

**A CRÍTICA RADICAL DE PASOLINI:
A VOZ E O CAOS**

**PASOLINI'S RADICAL CRITICISM:
VOICE AND CHAOS**

Maria Betânia Amoroso¹

Resumo: Partindo de observações de Leonardo Sciascia e de Piergiorgio Bellocchio sobre Pasolini e sua obra, o ensaio propõe seguir pistas interpretativas que apontem para alternativas críticas capazes de ir além de tópicos como o da experimentação na escrita ou o da adequação da obra à história literária convencional. Para isso levou-se em consideração o estudo de Adriana Cavarero (2011) sobre a voz nas suas relações com a filosofia e a política, no que iluminam o significado da *crítica radical* em Pasolini.

Palavras-chave: Pier Paolo Pasolini; crítica radical; voz.

Abstract: Taking Leonardo Sciascia's and Piergiorgio Bellocchio's observations about Pasolini and his work as a start point, this essay proposes to follow an interpretative path that points toward an alternative critique of Pasolini. A critique that goes beyond the usual concerns of experimentation in writing or that of how to place Pasolini's work into a conventional literary history. In order to follow this path, this essay takes into consideration Adriana Cavarero's study of the voice and its relation to philosophy and politics, in so far as it illuminates the meaning of *radical criticism* in Pasolini's work.

Keywords: Pier Paolo Pasolini; Radical Criticism; Voice.

Décadas após décadas, desde as primeiras poesias ou os primeiros textos publicados, a fortuna crítica sobre Pasolini cresce para além das fronteiras geográficas e linguísticas. Dentro da Itália, são infinitas as

¹ Professora Colaboradora do Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Brasil: <betamor@uol.com.br>.

interpretações ou as citações recorrentes, extraídas do amplo espectro de gêneros pelos quais o escritor, crítico e tantas outras coisas, mais circulou.

Há, contudo, algumas observações que pretendo destacar aqui, esperando que sejam portadoras de indicações de lugares no universo pasoliniano que a crítica deixou de lado ou pouco se ocupou em comentar: resumindo muito, trata-se de investigar a *radicalidade* do pensamento do intelectual italiano.

Nos anos 1950, quando Pasolini andava empenhado na pesquisa e organização do livro sobre a poesia dialetal italiana,² ele e o escritor siciliano Leonardo Sciascia eram amigos, escreviam-se sempre, trocavam cartas, informações e comentários sobre o trabalho que ia sendo feito. Sciascia era um de seus correspondentes constantes quando o assunto era a poesia dialetal na Sicília. A partir de meados dos anos 1960, porém, conta Sciascia com tristeza, estabeleceu-se uma distância entre eles, que não foi rompida nunca. A tristeza irá se tornar ainda maior pela trágica morte de Pasolini, acrescentando dor à tristeza. Há ainda a hipótese perturbadora para Sciascia da possível razão do distanciamento entre eles: as suas reservas em relação à homossexualidade de Pasolini. Essas lembranças estavam escritas em um papel que Sciascia (2014) diz ter encontrado finalmente entre outros papéis, na desordem de sua casa.

Esse comovente comentário é seguido por outro, que vai além do registro da perda do amigo e da amizade. É sobre o que tinha escrito o jornalista francês André Frossard e que fora publicado alguns poucos dias após o assassinato de Pasolini em 2 de novembro de 1975:

[...] André Frossard escreveu sobre Pasolini: “Nos contam que este famoso cineasta italiano, morto recentemente em condições particularmente sinistras, nunca deixou de proclamar, durante sua vida, o seu anticonformismo. Realmente: leio sua biografia e dela apreendo que ele voltara ao marxismo, o que é de uma originalidade enlouquecedora e é, hoje, quase um escândalo, sobretudo entre os intelectuais, e sobretudo na Itália, onde entre dois eleitores não mais do que um é comunista. Por duas vezes, ele recebeu o grande prêmio da Igreja para cinema, o qual, todos sabemos, é repleto de acrobáticos revolucionários cuja ousadia é já consolidada. Por fim, seu último filme, que será apresentado dentro de poucos dias é uma adaptação de *Cem dias de Sodoma* de autoria daquele velho marquês De Sade cujas velhas e caras manias inspiram dois entre três cineastas. Convenhamos que é impossível levar o anticonformismo mais adiante sem que se caia na insignificância, por conta do exagero”.

² O estudo intitulado “La poesia dialettale del Novecento” faz parte do livro *Passione e ideologia* (1948-1958), posteriormente publicado em Pasolini (1999a).

