

**PIER PAOLO PASOLINI E AS LINGUAGENS DO
REAL: CRÍTICA PICTÓRICA N'OS AFRESCOS DE
PIERO EM AREZZO**

**PIER PAOLO PASOLINI AND THE LANGUAGES OF
REALITY: PICTORIAL CRITIQUE IN PIERO'S FRESCOES
IN AREZZO**

Roan Costa Cordeiro¹

Resumo: O nexó estabelecido por Pier Paolo Pasolini entre realidade e linguagem constitui uma tensão que distende as suas obras em distintos meios de expressão. Diante dos vínculos particulares que ele estabelece entre a linguagem pictórica e a poética, nos quais a recepção do aparato crítico de Roberto Longhi se mostra estratégica, propõe-se considerá-los por meio do gesto exemplarmente cristalizado nos versos de *Gli affreschi di Piero ad Arezzo*, primeira parte do poema “La ricchezza (1955-1957)”, coligido em *La religione del mio tempo* (1961). Nesses versos, para os quais se apresenta tradução neste artigo, o impacto produzido pela pintura renascentista de Piero della Francesca permite observar o vitalismo estético que fundamenta a práxis poética pasoliniana, assim como a crítica do presente que articula tal prática. Nesse sentido, verifica-se que também a perspectiva de Pasolini acerca das artes visuais se revela uma penetrante tradução histórica e crítica da própria realidade como forma de linguagem.

Palavras-chave: Pier Paolo Pasolini; linguagens da realidade; crítica e descrição pictórica.

Abstract: The nexus established between reality and language by Pier Paolo Pasolini constitutes a tension that distends his works in several means of expression. In light of the particular relationships established between the pictorial and poetical languages by Pasolini, in which the reception of Roberto Longhi's critical apparatus proves to be strategic, this paper aims to consider them through the critical gesture exemplarily

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Paraná (PPGFIL-UFPR), com bolsa Capes (processo n. 88882.383107/2019-01): <roan.costa@gmail.com>.

crystallized in the verses of *Gli affreschi di Piero ad Arezzo*, the first part of the poem *La ricchezza* (1955-1957), collected in *La religione del mio tempo* (1961). In these verses, to which this paper provides a translation, the impact produced by the Renaissance paintings of Piero della Francesca allows us to observe the aesthetical vitalism that grounds Pasolini's poetical praxis, as well as the critique of the present times that articulates such a practice. Therefore, one should also notice that Pasolini's perspective concerning the visual arts proves to be a keen historical and critical translation of the very reality as a form of language.

Keywords: Pier Paolo Pasolini; Languages of Reality; Critique and Pictorial Description.

INTRODUÇÃO

Pier Paolo Pasolini situa-se no limiar entre complexas e distintas linguagens que se cruzam na sua tentativa de configurar os sentidos do real. Diante desse impulso, Michel Lahud (1993, p. 38), em *A vida clara*, aventa uma linha de interpretação que alinhava as obras e as *personae* de Pasolini no sentido de considerá-las um “episódio exemplar de história das ideias: como, *grosso modo*, um conjunto diversificado porém extremamente coeso de autênticos diagnósticos da atualidade – [...] reveladores de uma certa atitude ou de uma vida, por assim dizer, filosófica”. Tal leitura permite adentrar nas camadas de sua vastíssima produção e compreender o modo de Pasolini “ver o mundo e se relacionar com a vida como único fundamento admissível de todas as opções de sua obra” (p. 42). Nesse juízo, recoloca-se a questão incontornável do vivido e da experiência para Pasolini e sua obra, que é assim composta como um “canteiro de obras”, uma *poiesis* cuja eclosão ultrapassa o abrupto ponto-final conferido pela morte com sua violenta e “fulminante montagem” da vida (PASOLINI, 1988, p. 198).

Nesse sentido, para ele não se trata de apenas representar o mundo, de transfigurar a realidade pela palavra, encapsulando o espetáculo do mundo em símbolos hauridos, mas de tomá-lo como linguagem numa tensão que é emulada nas diversas formas de expressão nas quais travou suas batalhas. De um lado, teremos então uma “evocação” da realidade como “processo de representação simbólica do real” (LAHUD, 1993, p. 39), que pode ser sintetizada na produção poética – seu primeiro e mais extenso campo de incursão artístico, das suas primeiras poesias até sua tentativa última de supressão dos limites entre a poesia e a prosa, da qual *Petrolio* constitui, seguramente, o testamento inacabado. De outro lado, uma “reprodução” da realidade como “meio mecânico de expressão da realidade através da própria realidade” (pp. 39-40).

