrelaçam e os desejos afloram. (MORAES, 2000, p. 14)

## 2.

As cartas escritas entre 1960 e 1962 têm como foco principal o início da carreira cinematográfica de Pasolini, ocorrido em 1960 com as filmagens de *Accattone* (se não levarmos em consideração a colaboração na elaboração de diversos roteiros, inclusive de *Le notti di Cabiria*, de 1957, de Federico Fellini). A incursão no cinema não lhe impediu a elaboração, simultaneamente, de obras literárias, além de artigos jornalísticos, ensaios e textos teatrais. A partir desse momento, seus filmes têm enorme repercussão nos jornais e nos meios intelectuais, e seria propriamente essa, segundo Naldini, a motivação que instigou Pasolini a utilizar a linguagem cinematográfica: a tentação em “abjurar” a língua italiana e, conseqüentemente, a sua literatura em prol de

uma nova experiência linguística e de um meio mais fascinante com destinatários ilimitados (NALDINI, 1994, p. 221).

Os elementos estilísticos com os quais Pasolini dirigiu seu primeiro filme, influenciado pela estética de Dreyer, Mizogouchi e Chaplin, permanecerão os mesmos ao longo de sua produção cinematográfica: uso de primeiros planos, prevalência de atores não profissionais, pastiche entre alta e baixa cultura e referência à pintura italiana. O crítico Gianfranco Contini (1912-1990) apontou, como elemento de destaque em *Accattone* e outros filmes de Pasolini, a presença de uma luz “desoladamente queimada” que alude fortemente a *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel:

[...] O problema de Pasolini era, àquela altura, o de descrever não *via negationis* (permanecendo assim, mesmo que através de um esteticismo ao avesso, na esfera daquilo que, junto a mim, ele chamava de “bilinguismo”), mas diretamente com a câmera, que impõe a univocidade. Outra filologia poderia socorrer Pasolini ao criar uma luz desoladamente queimada em *Accattone*, *Mamma Roma* e seguintes: era, se não erro, a mesma do Buñuel mexicano, sobretudo dos *Olvidados*, em comparação com a qual, me parece, a oxidação pasoliniana prevalece. (CONTINI, 2023, p. 511)<sup>3</sup>

Contini foi o primeiro crítico, em absoluto, a analisar a obra de Pasolini, ao escrever uma resenha sobre *Poesie a Casarsa* (1942), conforme testemunha o comovido texto, *Testimonianza per Pier Paolo Pasolini*, escrito na ocasião de uma exposição em homenagem ao poeta, publicado em 1984 e, em seguida, reeditado em 2023, no qual o filólogo reconstrói a relação entre os dois: “Em parte por motivos cartoriais, um pouco por razões, eu diria, postais, é verdade, fui o primeiro a perceber a existência de P.P.P. Ele fez com que isso entrasse em sua própria lenda: em parte, claro, pelas razões sinalizadas também por Aristóteles à inesquecibilidade do primeiro amor, com a consequente ênfase” (CONTINI, 2023, p. 512). Pasolini publicou seu primeiro livro com a *Libreria Antiquaria di Bologna*, cujo diretor, Mario

<sup>3</sup> “[...] Il problema era ormai quello di descrivere non *via negationis* (col che si restava, fosse pure per un estetismo capovolto, nella sfera di quello che con me chiamava ‘bilinguismo’), ma direttamente con la macchina da presa, che obbliga all’univocità. Una tutt’altra filologia poteva soccorrere Pasolini nel rendere la luce desolatamente bruciata e calcinata di *Accattone*, *Mamma Roma* e continuatori: era, se non sbaglio, quella del Buñuel messicano, particolarmente degli *Olvidados*, su cui mi pare che l’ossidazione pasoliniana faccia addirittura premio.”

Landi, enviou ao seu cliente habitual, Contini, uma cópia. O filólogo, então, escreveu em pouquíssimos dias um cartão postal (transcrito pelo poeta numa carta daquele ano para Luciano Serra) para Pasolini. A resenha de Contini, recusada pela revista *Primato*, já que incompatível com a política linguística do regime fascista de Mussolini, apareceu no ano seguinte na página literária do *Corriere del Ticino*, com o título *Al limite della poesia dialettale*. Para Contini, o que salvou a amizade um “pouco adormecida”, entre eles, a partir da transferência de Pasolini para Roma e da sua carreira no cinema, foi o fato de ser uma amizade de “*lonh*” (do provençal, de longe), segundo a fórmula, com “amor de *lonh*” (no caso, “*loinh*”), que Pasolini utilizou em diversas ocasiões como homenagem a Contini, por exemplo, como dedicatória nos livros *La meglio gioventù: poesie friulane* (1954) e *La nuova gioventù: poesie friulane 1941-1974* (1975) – “ancora a Gianfranco Contini e sempre con ‘amor de loinh’” – e nas cartas<sup>4</sup>. A opinião de Contini – para o qual a qualidade que Pasolini possuía em rara medida era, “o amor pelo humilde”, ou melhor, “a competência em humildade” – é a de que a “substância de Pasolini é anti-iluminista”, como resultaria evidente, segundo o crítico, na formulação não racionalista, ao contrário simbolista, hermética, ‘paixonal’, de todos os seus escritos ideológicos, em versos ou em prosa” (CONTINI, 2023, p. 512)<sup>5</sup>.