Essas afirmações, verdadeiras uma a uma e suscetíveis de uso irônico, deixam de sê-lo quando se chega à última: Pasolini, pelo exagero, teria como resultado a insignificância. Há conformismo ao se proclamar marxista, e especialmente na Itália; há conformismo e nenhuma originalidade em se continuar a ser católico em um país católico; há conformismo e muita banalidade ao se manipular para o cinema as caras e velhas manias do caro e velho marquês De Sade, mas esses três conformismos juntos, e vividos como Pasolini os viveu, produziram um trágico, desesperado anticonformismo; um resultado entre os mais significativos e duradouros (duradouros no sentido de que mesmo que Pasolini seja esquecido nos veremos debatendo-os ainda por muitos anos) do nosso tempo. Claro que – para além da quase geral e genérica comoção em que a sua morte nos lançou – será necessária uma séria e consistente análise das duas componentes conformistas que estariam na origem do anticonformismo de Pasolini; principalmente a da componente marxista. Nesse sentido seria possível arriscar uma espécie de hipótese de trabalho: que certas *verdades* ditas por Pasolini – sobre o capitalismo, sobre o consumismo, sobre a violência, sobre a classe dirigente italiana (isto é, não-dirigente), sobre a educação pública – fossem marxistas enquanto *verdades*, pela capacidade e maleabilidade do marxismo em tornar própria toda verdade (o que, aliás, é o exato contrário daquilo que certos marxistas entendem e professam como marxismo), e não por origem, por adesão, por premeditação. Um exemplo: nada menos marxista do que afirmar, como Pasolini afirmou, que entre as acusações ao poder democrata-cristão [partido de centro-direita que governou a Itália por 50 anos] era preciso acrescentar que este havia corrompido a Igreja, enquanto a mais imediata reflexão marxista afirma justamente o contrário: que justamente porque filha dessa *Igreja* – a do Decameron e dos sonetos de Belli – a classe de poder democrata-cristã é corrupta (SCIASCIA, 2014, pp. 393-394).³

³ “[...] André Frossard scriveva di Pasolini: ‘Ci dicono che questo celebre cineasta italiano, ora morto in condizioni particolarmente sinistre, non ha mai cessato, durante la sua vita, di proclamare il suo nonconformismo. In effetti: leggo la sua biografia, ed apprendo che egli si rifaceva al marxismo, il che è di una originalità folle e quasi scandalosa oggi, soprattutto tra gli intellettuali, soprattutto in Italia, dove non c’è più di un marxista su due elettori. Egli ha ottenuto per due volte il gran premio dell’Ufficio cattolico del cinema, di cui tutti sanno che è pieno di acrobati rivoluzionari la cui reputazione di ardimento è ormai consolidata. Infine, il suo ultimo film, che sarà presentato tra qualche giorno, è un adattamento delle *Centoventi giornate di Sodoma* di quel caro vecchio marchese de Sade le cui care vecchie manie ispirano due cineasti su tre. Bisogna convenire che è impossibile portare il nonconformismo più avanti di così senza cadere nell’insignificanza, a forza d’esagerazione’./ Queste affermazioni, vere una per una e suscettibili di ironico uso, non lo sono più quando confluiscono nell’ultima: il risultato di insignificanza cui, a forza d’esagerazione, Pasolini sarebbe pervenuto. C’è del conformismo nel proclamarsi marxista, e specialmente in Italia; c’è del conformismo e non c’è alcuna originalità nel continuare ad essere cattolico in un paese cattolico; c’è del conformismo e molta banalità nel manipolare per il cinema le care vecchie manie del caro vecchio marchese de Sade: ma questi tre conformismi messi assieme, e vissuti per come Pasolini li ha vissuti, hanno prodotto un tragico, disperato anticonformismo; un risultato tra i più significativi e duraturi (duraturi nel senso che anche se Pasolini sarà dimenticato in essi ci discuteremo ancora per molti anni) del nostro tempo. Certo – al di là della quasi generale, generica e

Em chave diversa – não é invocada a amizade, e o assassinato do poeta já faz parte da memória mais distante do ensaísta –, Piergiorgio Bellocchio também propõe ir além da convenção para encontrar Pasolini, desta vez não a convenção encarnada por um apressado jornalista, mas pela fortuna crítica, fundamentalmente italiana, que adequou a extensa e variada obra de Pasolini a um esquema previsível: de uma obra que vai se aprumando à medida que escorre o tempo, vício classificador adquirido enquanto os ventos da modernidade sopraram sobre as histórias e historiografias: uma obra e um autor que “evoluem”.