Ambas as “línguas”, a da evocação e a da reprodução, configuram-se como “traduções” do fato de que “a realidade é uma linguagem” (PASOLINI, 1991, p. 260),² reflexão que Pasolini sintetiza na expressão “*res sunt nomina*”, isto é, na articulação que toma como linguagem (o nome, a palavra) a própria realidade (a coisa). É no trânsito entre essas duas línguas – a linguagem “primeira e primitiva do real” e as “línguas de segundo grau, por assim dizer” (LAHUD, 1993, p. 43), como a poesia, o cinema e a pintura – que Pasolini se afirma, no corpo de suas produções, como “episódio exemplar” de diagnóstico da atualidade e como imagem viva da realidade. Assim, configura-se a “semiologia” evocada por Pasolini para dar conta da riqueza do real, na qual a vida e os seus traços compõem-se como linguagem em diversos meios de expressão, tanto sobrepostos quanto dispersos.

Não é à toa, portanto, que a invenção de línguas e linguagens (dos dialetos à filosofia do cinema) seja, para Pasolini, algo mais do que um recurso poético. Trata-se, na verdade, do meio por excelência de sua produção de si mesmo, o que também significa produção da realidade. Se, por um lado, a produção das origens – como o friulano de suas poesias, o éden materno de sua primeira *persona* poética – abre-se como campo para as indagações de ordem psicológica, também permite visualizar, por outro, o caráter fundamental da formulação do real pela via da linguagem.³ A cada vez que Pasolini se confronta com o mundo, vale dizer, quando se encontra diante de si mesmo e da pluralidade do mundo, precisa enfrentar a possibilidade mesma da expressão como um problema de linguagem.

É nesse plano que temos de situar cada verso, cada linha, cada “plano-sequência” de suas produções, caso queiramos desvendar a vitalidade nelas capturada. Nas suas poesias, Pasolini apresentou luminosamente a sua relação com a arte, com a linguagem e com as figuras e objetos componentes da sua vida e da sua captura crítica da atualidade. Os versos sobre a pintura permitem situá-lo em relação à vasta e erudita cultura italiana, na qual Pier Paolo se formou na juventude – constituinte, enquanto substrato vital, de suas *personae*. Cultura italiana representada, no corte aqui proposto, pela pintura de Piero della Francesca, objeto vivo, e pela prosa lírico-estética de Roberto Longhi, canal expressivo da vitalidade latente na pintura. Cultura concreta, portanto, material como as paredes enegrecidas do exterior da Basílica de San Francesco

² “[...] la realtà è un linguaggio”.

³ Desde muito cedo, o friulano revela, como “leite” e “nutrição” “transcendental” do poeta, o sentido vital da linguagem para Pasolini (Cf. BANDINI, 2003, pp. XVI-XIX).

em Arezzo, viva como a paisagem campestre da Itália capturada pelo mestre da pintura no interior da igreja, afinal, “[n]ada morre jamais numa vida. Tudo sobrevive. Nós vivemos e sobrevivemos ao mesmo tempo. Assim também cada cultura é sempre tecida de sobrevivências [...]. São elementos historicamente mortos mas humanamente vivos que nos compõem” (PASOLINI, 1977, p. 170).⁴

Assim, Pasolini compreendeu que, embora possuísse na escrita da poesia e do romance meios para exprimir sua “recusa” da realidade de seu tempo,

[...] essas mediações [...] interpunham entre a vida e mim uma espécie de parede simbólica, uma tela de palavras... E está ali talvez a verdadeira tragédia de todo poeta, a de não alcançar o mundo senão metaforicamente, segundo as regras de uma magia em definitivo limitada no seu modo de se empossar do mundo” (PASOLINI, 1999b, p. 1.413).⁵

OS RETRATOS DE ROBERTO LONGHI

O crítico e historiador da arte Roberto Longhi (1890-1970) foi um dos professores de Pasolini quando este frequentou os bancos da Universidade de Bolonha entre as décadas de 1930 e 1940 e, além disso, chegaria a dirigir os estudos finais de Pasolini sobre história da arte, mas a guerra tratou de separá-los e os rumos foram diferentes. Ainda assim, sua ascendência sobre Pasolini, com quem nutriu longa amizade, foi profunda e interagiu ativamente com a conformação do próprio gesto crítico pasoliniano, no qual se tornou, além de cultor do “gosto” (HONESKO, 2012, p. 277), uma figura carnal do estilo e da *crítica* da cultura, mormente aquela pictórica. Sob o filtro da lembrança, tônica ressaltada na resenha intitulada *Roberto Longhi: da Cimabue a Morandi* (1974), pode-se visualizar a figura de Longhi por meio do testemunho enfático de Pasolini, que o revela não apenas como professor, mas como tendo sido o seu mestre.⁶

⁴ “Nulla muore mai in una vita. Tutto sopravvive. Noi, insieme, viviamo e sopravviviamo. Così anche ogni cultura è sempre intessuta di sopravvivenze [...] Sono elementi storicamente morti ma umanamente vivi che ci compongono”.