Em 1960, Pasolini publica *Passione e ideologia* (dedicado a Alberto Moravia), coletânea de ensaios literários escritos entre 1948 e 1958, em que analisa a obra de Carducci, Pascoli, Montale, Gadda, Penna, Bertolucci, Bassani, entre outros. No prefácio à antologia, o crítico Alberto Asor Rosa (1933-2022) – o qual define o poeta um “iluminista carnal” pela sua capacidade de equilibrar a pulsão mais forte de seus recessos íntimos com a força de uma argumentação lúcida e rigorosa – indica as influências, nas análises de Pasolini, de críticos da estilística como Auerbach, Devoto, Spitzer, Curtius e, sobretudo, Contini, que representava uma verdadeira “divindade tutelar” para o jovem filólogo, teórico, e, sobretudo, poeta.

<sup>4</sup> Escreveu Contini: “un’amicizia il cui vero senso fu di essere, com’egli diceva con la parola di Jaufre Rudel, *de lonh*; un’amicizia di ‘lei’, come molte delle mie amicizie migliori” (CONTINI, 2023, p. 510).

<sup>5</sup> “La sostanza di Pasolini è anti-illuminista (com’è chiaro alla formulazione non razionalistica, anzi simbolistica, ermetica, ‘passionale’, di ogni sua scrittura ideologica, in verso o in prosa).”



Frequentemente recorrentes nestes ensaios pasolinianos são os termos e conceitos provenientes de uma espécie de gíria, de idioleto comum utilizado por Contini e Pasolini: “o discurso indireto livre”, a koiné, o “clique” e o *Zirken im Vestehen* de ascendência spitzeriana, a separação dos estilos, o expressionismo, a dilatação semântica e assim por diante (ASOR ROSA, 2009, p. XII)<sup>6</sup>.

Em maio de 1961, Pasolini publica o livro de poemas intitulado *La religione del mio tempo*, sobre o qual escreve: “as opiniões políticas do meu livro não são somente opiniões políticas, mas são ao mesmo tempo poéticas; quer dizer, sofreram aquela transformação radical de qualidade que é o processo estilístico” (PASOLINI, 1994, p. 222)<sup>7</sup>. Na carta de junho de 1961, o escritor Franco Fortini (1917-1994) define a poesia de Pasolini “humano-real” e “existencial-sacrificial” (PASOLINI, 2021, p. 1228). Fortini dedicou a Pasolini pelo menos vinte e três textos, escritos entre 1952 e 1992, hoje reunidos no volume *Attraverso Pasolini*, de 1993 (reeditado, em 2022, com organização de Vittorio Celotto e Bernardo de Luca). Entre os capítulos do livro de Fortini, há uma longa seção dedicada ao epistolário, mantido entre os dois escritores, de 1954 a 1966. O material é importante, porque foi o próprio Fortini a organizá-lo e, portanto, está repleto de comentários esclarecedores, como, por exemplo, aquele a respeito do tema do “eterno retorno do popular”, central na poesia pasoliniana, indicado por Fortini já numa carta de 1955 (FORTINI, 2022, p. 66).

Em 1962, Pasolini apresenta seu segundo filme *Mamma Roma* e, no ano seguinte, o terceiro, *La ricotta*, os quais, assim como os posteriores, foram processados ou censurados. Entre as cartas desse período, há uma em que o crítico teatral Luciano Lucignani convida Pasolini a traduzir a *Orestíade* de Esquilo para a encenação de Vittorio Gassman; a tradução do grego, de Pasolini, foi publicada por Einaudi, em 1960. Em carta para o crítico Luciano

<sup>6</sup> “Vero nune tutelare del giovane filologo e teorico non meno che, qualche anno indietro, del giovanissimo poeta. Continuamente ricorrenti in questi saggi pasoliniani i termini e i concetti di un loro tipico gergo, – ‘il discorso libero indiretto’, la koinè, il clic e lo *Zirken im Vestehen* di spitzeriana memoria, la separazione degli stili, l’espressionismo, la dilatazione semantica, il concetto-sensibile, ecc. ecc.”

<sup>7</sup> “Le opinioni politiche del mio libro non sono solo opinioni politiche, ma sono insieme, poetiche; hanno cioè subito quella trasformazione radicale di qualità che è il processo stilistico.”



Anceschi (1911-1995), em 1960, Pasolini expressa sua visão sobre a diferença entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica:

[...] O cinema propõe alguns processos de sintaxe narrativa que há muito em literatura não se autopropunham. E direi logo por quê: o narrador da literatura é sobretudo – ou pelo menos assim o entendem no âmbito pós Croce, no grupo digamos “burguês” – um narrador de si: subjetivo. O narrador do cinema é, por definição, a pedido do público, um narrador de fatos alheios: objetivo. (PASOLINI, 2021, p. 1196)<sup>8</sup>

A “lição do cinema é uma lição de objetividade”, complementa Pasolini. Nesta carta, o poeta afirma que, para fugir do perigo de um “classicismo decadentista”, herança de D’Annunzio e dos herméticos, a única solução é “agredir a realidade através de um mimetismo da língua falada ou do dialeto” (PASOLINI, 2021, p. 1197)<sup>9</sup>. Pasolini define a própria técnica como “complicada”, “obsessiva”, “naturalista” e baseada em um duplo percurso: a pesquisa estilístico-formal e a visão marxista (PASOLINI, 2021, p. 1197).