Diz Bellocchio:

Vigora para a obra de Pasolini uma espécie de cômoda divisão semioficial. Em primeiro lugar está o poeta, de *Poesie a Casarsa* (1942) até *La meglio gioventù*, do *Usignolo della Chiesa Cattolica* ao ápice de *Ceneri di Gramsci* (1957). Depois chega a vez do narrador: *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* (1957-1959). À margem, o crítico literário da [revista] *Officina* e da coletânea [de ensaios] *Passione e ideologia* (1960). Portanto o já poeta, narrador e crítico se faz cineasta, assinando entre 1961 e 1968 suas obras mais significativas e originais: [os filmes] *Accattone*, *Vangelo*, *Uccellacci e uccellini*, *Edipo re*, *Teorema*. A última figura, de 68 até a morte, é a *corsário-luterana* do polemista político, do provocador, do profeta.

[...] Se quisermos, entretanto, tentar compreender aquele *monstrum* que é a obra de Pasolini, é preciso se libertar desse esquema e impostar o discurso sobre outras bases (BELLOCCHIO, 2012, p. XIII).⁴

indistinta commozione in cui la sua morte ci ha gettati – occorrerà una ferma e seria analisi delle due conformistiche componenti da cui generava l’anticonformismo di Pasolini; e specialmente di quella marxista. E in questo senso si potrebbe anche azzardare una specie di ipotesi di lavoro: che certe *verità* dette da Pasolini – sul capitalismo, sul consumismo, sulla violenza, sulla classe dirigente italiana (cioè non-dirigente), sull’istruzione pubblica – fossero marxiste in quanto *verità*, per la capacità e mobilità del marxismo a far propria ogni verità (che è poi l’esatto contrario di quel che certi marxisti intendono e professano per marxismo), e non lo fossero per estrazione, per adesione, per meditazione. E tanto per fare un esempio: niente di meno marxista che affermare, come Pasolini ha affermato, che tra i capi di imputazione al potere democristiano bisognava mettere l’aver esso corrotta la Chiesa, mentre alla più immediata riflessione marxista vien fuori giusto il contrario: che appunto perché figlia di ‘quella’ Chiesa – quella del *Decamerone* e dei sonetti del Belli – la classe di potere democristiana è corrotta”.

⁴ “Vige per l’opera di Pasolini una sorta de semiufficiale ripartizione di comodo. Prima viene il poeta, dalle *Poesie a Casarsa* (1942) a *La meglio gioventù*, dall’ *Usignolo della Chiesa Cattolica* al vertice delle *Ceneri di Gramsci* (1957). È poi la volta del narratore: *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* (1957-1959). A latere, il critico letterario di *Officina* e della raccolta *Passione e ideologia* (1960). Quindi il poeta, il già narratore, il già critico si fa cineasta, firmando tra il ’1961 e il ’1968 le sue opere più originali e significative: *Accattone*, il *Vangelo*, *Uccellacci e uccellini*, *Edipo re*, *Teorema*. L’ultima figura, dal ’68 alla morte, è quella *corsaria-luterana* del polemista politico, del provocatore, del profeta./ [...] Ma se si vuole tentare di capire quel *monstrum* che è l’opera di Pasolini, occorre liberarsi dello schema e impostare il discorso su altre basi.”

E continua:

O fato de que nos vários campos nos quais cada vez mais se empenha, Pasolini alcance imediatamente resultados de altíssima qualidade faz pensar em uma personalidade poliédrica, dotada de uma consciência artística e ansiosa por afirmação, em que desde sempre estão presentes potencialidades expressivas diferentes e todas elas extremamente fortes, e que aguardam apenas a ocasião (ou melhor, vão em sua busca) para se manifestar (e, quando ocorre, os resultados já estão maduros) (BELLOCCHIO, 2012, p. XIV).⁵

Observando desde os primeiros artigos escritos para jornais, ainda durante o fascismo, até aqueles dos anos 1970, depois reunidos em livro, como os que compõem *Escritos corsários*, Bellocchio (2012, p. XXIII) ressalta algo que se dá nesse conjunto de textos que nomeia como “o salto do público ao privado, aparentemente imotivado e ‘incorreto’, e, ao contrário, extremamente característico”: a entrada em cena dos “sentimentos pessoais” é flagrada em um artigo publicado em 1942,⁶ no qual o jovem Pasolini comenta sua participação em um encontro, proposto pelos fascistas, de jovens universitários europeus na cidade de Weimar. Pasolini abandona os argumentos que giram ao redor da sua resistência à evidente função propagandística, partidária e política (fascista) da reunião e abre um longo parêntesis, dedicado aos sentimentos íntimos seus e de sua mãe pelo pai que está há dois anos no *front* da guerra.

Esse longo conjunto de citações, a primeira de um crítico contemporâneo e amigo do escritor e a segunda de um ensaísta encarregado de escrever a introdução de um dos volumes da obra completa de Pasolini, ao invés de nos manterem na pista já trilhada pela crítica, sugerem que nos atenhamos a particularidades do pensamento e do modo como a palavra se faz ação em Pasolini.