⁵ “[...] queste mediazioni [...] frapponevano tra la vita e me una sorta di parete simbolica, uno schermo di parole... Ed è lì forse la vera tragedia di ogni poeta, di non raggiungere il mondo se non metaforicamente, secondo le regole di una magia in definitiva limitata nel suo modo di impossessarsi del mondo”.

⁶ Esse texto apareceu como resenha em *Tempo*, publicado em 1974. Posteriormente, foi integrado à obra póstuma *Descrizioni di descrizioni* (1979). Em português, na tradução de Davi Carneiro, aparece com o título *Traduzir a prosa de Roberto Longhi*.

Conforme recordou o encantado “discípulo” Pasolini, se a sala de aula na qual assistiu à troca de fotogramas de pinturas do Renascimento aparecia borrada na lembrança, Longhi mesmo já era uma “aparição” no espaço daquela sala. Assim, continuaria a ressurgir, décadas após a sala de aula, como “fantasma” de uma elaboração imagética do presente que se debruça sobre os fragmentos do passado: a importância do mestre é perceptível na potência com que as *descrições* compõem parte significativa da obra de Pasolini, principalmente poética, crítica e cinematográfica, na sua busca de acercar-se criticamente do real.

Esse texto-testemunho de Pasolini sobre Longhi deu-se a conhecer com a publicação do livro *Da Cimabue a Morandi*, organizado por Gianfranco Contini. A justificativa de uma tal obra, segundo Contini (1973), consistia na necessidade de dar conta da grandeza expressiva de Longhi desenvolvida, ao longo da sua trajetória, na forma de intrincado empreendimento textual. Tratava-se então de apresentar, com um conjunto de alguns dos mais representativos escritos de Longhi, a sua força como *prosador* – dentre os quais aqueles dedicados a Piero della Francesca se destacam como dos mais elaborados, tanto estilisticamente quanto no âmbito histórico-crítico.

Na resenha feita por Pasolini à organização de Contini, bem como no inédito *Che cosa è un maestro?* (1971), no qual a resenha certamente encontra um “esboço” de seu retrato, somos apresentados aos modelos pasolinianos de Longhi. No texto de 1971, após levantar a indagação sobre “o que é um mestre”, Pasolini (1999a, p. 2.593) responde que “se compreende apenas *depois* quem foi o verdadeiro mestre: por isso o sentido dessa palavra tem o seu lugar na memória como reconstrução intelectual, ainda que não sempre racional, de uma realidade no entanto vivida”.⁷ Assim, sob o filtro da “reconstrução” da memória, aparece o retrato do “mestre”, retomado da experiência existencial que, ao apontar para uma realidade vivida, é agora revivida pela lembrança:

Longhi era antes homem do que professor [...]: era já aquilo que era, isto é, um homem superior: era homem, a saber, enquanto super-homem, enquanto ídolo, enquanto personagem da Comédia [...]. Um professor é um homem alienado na sua profissão, uma autoridade que nos melhores casos deita fora a primeira máscara autoritária para descobrir uma outra máscara, aquela do modesto

⁷ “[...] si capisce soltanto *dopo* chi è stato il vero maestro: quindi il senso di questa parola ha la sua sede nella memoria come ricostruzione intellettuale anche se non sempre razionale di una realtà comunque vissuta”.

travet. A cultura, pelo contrário, coloca sobre a face de um homem uma máscara que ali se encarna e não se pode mais arrancar: máscara misteriosa, como é sem dúvida misteriosa a humanidade quando se exprime e não permanece obtusa e mesquinha e vil no comportamento, no código, na convenção, na sociedade. Longhi era afiado como uma espada. Falava como ninguém falava. O seu léxico era uma novidade completa. A sua ironia não tinha precedentes. A sua curiosidade não tinha modelos. A sua eloquência não tinha motivações. Para um rapaz oprimido, humilhado pela cultura escolar, pelo conformismo da sociedade fascista, esta era a *revolução*. Ele começava a balbuciar atrás do mestre. *A cultura que o mestre revelava e simbolizava se colocava como alternativa a toda a realidade até aquele momento conhecida* (PASOLINI, 1999a, pp. 2.593-2.594, grifo nosso).⁸