### 3.

Os anos compreendidos entre 1963 e 1969 representam um período bastante intenso do ponto de vista da produção cinematográfica. Entre 1963 e 1964, dirige *Il vangelo secondo San Matteo*, filme no qual o personagem de Cristo foi interpretado pelo estudante basco Enrique Irazoqui, após várias pesquisas realizadas por Pasolini, como atestam inclusive as cartas enviadas aos poetas Allen Ginsberg, Yevtushenko e Juan Goytisolo. É interessante notar o que Pasolini afirma sobre o tema da religiosidade em sua obra, em carta de maio de 1963 para seu produtor cinematográfico Alfredo Bini (1926-2010), na qual o informa sobre seu projeto de filmar *Il vangelo secondo San Matteo*:

Do ponto de vista religioso, para mim, que sempre tentei recuperar em meu laicismo os caracteres da religiosidade, estão em jogo dois dados

<sup>8</sup> “Il cinematografo propone dei processi di sintassi narrativa che da tempo nella letteratura non si autoproponevano. E dirò subito perché: il narratore della letteratura è per lo più – o così lo si intende nell’ambito post crociano, nel giro, diciamo, ‘borghese’ – un narratore di sé: soggettivo. Il narratore del cinema è, per definizione, per richiesta del pubblico, un narratore di fatti altrui: oggettivo.”

<sup>9</sup> “[...] aggredire la realtà attraverso il mimetismo della lingua parlata o del dialeto.”

ingenuamente ontológicos: a humanidade de Cristo é empurrada por tamanha força interior, por tão irredutível sede de saber e de verificar o saber, sem medo de nenhum escândalo e nenhuma contradição, que para ela a metáfora “divina” está no limite do metafórico, até se tornar idealmente uma realidade. (PASOLINI, 2021, p. 1243)<sup>10</sup>

Em outro trecho desta carta, Pasolini afirma que deseja realizar uma “obra de poesia” arriscando talvez os perigos do esteticismo. No filme, segundo as palavras do poeta, Bach e, em parte, Mozart realizariam o comentário musical, os pintores Piero della Francesca e, em parte, Duccio di Buoninsegna constituiriam a inspiração figurativa e a realidade, “no fundo pré-histórica e exótica”, do mundo árabe, serviria de ambiente e cenário. Em carta para o escritor Francesco Leonetti (1924-2017), em abril de 1964, Pasolini reflete amargamente sobre a carreira de escritor na sociedade contemporânea: “o excesso de especialização, a obsessão pelos interesses, num mundo literário mesquinho como o nosso, pode encolher mesquinamente o horizonte” (PASOLINI, 2021, p. 1267)<sup>11</sup>. Pasolini e Leonetti se conheceram na época de estudantes na universidade de Bolonha, em 1941, e mantiveram correspondência até pelo menos 1970, data da última carta, transcrita no epistolário, trocada entre os dois. A partir do início dos anos sessenta, o tom das cartas se torna mais áspero, agressivo e provocatório, como resulta evidente, entre tantos outros exemplos, a partir da leitura deste trecho da carta de outubro de 1964 para Piergiorgio Bellocchio (1931-2022), o editor e fundador da revista política *Quaderni piacentini* (1962-1984):

Os pequenos burgueses, em qualquer nível operem, e a qualquer ideologia pertençam, julgam a minha vida privada e a minha figura psicológica, *somente como pequenos burgueses*: entre um redator do [jornal] *Borghese*, a

<sup>10</sup> “Dal punto di vista religioso, per me, che ho sempre tentato di recuperare al mio laicismo i caratteri della religiosità, valgono due dati ingenuamente ontologici: l’umanità di Cristo è spinta da una forza interiore, da una tale irriducibile sete di sapere e di verificare il sapere, senza timore per nessuno scandalo e nessuna contraddizione, che per essa la metafora ‘divina’ è ai limiti della metaforicità, fino a essere idealmente una realtà.”

<sup>11</sup> “[...] l’eccesso di specializzazione, l’ossessione degli interessi, in un mondo letterario meschino come il nostro, può restringere meschinamente l’orizzonte.”



senhora Bellonci e o senhor, no momento de me julgar não há substancialmente diferença. (PASOLINI, 2021, p. 1289)<sup>12</sup>

Em outubro de 1964, Pasolini escreve uma carta para o diretor da redação romana do jornal comunista *L'unità*, Mario Alicata (1918-1966), na qual ressalta alguns elementos recorrentes da própria poética, ao definir o filme *Il vangelo secondo San Matteo* como uma obra dominada por um “sentimento de secreta poesia, de nostalgia e evocação do mito”, de reconstrução fantástica de um mundo “épico”, “lírico” e “popular” (PASOLINI, 2021, p. 1286). Em 1964, Pasolini publica uma coletânea de poemas em forma de diário intitulada *Poesia in forma di rosa*.