Acrescentaria ainda, como indicativos de novas e ricas sugestões críticas, os dois livros que Silvia De Laude publicou recentemente, em 2018: *La rondine di Pasolini e I due Pasolini*.

⁵ “Il fatto che nei vari campi dove via s’impegna Pasolini ottenga subito risultati di altissima qualità dà l’idea di una personalità poliedrica, dotata di coscienza artistica e smaniosa di affermazione, in cui sono presenti da sempre potenzialità espressive diverse e tutte estremamente forti, che attendono solo l’occasione (anzi la cercano) per manifestarsi (e quando accade, i risultati sono già maturi).”

⁶ Trata-se de “Cultura italiana e cultura europeia a Weimar”, publicado em *Architrave*, em 31 de agosto de 1942; depois em *Setaccio*, em janeiro de 1943; e posteriormente em Pasolini (1999b).

Ambos, de maneiras diferentes, são longos e minuciosos comentários a respeito de um livro que até pouco tempo conhecíamos – fazendo eco à crítica italiana anterior – como um dos menos bem realizados de Pasolini: o romance sobre os meninos que viviam na periferia de Roma nos anos 1950, o *Meninos da vida*.

O segundo livro nos conta a história da edição e publicação do romance. Nos conta, em particular, o início da censura e dos processos na vida do poeta. Como sabemos, Pasolini foi extremamente censurado. E processado. Foram tantos os processos que foi possível constituir um livro somente com as peças jurídicas escritas contra ele. No livro *De Laude*, acompanhamos as idas e vindas de Pasolini, recém-chegado a Roma – vinha do norte do país e carregado de manuscritos – e tentando desesperadamente ser publicado. A todo custo, aliás.

Quando consegue um editor, a história do romance ganha um segundo capítulo e se torna uma história dolorosa: cortes e correções alteram a concepção do romance, o *de-formam*.

Há a história da censura: sem dúvida, as cartas que Pasolini troca com o editor Garzanti relatam a verdadeira tortura a que foi submetido quando os desígnios pragmáticos do editor se chocam com suas ideias e seu projeto para o romance. Mas há também uma reflexão sobre sua poética do romance. Em um trecho de uma carta para Garzanti, Pasolini escreve:

Não se assuste (do ponto de vista comercial), mas é impossível resumir a trama [do romance], já que uma trama no sentido convencional não existe. Tentando resumi-la se estaria correndo o risco de justapor uma série de fatos, e se teria a impressão de um emaranhado de fios. A minha “poética” narrativa [...] consiste em prender a atenção a partir dos dados imediatos. E isto é possível porque esses dados imediatos encontram seu lugar em uma estrutura ou arco narrativo ideal, que coincidem, portanto, com o conteúdo moral do romance.

Tal estrutura poderia ser definida por uma fórmula genérica: o período do pós-guerra em Roma, do caos cheio de esperança dos primeiros dias da liberação às reações de 1950-1951.

Observe que tudo isso fica “fora” do livro. Eu, como narrador, não interfiro. Do mesmo modo que não denuncio jamais a responsabilidade fascista na construção daqueles campos de concentração que são as periferias de Roma, ou a responsabilidade atual do governo que não resolveu o problema. Tudo

isso está implicado no emaranhado, externamente caótico mas internamente ordenado, dos fatos (DE LAUDE, 2018a, pp. 69-70).⁷

Não deixa de ser surpreendente que ao ler essa carta nos damos conta de que nesse primeiro romance, destrutado quase por unanimidade, tido como uma experiência literária fracassada, já é possível encontrar aquilo que será o *experimentalismo* de Pasolini, unanimemente aceito como característico do *romance inacabado Petróleo*, publicado somente em 1992. E, subentende-se, sua *produção mais avançada*.

Em uma longa nota, De Laude, a partir de uma familiaridade com os livros e documentos que a organização da obra completa do escritor lhe propiciou, reúne uma série de comentários sobre a longeva e constante experimentação formal de Pasolini, e portanto crítica.