Em 1965, dirige *Uccellacci e uccellini*, filme no qual atuam três atores principais: o grande comico Totò (1898-1967), o estreante Ninetto Davoli (1948) – jovem de origem humilde, que foi companheiro de Pasolini e ator praticamente de quase todos os seus filmes posteriores – e um corvo, com a voz de Francesco Leonetti, que representa uma espécie de metáfora do autor e do intelectual marxista em geral. Temas do filme, segundo Naldini, são “o escandaloso relacionamento dialético” do mundo capitalista com o Terceiro Mundo, o fim do engajamento e a crise do marxismo e da Resistência, “vistos de um ponto de vista interno por parte de alguém que não está disposto a crer que o marxismo tenha acabado” (NALDINI, 1994, p. 239)<sup>13</sup>. O trecho citado é importante por indicar a atitude de adesão profunda de Pasolini ao marxismo, elemento constante de sua poética, presente praticamente em todas as suas obras. Entre tantas declarações a respeito deste ponto central de sua produção artístico-intelectual, há um trecho da entrevista, concedida ao historiador e ensaísta irlandês Jon Halliday (1939), em 1968, em que Pasolini fala sobre suas leituras de autores marxistas e considera Gramsci mais importante para a sua formação do que Marx. As ideias de Gramsci, lido pela primeira vez em 1948, o conquistaram imediatamente, enquanto

<sup>12</sup> “I piccoli borghesi, a qualsiasi livello operino, e a qualsiasi ideologia appartengano, giudicano la mia vita privata e la mia figura psicologica, solo in quanto piccolo-borghesi: tra un redattore del *Borghese*, la signora Bellonci e lei, nel giudicarmi non c'è sostanziale differenza.”

<sup>13</sup> “[...] visti dall'interno da parte di chi non è affatto disposto a credere che il marxismo sia finito [...]”



Marx lhe parecera mais difícil e mais distante por diversos motivos (PASOLINI, 2013, p. 41)<sup>14</sup>.

Como já lembrado, em 1966, durante a convalescência de uma doença, Pasolini relê os diálogos de Platão, os quais lhe proporcionam a inspiração para escrever seis tragédias: *Orgia*, *Bestia da stile*, *Affabulazione*, *Pilade*, *Porcile* e *Calderón*. O ano seguinte, 1967, foi bastante prolífico para o autor, como evidencia a carta escrita para Livio Garzanti (1921-2015), na qual o poeta informa o editor sobre a realização simultânea de vários livros: além dos textos teatrais já mencionados, artigos sobre o cinema, ensaios literários, linguísticos e textos jornalísticos. Alguns desses artigos serão publicados, em 1972, no livro *Empirismo eretico*, como o famoso artigo intitulado “cinema de poesia”, no qual o autor define a linguagem cinematográfica como uma língua expressiva e como um sistema de signos mímicos, baseado na gestualidade, na mímica e na expressão corporal. A respeito desse tema, Segre, na introdução ao volume da série *I Meridiani Mondadori*, que reúne os ensaios completos sobre arte e literatura de Pasolini, indicou a importância da semiótica para a reflexão do poeta sobre a linguagem cinematográfica:

Na metodologia (ou na tentativa de metodologia) da terceira fase de Pasolini se insere, sem, porém, uma completa justificativa, a semiótica, absorvida principalmente na leitura dos semióticos do cinema (como Christian Metz), mas também em suas várias incursões estruturalistas das quais a sua linguagem mostra sensíveis traços (diacronia, fonema, rema, sema, semantema, dupla articulação etc.). (SEGRE, 2008, p. XL)<sup>15</sup>

Entre tantas realizações e projetos, Pasolini menciona, na carta a Garzanti, “uma velha tentativa de refazer o *Inferno*, que creio não realizarei, mas que reunirei como ‘editor’, como se fosse um texto fragmentado reencontrado e organizado com notas e com projetos esquemáticos”

<sup>14</sup> “Quando prima ho parlato delle mie letture di autori marxisti, il più importante di tutti, anche dello stesso Marx, è stato Gramsci. Naturalmente, Marx mi è riuscito piuttosto difficile alla lettura, e a parte questo l’ho trovato alquanto distante da me per varie ragioni. Mentre, invece, le idee di Gramsci coincidevano con le mie; mi conquistarono immediatamente, e la sua fu un’influenza formativa fondamentale per me. Lo lessi per la prima volta nel periodo 1948-49”.

<sup>15</sup> “Nella metodologia (o nel conato di metodologia) del terzo Pasolini s’inserisce poi, senza tuttavia una giustificazione completa, la semiotica, appresa principalmente nella lettura dei semiologi del cinema (come Christian Metz), ma anche nel corso di varie incursioni strutturalistiche, di cui il suo linguaggio mostra sensibili tracce (diacronia, fonema, rema, sèma, semantema, doppia articolazione ecc.)”.

(PASOLINI, 2021, p. 1351)<sup>16</sup>. Pasolini se refere, nesse caso, à idealização da obra *La Divina Mimesis*, que iniciou a compor em 1963 e que foi publicada em 1975 por Einaudi. Há uma carta de 1967 para o diretor francês Jean-Luc Godard, na qual Pasolini julga o filme *La chinoise*, recém-lançado pelo diretor francês, “belíssimo, obra de um santo, talvez de uma religião discutível e perversa, mas sempre religião” (PASOLINI, 2021, p. 1354)<sup>17</sup>. Dirige, também em 1967, *Edipo re* no sul do Marrocos e, em 1968, *Teorema* (transposição de seu homônimo texto literário); no ano seguinte, mais dois filmes: *Porcile*, inspirado na sua já citada obra teatral e *Medea*, interpretado por Maria Callas. Trata-se de filmes alegóricos que representam uma luta contra o que Pasolini chamava de “Nova Pré-história” e onde as técnicas expressivas se tornam cada vez mais complexas, tendo como foco a realização de um cinema “inconsumível” e “anticomercial”, segundo as próprias palavras do autor.

Há cartas em que o poeta faz referência, também, aos poemas publicados em *Trasumanar e organizzar*, em 1971, livro no qual, segundo Naldini, Pasolini representou “um substrato de realidade que está para se perder e se dissolver, mas ainda não se perdeu e se dissolveu”, e, com um “desprezo pela literatura nunca demonstrado até aquele momento, alcança uma definitiva aceitação da literatura-negação da literatura” (NALDINI, 1994, p. 285)<sup>18</sup>. Na carta de maio de 1968, para o escritor e amigo Leonardo Sciascia (1921-1989), com o qual o poeta se manteve em contato por muitos anos, Pasolini o convida para escrever uma tragédia ou traduzir uma do grego para que fosse representada nos teatros de Turim e de Roma. A primeira carta enviada por Pasolini a Sciascia, do dia onze de janeiro de 1951, menciona uma resenha, escrita pelo poeta, sobre *Favole della dittatura*, publicado por Sciascia em 1950. A última epístola escrita por Pasolini para Sciascia foi exatamente essa aqui citada, de 1968, em que o poeta menciona a sua proposta para um teatro de “palavras” e não de “ação”:

<sup>16</sup> “[...] il vecchio rifacimento dell’Inferno, che credo non compirò, ma che raccoglierò come ‘editore’, quasi si trattasse di un testo frammentato ritrovato, e completato con appunti e con progetti schematici”.

<sup>17</sup> “*La Chinoise* è bellissima, opera di un santo, magari di una religione discutibile e perversa, ma sempre religione.”

<sup>18</sup> “[...] uno strato della realtà che sta per ‘perdersi e dissolversi, ma non si è ancora persa e dissolta’ e, con uno ‘sprezzo’ della letteratura mai dimostrato finora, raggiunge una definitiva accettazione della letteratura-rifiuto della letteratura.”

Você leu o meu *Manifesto para um novo teatro* no último [número] da *Nuovi Argomenti*? Se você está pelo menos um pouco de acordo com o que eu digo – um teatro com esquema ateniense, sem ação cênica – por que você não pensa em escrever uma tragédia? Ou, pelo menos, em traduzir uma do grego (Bertolucci *Alceste*, Leonetti *Prometeu*, Siciliano *Hipólito*, Morante *Filoctetes*...). O teatro *Stabile* de Turim e o de Roma irão juntos me financiar um teatro, que será também um centro de encontros, um verdadeiro “foro”. Pensa nisso seriamente, porque sei que a sua severidade, a sua obstinação, a sua inspiração concentrada são elementos ideais para aquele teatro que eu gostaria de fazer. (PASOLINI, 2021, p. 1365)<sup>19</sup>

#### 4.

No período compreendido entre 1970 e 1975, os últimos cinco anos de produção literária e cinematográfica do autor, há cartas enviadas para o jovem escritor Renzo Paris (1944), para o produtor Franco Rossellini (1935-1992), para o editor Giulio Einaudi (1912-1999), para Gianfranco Contini, entre outros. São mencionadas algumas de suas viagens para países como Brasil, Índia, Egito, Marrocos, Sudão, Nigéria, Guiné, Gana, Quênia, Uganda, Mali, Iêmen, Nepal, Afeganistão. Pasolini dirige neste período três filmes inspirados em obras literárias: o *Decameron*, em 1971, *I racconti di Canterbury*, em 1972 (baseado na obra de Chaucer), e *Il fiore delle mille e una notte*, em 1974, filmes que representam um trítico, intitulado “Trilogia da vida”, no qual, segundo as palavras do autor, “o corpo humano e os relacionamentos humanos ainda eram reais, mesmo que arcaicos, pré-históricos, rudes, porém reais, ao contrário da irreabilidade da civilização consumista” (PASOLINI, 1994, p. 284)<sup>20</sup>. Em carta de 1970 para o produtor Franco Rossellini, Pasolini fornece detalhes sobre a realização cinematográfica do *Decameron* de Boccaccio, que teria a Nápoles popular como “tecido conectivo do filme”, uma espécie de “afresco de todo um mundo”, entre “Idade Média e época burguesa” e estilisticamente

<sup>19</sup> “Hai letto il mio *Manifesto per un nuovo teatro* sull’ultimo ‘Nuovi argomenti’? Se sei appena un po’ d’accordo su quanto dico – un teatro di schema ateniese, senza azione scenica – perché non pensi a scrivere una tragedia? O a tradurre, almeno, una dal greco (Bertolucci *Alceste*, Leonetti *Prometeo*, Siciliano *Ippolito*, Morante *Filottete*...). Infatti lo *Stabile* di Torino e di Roma mi finanziano insieme un teatro, che sarà anche un centro di incontri, un vero e proprio ‘foro’. Pensaci seriamente, perché so che la tua severità, la tua puntigliosità, la tua ispirazione concentrata sono elementi ideali per quel teatro che vorrei fare.”