Na segunda metade dos anos 1950 e nos primeiros anos 1960, Pasolini experimentava formas de escritura narrativa deliberadamente não acabadas: na contracapa de *Ali dagli occhi azzurri*, que sai pela Garzanti em 1965, o autor apresenta os contos recolhidos no volume como contos em parte “a serem feitos” e em parte “não feitos”, aludindo (se considerarmos o primeiro termo um ponto de partida e o segundo, um ponto de chegada) a uma vasta gama de soluções híbridas – contos que aludem a imagens futuras (*Studi sulla vita di Testaccio*); contos nascidos durante a preparação de alguma coisa que não existirá (*Rital e raton*); contos que englobam indicações programáticas, anotações do autor que indicam estradas a seguir na continuação da narrativa (*Rital e raton*, *Noite sul'Es*); e, ainda, contos nos quais os títulos e os subtítulos já indicam serem “restos” de romances naufragados (*Giubileo. Relitto di un romanzo umoristico*), ou “anotações” (*Appunti per un poema popolare*), ou então rastros de filmes

⁷ “Non si spaventi (dal punto di vista commerciale) [...] ma è impossibile riassumere decentemente la trama, poiché una trama nel senso convenzionale non c'è. Riassumendolo si rischierebbe di giustapporre una serie di fatti, e si avrebbe l'impressione di un arazzo. La mia 'poetica' narrativa [...] consiste nell'incatenare l'attenzione sui dati immediati. E questo mi è possibile perché questi dati immediati trovano la loro collocazione in una struttura o arco narrativo ideale che coincide poi col contenuto morale del romanzo. Tale struttura si potrebbe definire con la formula generica: l'arco del dopoguerra a Roma, dal caos pieno di speranze dei primi giorni della liberazione alla reazione del '1950-1951. [...] / Badi che tutto questo resta 'prima' del libro. Io come narratore non interferisco. Come non denuncio mai direttamente la responsabilità fascista nella costruzione di quei campi di concentramento che sono le borgate romane, o sulla responsabilità attuale del governo che non ha risolto il problema. Tutto questo è implicato nella congerie esternamente caotica, internamente ordinata, dei fatti.”

possíveis, sabe-se lá se realmente pensados para serem realizados (*Mignotta. Relazione per un produttore*) (DE LAUDE, 2018, pp. 32-33, n. 13).⁸

Soluções híbridas, formas inacabadas, os títulos são verdadeiras prospecções do movimento experimental e ensaístico que, talvez, seja o que há de mais marcante na produção pasoliniana: não se trata de criação de obras repartíveis em gêneros literários e linguagens, mas de um pensamento que se quer afirmar em seu movimento.

*

Ao traduzir recentemente o livro *Escritos corsários* (PASOLINI, 2020), passei pela densa e incrível experiência da procura pela voz de Pasolini. Impossível confundi-la com o “estilo” do autor senão por outras razões, pelo fato para o qual ele próprio já advertira vigorosamente: “Não sou um animal do estilo”. Não é a questão formal o ponto nevrálgico, embora evidentemente como escritor, como criador, questões de forma estiveram sempre presentes. A voz de Pasolini nos leva para além da alternativa “convenção ou experimentação”. É nela que com mais efetividade o “salto do público ao privado” se dá.

Nesse sentido, o livro de Adriana Cavarero (2011) traz algumas observações e comentários extremamente pertinentes nessa sondagem sobre a *unicidade* – termo empregado pela filósofa – que a voz carrega (e para a qual a filosofia deu tão pouca atenção) e sobre a política enquanto *relacional*.

A autora parte sintomaticamente de um texto de um indiscutível grande escritor, Italo Calvino, indicando a raridade de reflexões sobre a

⁸ “Nella seconda metà degli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta Pasolini sperimenta forme di scrittura narrativa deliberatamente non-finite: nel risvolto di copertina di *Ali dagli occhi azzurri*, che esce da Garzanti nel 1965, l’autore presenta i racconti raccolti nel volume come racconti in parte *da farsi* e in parte *non fatti*, alludendo, se il primo termine è un punto di partenza e il secondo un punto di arrivo, a una vasta gamma di soluzioni ibride – racconti che alludono a immagini future (*Studi sulla vita del Testaccio*); racconti nati in preparazione di qualcosa che non ci sarà (*Rital e raton*); racconti che inglobano indicazioni programmatiche, annotazioni dell’autore sulla strada da seguire con continuare la storia (*Rital e raton e Notte sull’Es*); e, ancora, racconti che già del titolo e sottotitolo qualificano come *relitti* di altri romanzi naufragati (*Giubileo. Relitto di un romanzo umoristico*), o *appunti* (*Appunti per un poema popolare*), o appunto tracce di film possibile, che chissà se è mai pensato di realizzare davvero (*Mignotta, relazione per un produttore*).” Na continuação da nota, De Laude estende seus comentários às reflexões e teorizações de Pasolini sobre o tema do *inacabado*, das “estruturas que querem ser outras estruturas.”

voz nos textos filosóficos, ou ao menos na direção que pretende dar a sua pesquisa, encontra mais ecos em textos da literatura (poesia) do que da filosofia.

No conto “Um rei à escuta” (CAVARERO, 2011, p. 247, n. 1), o soberano, “assediado pela lógica de seu próprio poder” (p. 15), tem seus ouvidos sensíveis para sons que possam significar sua queda e traições; ao lado disso e complementarmente, “cada voz que sabe ser ouvida pelo rei adquire um verniz frio, uma complacência vitrificada” (p. 15). Até que um dia, “quando no escuro uma voz de mulher se entrega ao canto, invisível no parapeito de uma janela apagada”, o rei a ouve (p. 16). O comentário seguinte, ainda guiado pela leitura e interpretação do conto, é sobre os efeitos que aquela voz de mulher foi capaz de causar ao rei insone que, ao ouvi-la, “recorda-se finalmente da vida e reencontra um objeto para os seus antigos desejos” (p. 16).

Em seguida, a filósofa chega ao ponto nevrálgico de todo o livro:

O rei, em suma, descobre a unicidade de todo ser humano, assim como ela é manifestada pela unicidade da voz. Aliás, descobre algo mais: porque “a voz poderia ser o equivalente daquilo que a pessoa tem de mais oculto e verdadeiro”, uma espécie de núcleo invisível, mas imediatamente perceptível, da unicidade (CAVARERO, 2011, p. 16).

Seguindo de perto, como ela mesma nos aponta, as reflexões de Hannah Arendt naquilo que esta nomeia como “a condição humana” (talvez melhor seria dizer “a condição do humano”), o conto nos fala, portanto, sobre a “voz humana, capaz de permanecer como tal sem confundir-se com os ruídos e de revelar assim aquilo que é peculiarmente humano, [e que] vem de um lugar que está fora da política” (CAVARERO, 2011, p. 17).

Encaminhando-me de volta para Pasolini, é certo que a surdez em relação às particularidades dessa voz – ou, ainda, o modo como essa *estranha* voz foi ouvida – condiz com os parâmetros segundo os quais a figura do intelectual é mais comumente vista, dentro e fora da tradição da cultura da Itália, por uma “inclinação filosófica para a universalidade abstrata e sem corpo, na qual reina o regime de uma palavra que não sai de nenhuma garganta de carne” (CAVARERO, 2011, p. 23).

O livro autobiográfico de Enzo Siciliano *Campo de' Fiori*, publicado em 1993, é perpassado por lembranças do amigo e se inicia com as cenas do enterro de Pasolini na praça romana que dá título ao livro. São entretanto os acenos às particularidades das vozes que fazem com que Siciliano

mergulhe em suas mais doloridas memórias: “Estou em um beco, entre a Piazza Farnese e Campo, e vejo Moravia, no alto, por entre as cabeças das pessoas, que diz, com a voz trincada pela rouquidão: ‘Nascem poucos poetas em um século’” (SICILIANO, 1993, pp. 7-8).⁹ Se lembra também do “sotaque friulano de Pier Paolo, a doçura do seu s” (p. 8):¹⁰

Naqueles dias eu havia escutado muitas vezes o disco com a sua leitura de Ungaretti: – a inflexão ao soletrar os versos. Aquela leitura parecia uma análise do ritmo ungarettiano, e era também uma análise afetuosa. Lendo Ungaretti, Pier Paolo exprimia sobretudo o seu afeto por ele (SICILIANO, 1993, p. 8).¹¹

Páginas à frente, retorna às vozes de Alberto Moravia e Pasolini:

[...] Alberto, naquela tarde, soube dizer tudo isso, com a voz velada pela ansiedade que iria ouvir novamente somente nos seus últimos meses de vida. Alberto falava, e voltava aos meus ouvidos o timbre submisso e delicado de Pier Paolo, que lia Ungaretti, e de cada palavra exaltava a necessidade (SICILIANO, 1993, pp. 9-10).¹²

Essas lembranças amorosas transmitidas pela voz, todavia, não são as mais presentes quando se fala de Pasolini.

É mais comum – um lugar-comum, na verdade – quando alguém se refere à figura física de Pasolini, corpo e gestos, descrevê-lo com a palavra italiana *mite*, que, referindo-se a indivíduos, significa “de caráter doce e humano, com disposição à paciência e à indulgência”. A mesma palavra é estendida às frutas e animais que são, no caso das frutas, doces, quando maduras, ou, no caso dos animais, docéis.

Eu nunca tinha ouvido essa voz. A primeira vez – este é um registro da memória – foi em um programa de televisão gravado nos anos 1970. Nele, Pasolini está sendo entrevistado por um jornalista. Sério, com o rosto magro, muito magro, lembrando o rosto de um *boxer*, e precocemente

⁹ “Sto in un vicolo, tra Piazza Farnese e Campo, e vedo Moravia, alto fra le teste della gente, che dice, con la voce scheggiata dalla raucedine: ‘Di poeti ne nascono pochi in un secolo...’”