<sup>20</sup> “[...] il corpo umano e i rapporti umani erano ancora reali, benché arcaici, benché preistorici, benché rozzi, però tuttavia reali, e opponevano questa realtà all’irrealtà della civiltà consumistica.”

representaria “um inteiro universo realístico” (PASOLINI, 2021, p. 1399). No mesmo ano, dá conselhos estéticos ao jovem escritor Renzo Paris, que colaborava na revista *Nuovi argomenti*. Pasolini define o romance que Paris estava escrevendo, *Frecce avvelenate* (1974), um livro de vanguarda, da qual o poeta o aconselha, junto a Dario Bellezza (1944-1996), a se afastar:

*Frecce avvelenate* me pareceu um romance de vanguarda. E você sabe quanto eu seja pouco benevolente... Simplesmente você e o Dario devem esquecer a vanguarda, apagá-la da mente o mais rápido possível, antes que seja tarde demais. Se não quiserem terminar mal, chega de vanguarda. Mesmo assim no seu livro há um furor, uma doçura que prometem algo mais. (PASOLINI, 2021, p. 1400)<sup>21</sup>

Paris escreveu dois romances biográficos sobre Moravia e Pasolini, e um livro, *Pasolini e Moravia: due volti dello scandalo* (2022), no qual analisou o relacionamento de amizade entre os dois grandes amigos e escritores italianos do século XX, sob a perspectiva do engajamento dos dois intelectuais diante de questões sociais e políticas.

Em carta de 1972 para o editor Giulio Einaudi, o qual o havia convidado para organizar uma antologia de poesia dialetal, Pasolini responde com entusiasmo, alegando, todavia, excesso de trabalho e projetos, entre romances e filmes a serem realizados. Com Einaudi Pasolini manteve uma correspondência, que vai de 1959 até 1975, com a última carta enviada em vinte e nove de setembro, na qual o poeta responde de forma positiva à proposta de Einaudi de publicar *Ragazzi di vita* na série *Biblioteca Giovani* da editora de Turim, acrescentando que teria preferido, como autor, *Una vita violenta*, porque lhe parecia mais “bem acabado” (“riuscito”). Em carta de novembro de 1972 para Contini, declara-lhe mais uma vez sua admiração: “a minha única ambição é escrever, antes do fim, ainda uma obra ou uma página que agrade a Contini” (PASOLINI, 2021, p. 1438)<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> “*Frecce avvelenate* mi è parso un romanzo d’avanguardia. E tu sai quanto io sia poco benevolo... Semplicemente tu e Dario dovete dimenticare l’avanguardia, cancellarla dalla mente al più presto, prima che sia troppo tardi. Se non volete finire male; basta con l’avanguardia. Nel tuo libro comunque l’avanguardia è di facciata. Nonostante tutto c’è un furore, una dolcezza che promettono altro.”

<sup>22</sup> “[...] la mia unica ambizione è di scrivere, prima di finire, ancora un’opera o una pagina che piaccia a Contini.”





As cartas dos últimos anos estão repletas de referências à produção multifacetada do poeta: entre 1972 e 1975, Pasolini escreveu semanalmente para o periódico *Tempo illustrato* artigos sobre obras de ficção e textos de caráter histórico, sociológico e antropológico que foram reunidos e publicados póstumos no livro *Descrizioni di descrizioni*. Entre 1973 e 1975, o poeta escreveu também para o *Corriere della sera* artigos, publicados no livro *Scritti corsari*, sobre a transformação da sociedade italiana através de uma análise semiótica do corpo e da linguagem corporal, sobre a moda, sobre a língua em seus diferentes níveis e contextos, sobre o comportamento em seu aspecto ético-político. Radicalizando a sua reflexão sobre a transformação antropológica da Itália determinada pelo Novo Poder do consumismo, Pasolini criou uma espécie de tratado pedagógico, em 1975, através de uma série de artigos, reunidos postumamente sob o título de *Lettere luterane*. Nesses anos, inicia também a elaboração de um romance intitulado *Petrolio* que permanecerá inacabado e será publicado somente em 1992. Dirige seu último e certamente mais polêmico filme, também lançado póstumo, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, como refere uma das últimas cartas, a de outubro daquele ano para Gian Carlo Ferretti (1930-2022), autor, em 1976, de um dos primeiros volumes monográficos dedicados à inteira trajetória do autor. Ferretti conclui o seu texto, intitulado *Pasolini: l'universo orrendo*, indicando Pasolini entre os críticos e diretores de cinema mais geniais das últimas décadas, uma personalidade original, capaz de transformar suas desesperadas e violentas contradições num discurso intelectual ininterrupto entre a “página mais privada e sua exposição pública” (FERRETTI, 1976, p. 124). Em *Salò*, foi representado, através de uma dupla evocação (da Itália fascista e da obra do Marquês de Sade), o que Marx indicou como mercantilização e alienação do corpo humano. Para Pasolini, “o que Hitler fez brutalmente, ou seja, matando, destruindo os corpos, a civilização consumista realiza no plano cultural, mas na realidade é a mesma coisa” (PASOLINI, 1994, p. 288)<sup>23</sup>. No dia dois de novembro de 1975, seu corpo foi encontrado estendido em um campo de terra em Ostia, quase irreconhecível em decorrência de uma agressão violentíssima, de cunho claramente político