¹⁰ “[...] l’accento friulano di Pier Paolo, la dolcezza della sua ‘s’”.

¹¹ “In quei giorni avevo ascoltato più volte il long playing con la sua lettura di Ungaretti: gli accenti che compitavano i versi. Sembrava, quella lettura, un’analisi del ritmo ungarettiano, ed era un’analisi anche affettuosa. Leggendolo, Pier Paolo esprimeva soprattutto il suo affetto per Ungaretti.”

¹² “[...] Alberto, quel pomeriggio seppe dire tutto questo, con l’accento velato d’ansia che gli avrei risentito alle labbra soltanto negli ultimi mesi di vita./ Alberto parlava, e tornava nelle mie orecchie il timbro sommesso e delicato di Pier Paolo che leggeva Ungaretti, e di ogni parola esaltava la necessità”.

envelhecido – teria no máximo 50 anos –, de terno, de frente para a câmera, quase constrangido, responde às perguntas. A voz tende ao agudo (uma voz fina, diríamos, com tudo aquilo que convencional e preconceituosamente se atribui a isso), nela há uma certa distorção, o tom é quase sempre baixo. Parece, em certos momentos, que há a certeza de ideias e uma incerteza ao enunciá-las. Não é a voz grave do intelectual polêmico que poderíamos esperar. Essas características se destacam diante do entrevistador, que usando de cinismo e prepotência, o interrompe, o interroga duramente, levando quem os ouve a pensar que na cena está se constituindo o entrevistado em réu. As respostas, por sua vez, desconcertam o entrevistador – os tempos de Pasolini são mais longos do que aqueles convencionados pela linguagem ou gramática desses programas de TV; aflito pela demora, o entrevistador está ansioso para passar à pergunta seguinte.

É surpreendente o contraste indisfarçável entre a voz que se ouve e o que essa voz diz para além das palavras. Nas respostas Pasolini faz seu prognóstico sobre a catástrofe anunciada pela presença e ação indeléveis do neocapitalismo a partir dos anos 1960 na Itália, que se deixavam muitos em dúvida, naquele momento da entrevista, e que hoje são incontornáveis, pela expressão da máxima gravidade atual a que se chegou. Dizendo isso de outro modo: onde se esperaria uma vociferação, se ouve uma voz *mite*?

Não é fácil concordar que se trate de uma voz *mite*. A tal *mittezza* entreouvida por tantos talvez diga mais respeito àquela outra característica da voz pasoliniana, a de ter voz *fina*, ou seja, uma velada referência duplamente preconceituosa: voz de mulher e voz de homossexual.

No conto de Calvino lido pela Cavarero, foi a voz de uma mulher que canta que trouxe o rei para a vida, uma voz que se mostra na sua unicidade, sempre absoluta. Essa voz, proscrita, porque sequer ouvida, pelo poder, por ser uma voz particular em si, e de mulher, uma voz *fina*, revela ainda, para quem puder ouvi-la, capaz de romper com o círculo ao qual está irremediavelmente preso o rei: “o fato de que cada voz é única, singular, capaz justamente de desvelar o ser também único, em carne e osso, que a emite” (BARBEITAS, 2011, p. 9). Ainda na apresentação do livro, Barbeitas resume a dimensão na qual se dá, na perspectiva da filósofa italiana, o salto do público ao privado inscrito justamente pela particularidade da voz:

Afinal, se é a linguagem que faz do homem um ser político; se essa mesma linguagem não mais é redutível ao plano do que é *dito*, isto é, ao plano das

palavras desencarnadas e do *logos* desvocalizado, e passa a acolher a voz como aquilo que espelha a unicidade de cada existente; **se também o “homem”, nesse mesmo sentido**, deixa de ser uma abstração para se referir à singularidade encarnada por um ser único; ora, então a política deve ser radicalmente repensada para além de uma conexão pelo que é *dito* (terreno exclusivo do significado) em direção à relacionalidade de um *dizer* em que, mais do que significar, cada um comunica *quem é* (BARBEITAS, 2011, p. 11).

O efeito que a *unicidade* da voz de Pasolini produz para quem tem a escuta aguçada por ela e por aquilo que essa voz produziu, é alertar para o fato de que, num gesto eminentemente político e ético, o processo de subjetivação está aí sempre presente, em qualquer momento de sua vida e da escrita de seus artigos, livros, poemas, quando roda seus filmes ou dá entrevistas: não cede a dogmas, partidos, convenções (traduzindo assim, talvez, o que Sciascia dizia), o que o afasta da vociferação. Um *boxer*, sem dúvida, que optou pela voz, e não pela vociferação ou pelo soco.

*

Há ainda uma outra palavra italiana, utilizada por Pasolini quando comenta o tipo de estrutura da forma narrativa escolhida para *Petrolio* e, em seguida, lembrada inúmeras vezes por seus comentadores: *brulichio*.¹³

Stefano Agosti (BENEDETTI; GRIGNANI, p. 115), após sintetizar qual seria a “estrutura fundante” do livro acrescenta que esta restituiria “com a maior fidelidade possível, o *brulichio* da vida”.

*Brulichio*¹⁴ é a palavra para nomear o barulho das abelhas, ou outros insetos quando são muitos, ou a intensa vibração produzida por pessoas numa multidão. *Zumbido*, *burburinho*, enfim, a efervescência e o caos que a vida é. Refletir, escrever seria assim escutar com muita atenção essa efervescência. A voz doce ou dócil é a expressão física, material dessa simbolização do mundo que sua literatura busca. Pela intensidade da escuta, quando a obra surge para Pasolini, ela já vem pronta, e talvez

¹³ As passagens de *Petrolio* onde a palavra aparece estão no Appunto 22A: “Il mio non è un romanzo a *schidionata*, ma a *brulichio*” [O meu não é um romance de *concatenação*] (PASOLINI, 1998, p. 1.275). Um pouco mais adiante: “[...] ciò fa parte del *brulichio*, o vortice, che è la figura strutturale del mio raccontare” [isso faz parte da efervescência, ou do vórtice, que é a figura estrutural de minha narrativa] (PASOLINI, 1998, p. 1.276).

¹⁴ Parte dos diálogos de Pasolini com leitores de periódicos foi reunida e publicada. Destaco o livro *Il caos* [O caos] (FERRETTI, 1977), pelas convergências e sugestões que o título desperta se aproximado das reflexões deste artigo: o caos seria outra forma de manifestação do *brulichio*.

seja uma possível tradução para os comentários de Bellocchio, citados no início deste texto, em outros termos.

O que a voz de Pasolini me diz, depois de tantos anos de escuta, é que sua força analítica (e performática) não se mostra, se sondada unicamente na alternativa entre a convenção e a experimentação. Tal força está em encarnar aquilo que foi aqui já citado como “o salto do público ao privado”. O salto não está somente na irrupção do que é da vida íntima, particular na sua escrita, mas na recusa em abandonar o que é a sua voz e a sua unicidade. É como manter o corpo, a voz naquela zona da arrebentação das ondas do mar, zona do movimento constante e infinito, onde não há solução, não há dialética. É puro movimento: os limites da procura pela forma são ultrapassados, e a própria subjetividade se torna uma questão política, estética e crítica.

REFERÊNCIAS

- AGOSTI, Stefano. Opera interrotta e opera interminabile. In: BENEDETTI, Carla; GRIGNANI, Maria Antonietta. *A partire di Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*. Ravenna: A. Longo Editore, 1995, pp. 113-120.
- BARBEITAS, Flávio Terrigno. As potencialidades inauditas da voz. Entre filosofia, música e política. In: CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais. Filosofia da voz verbal*. Trad. Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, pp. 9-13.
- BELLOCCIO, Piergiorgio. Disperatamente italiano. In: Walter Siti e Silvia de Laude, (Orgs.). *Pasolini. Saggi sulla politica e sulla società*. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 2012, pp. XIII-XXXIX.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais. Filosofia da voz verbal*. Trad. Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DE LAUDE, Silvia. *I due Pasolini. Ragazzi di vita prima della censura*. Roma: Carocci Editore, 2018a.
- DE LAUDE, Silvia. *La rondine di Pasolini*. Milão: Mimesis Edizioni, 2018b.
- FERRETTI, Gian Carlo (Org.). *Il caos*. Roma: Editori Riuniti, 1979.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Meninos da vida*. Trad. Rosa Artini Petraitis e Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Romanzi e racconti. 1962-1975*. Walter Siti e Silvia de Laude (Orgs.). Milão: Mondadori, 1998, pp. 1274 e 1275.

PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. V. I. Walter Siti e Silvia de Laude (Orgs.). Milão: Mondadori, 1999a, pp. 713-857.

PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*. Walter Siti e Silvia de Laude (Orgs.). Milão: Mondadori, 1999b, pp. 5-9.

PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. Trad., apresentação e notas de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.

SCIASCIA, Leonardo. *Nero su nero*. [Edição digital.] Milão: Adelphi, 2014, par. 392-394.

SICILIANO, Enzo. *Campo de' Fiori*. Milão: Rizzoli, 1993.

Recebido: 13/5/2020

Aceito: 13/8/2020

Publicado: 18/11/2020