<sup>23</sup> “Quello che ha fatto Hitler brutalmente, cioè uccidendo, distruggendo i corpi, la società consumistica l'ha fatto sul piano culturale, ma in realtà è la stessa cosa.”

e por isso ainda hoje não esclarecida. Para Carla Benedetti, existe uma relação entre a morte de Pasolini e a denúncia do assassinato, ocorrido em 1962, do presidente da empresa italiana de energia (ENI), Enrico Mattei, e a ascensão de Eugenio Cefis à presidência da empresa, descritas no romance *Petrolio* (publicado somente em 1992). Benedetti reflete sobre o fato de o romance ter sido lido em contexto literário, social e político por leitores que não compartilhavam mais com o autor a crônica do momento, fator que interferiu na recepção da obra despotencializando a sua mensagem:

[...] Podemos fazer um exercício de imaginação e supor o que teria acontecido se *Petrolio* tivesse sido publicado um ou dois anos após a morte de Pasolini e se um leitor, ainda em choque por aquele homicídio feroz, tivesse visto que naquelas páginas, interrompidas pela morte, se falava do homicídio de Mattei, que indicava-se até o mandante na figura de Eugenio Cefis, que se representava a ENI como um “topos do poder”, e que descrevia-se por 18 páginas o império econômico de Cefis acumulado com dinheiro público? O que teria pensado esse leitor? Provavelmente teria se perguntado se tudo isso podia ter algo a ver com o homicídio do autor. E então talvez o teatrinho da briga homossexual, que havia sido propagado pela mídia e acatado pelo tribunal, e que por tantos anos foi a versão oficial do homicídio de Pasolini, teria tido mais dificuldade em ser aceita. Quantos teriam continuado a acreditar, como aconteceu por décadas, à narrativa de um poeta veado assassinado por um menor por legítima defesa? (BENEDETTI, 2020, p. 23)<sup>24</sup>

### Considerações finais

Partindo do conceito, elaborado por Lawrence Venuti, em *Escândalos da tradução* (2002), segundo o qual uma boa tradução não privilegia o sistema literário da língua de chegada, e sim, ao contrário, o sistema literário da língua de partida, foi apresentada a tradução cultural de uma seleção de trechos de cartas do epistolário pasoliniano (o qual, ainda inédito no Brasil,

<sup>24</sup> “[...] Possiamo fare un esercizio di immaginazione e ipotizzare cosa sarebbe successo se *Petrolio* fosse uscito uno o due anni dopo la morte di Pasolini e se un lettore, ancora scioccato da quell’atroce omicidio, avesse visto che in quelle pagine, interrotte dalla morte si parlava dell’omicidio di Mattei, che addirittura se ne indicava il mandante nella persona di Eugenio Cefis, che si raffigurava L’ENI come un “topos del potere”, e che si descriveva per 18 pagine l’impero economico di Cefis accumulato con denaro pubblico? Cosa avrebbe pensato quel lettore? Probabilmente si sarebbe chiesto se tutto ciò poteva avere qualcosa a che fare con l’omicidio dell’autore. E allora forse la sceneggiata della rissa omosessuale, che era stata martellata dai media e suggellata dal tribunale, e che per tanti anni è stata la versione ufficiale dell’omicidio di Pasolini, avrebbe fatto più fatica a essere creduta. Quanti avrebbero continuato a credere, come è stato per decenni, al racconto di un poeta frocio ucciso da un minorenne per legittima difesa?”

tenho intenção de traduzir), do período compreendido entre 1960 e 1975. Para traduzir as cartas, é necessário que o tradutor tenha um conhecimento da própria tradução que Pasolini fez, na sua obra, dos diversos contextos artísticos, culturais, dialetais e populares com que esteve em contato. A leitura das cartas traz à tona a necessidade para o tradutor de, mais do que realizar uma tradução meramente intratextual, reconstruir o contexto histórico e cultural em que as cartas foram produzidas, proporcionando, para o leitor brasileiro, um contato mais detalhado com a biografia intelectual e com a poética do autor, declarada em várias ocasiões a diferentes interlocutores.

As cartas evidenciam a enorme rede de interesses e de atividades artísticas em que Pasolini estava envolvido, ao atuar, segundo Carla Benedetti, uma estratégia estética performática, realizada em primeira instância pelos dadaístas do início do século XX, com os fins de manifestar sua crítica feroz à indústria cultural. O efeito de estranhamento, realizado, segundo Benedetti, sobretudo no romance *Petrolio*, nos últimos filmes, roteiros e nos artigos jornalísticos, colocaria em crise a falsa autonomia do sistema literário e a despotencialização da palavra literária, absorvida pela homologação consumista. A leitura do epistolário coloca em evidência esse aspecto de “impureza” da poética pasoliniana, sua atitude fortemente experimentalista, seus múltiplos interesses artísticos, suas diferentes linguagens, suas interlocuções e articulações com as figuras mais importantes do meio literário, jornalístico, cinematográfico, teatral e político da segunda metade do século XX na Itália. Em particular, as cartas evidenciam a junção de duas linhas fundamentais da poética pasoliniana, das primeiras até suas últimas obras: Gramsci e Contini. Com o grande filólogo Pasolini criou uma poética em conjunto, baseada no plurilinguismo, extraída através da estilística italiana e alemã, e que tinha o expressionismo (e, no caso italiano, a mescla da língua literária com os dialetos), sua maior referência. Contini, o qual representou uma constante base teórica para Pasolini – tendo sido o autor mais citado nas resenhas reunidas em *Descrizioni di descrizioni* (1979) – em seu famoso artigo *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1951), que Pasolini cita em mais de uma ocasião, fez a divisão fundamental estabelecida ao longo de toda a literatura italiana pela *Divina*

*Commedia* e o *Canzoniere*, entre plurilinguismo dantesco e monolinguismo petrarquês. Como se sabe, Dante foi o autor mais estudado por Contini e modelo estético para Pasolini, em tantos pontos de sua obra e, conforme a seleção das cartas demonstrou, sobretudo para a elaboração da *Divina Mimesis*. Gramsci, por sua vez, foi absorvido, desde as primeiras leituras de 1948, representando, certamente, a referência ideológica mais constante na obra do autor. A leitura das cartas pasolinianas, por fim, traz à tona diversos aspectos hermenêuticos úteis para a compreensão da enorme obra de Pier Paolo Pasolini, que ainda está sendo traduzida no Brasil, por Maria Betânia Amoroso, Davi Pessoa Carneiro, Maurício Santana Dias, entre outros.

### Referências

- ASOR ROSA, Alberto. Prefácio. In: PASOLINI, Pier Paolo. **Passione e ideologia**. Milão: Garzanti, 2009, p. VII-XXII.
- BENEDETTI, Carla. **Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura**. Turim: Bollati Boringhieri, 1998.
- BENEDETTI, Carla. Petrólio 25 anni dopo. In: BENEDETTI, Carla; GRANOLATI, Manuele e LUGLIO, Davide. **Petróleo 25 anni dopo. (Bio) política, Eros e verità nell'ultimo romanzo di Pasolini**. Macerata: Quodlibet, 2020, p. 15-26.
- BERMAN, Antoine. A tradução e seus discursos. Tradução de Marlova Aseff. **Alea**, volume 11, n. 2, 2009, p. 340-353.
- CONTINI, Gianfranco. Testimonianza per Pier Paolo Pasolini. In: CONTINI, Gianfranco. **Una corsa all'avventura. Saggi scelti (1932-1989)**. Organização de Uberto Motta. Roma: Carocci editore, 2023, p. 503-514.
- FERRETTI, Gian Carlo. **Pasolini: l'universo orrendo**. Roma: Editori Riuniti, 1978.
- FORTINI, Franco. **Attraverso Pasolini**. Macerata: Quodlibet, 2022.
- GARAVELLI, Bice Mortara. Posfácio. In: TERRACINI, Benvenuto. **Il problema della traduzione**. Milão: Serra e Riva, 1983, p. 101-112.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Contrapontos: notas sobre correspondência no modernismo**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
- MORAES, Marcos Antonio (org.). **Correspondência: Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. São Paulo: EDUSP, 2000.

NALDINI, Nico. Organização, introdução e notas. In: PASOLINI, Pier Paolo. **Vita attraverso le lettere**. Turim: Einaudi, 1994.

PASOLINI, Pier Paolo. **Vita attraverso le lettere**. Organização de Nico Naldini. Turim: Einaudi, 1994.

PASOLINI, Pier Paolo. **Le Lettere**. Organização de Antonella Giordano e Nico Naldini. Milão: Garzanti, 2021.

PASOLINI, Pier Paolo. **Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday**. Parma: Guanda, 2013.

SALOMÃO, Sonia Netto. Traduzione, tradizioni, **Costellazioni**, ano 3, n. 7, 2018, p. 9-14.

SEGRE, Cesare. Vitalità, passione e ideologia. In: PASOLINI, Pier Paolo. **Saggi sulla letteratura e sull'arte**. Organização de Walter Siti e Silvia De laude. 2 vls. Milão: Mondadori, 2008, p. XIII-XLVI.

TERRACINI, Benvenuto. **Il problema della traduzione**. Organização de Bice Mortara Garavelli. Milão: Serra e Riva, 1983.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucineia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valeria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

## Resumo

O presente artigo tem como objetivo apresentar a tradução cultural de uma seleção de trechos de cartas do epistolário pasoliniano. Por conta da densidade e da extensão da edição de 2021 do epistolário de Pasolini (1455 páginas), foi necessário organizar a seleção das cartas em dois períodos: um, compreendido entre 1940 e 1959 (que ocupa a maior parte do livro), e outro, que será aqui analisado, entre 1960 e 1975 (certamente o período mais conhecido da carreira de Pasolini por parte do grande público, inclusive pela sua incursão no cinema).

## Palavras-chave

Pier Paolo Pasolini; epistolário; tradução; literatura italiana contemporânea; teoria da literatura

## Abstract

This article aims to present the cultural translation of a selection of excerpts from letters from Pasolini’s epistolary. Due to the density and length of the 2021 edition of Pasolini’s epistolary (1455 pages), it was necessary to organize the selection of letters into two periods: one, between 1940 and 1959 (which occupies the majority of the book), and the other, which will be analyzed here, between 1960 and 1975 (certainly the best-known period of Pasolini’s career among the general public, including his foray into cinema).

**Keywords:**

Pier Paolo Pasolini; Epistolary; Translation; Contemporary Italian Literature; Literature Theory