A oposição entre o professor e o mestre é fixada entre a burocratização da cultura e a cultura viva, entre a manutenção de um esqualido mundo fascista e a materialidade fértil de uma cultura não apenas erudita, mas encarnada na figura de Longhi. A vida, então, transborda; é essa vida que surge da experiência que constitui a matéria mais visada dentre os materiais com os quais Pasolini trabalha. Quando ele mesmo se dedicava a pintar, por exemplo, numa atuação “diletante” ancorada no fascínio de *allievo* – papel, aliás, encarnado por Pasolini, em *Il decameron* (1971), como aprendiz de Giotto –, dizia sentir a necessidade de uma matéria “impossível”, por mais que lhe interessasse

[...] muito mais a “composição” – com seus contornos – do que a matéria. Porém consigo fazer as formas que quero somente se a matéria é difícil, impossível; e, sobretudo, se, de algum modo, é “preciosa” [...]. Preciso de uma matéria expressionista, sem possibilidade de escolha (PASOLINI, 2015a, p. 2).

⁸ “Longhi era prima uomo che professore [...]: era subito ciò che era, cioè un uomo superiore: era uomo cioè in quanto superuomo, in quanto idolo, in quanto personaggio da Commedia [...]. Un professore è un uomo alienato dalla sua professione, un'autorità che nei casi migliori getta la prima maschera autoritaria per scoprire un'altra maschera, quella del modesto *travet*. La cultura invece mette sulla faccia di un uomo una maschera che vi si incarna e non si può più strappare: maschera misteriosa, com'è appunto misteriosa l'umanità quando si esprime, e non se ne resta ottusa e meschina e vile nel comportamento, nel codice, nella convenzione, nella società. Longhi era sguainato come una spada. Parlava come nessuno parlava. Il suo lessico era una completa novità. La sua ironia non aveva precedenti. La sua curiosità non aveva modelli. La sua eloquenza non aveva motivazioni. Per un ragazzo oppresso, umiliato dalla cultura scolastica, dal conformismo della società fascista, questa era la rivoluzione. Egli cominciava a balbettare dietro al maestro. La cultura che il maestro rivelava e simboleggiava si poneva come alternativa all'intera realtà fino a quel momento conosciuta.”

Assim, enquanto a sua matéria impossível é a vida da realidade, a composição (não menos impossível, vale dizer) seria a linguagem capaz de lhe dar forma. Nesse sentido, quando um ciclo de afrescos como o de Arezzo deixa transbordar a riqueza do visível, na leitura de Pasolini, ele se debate com um material no qual já “o artista figurativo”, o pintor, “*transfigura* a [...] essência visual [da realidade]” (LONGHI, 2005, p. 7, grifo nosso).

Na resenha de 1974, ao lado dessa imagem imediatamente vívida, colorida pelos filtros de uma memória em contínua elaboração, surge-nos o retrato do “Longhi prosador”, figura derivada de um ensaio de Contini (1972) cujos fragmentos, inclusive, compuseram o aparato crítico anteposto aos textos de Longhi (1973, pp. XLIV-LII). Em que consiste o traço mais marcante do “Longhi prosador”? O marco dessa formulação situa-se no âmbito das “especialidades” de Longhi, a história e a crítica da arte, e da relação com o seu então “estado da arte”: o caráter memorável da escrita longhiana decorre da percepção de que aquelas estariam, antes de tudo, aquém das devidas *soluções de linguagem*. De um lado, isso se explicaria pela prevalência de uma abordagem excessivamente psicológica, centrada em motivos, intenções ou genialidades; de outro, pela predominância da filologia como abordagem de *elementos exteriores* que trariam à luz a origem da obra segundo um protótipo ideal (suas “fontes”). Nesse contexto, Longhi teria desenhado, em contraposição, uma história da crítica de arte marcada pelo mapeamento e fuga das soluções doutrinárias (AGAMBEN, 2014), o que lhe traria a necessidade de abrir o aparato analítico como *modo de operação* crítico no qual a descrição se volta para a investigação da lógica interna das obras de arte. Assim, ao invés de apostar numa intenção capaz de reconduzir uma obra à lógica de seu sentido autoral, Longhi (2007, pp. 21 e 23) antes conduzirá a “personalidade” do autor à sua lógica *pictórica*: nesse sentido é que afirmará buscar a “personalidade pictórica de Piero della Francesca”, encarada em sua investigação já como uma “mente figurativa”, numa fórmula altissonante que abre nada menos que sua incontornável obra sobre Piero della Francesca. A linguagem da exposição e a análise, portanto, conjugam-se drasticamente na descrição, que não é apenas expressão de uma cena, mas sim, exposição de uma forma:

[...] o fundamento é sempre a leitura do quadro [...]. Ao atribuir um quadro a um autor, ou ao reconstruir, de fato, toda a personalidade de um autor (como

um extraordinário romance policial), [...] se concentra especificamente na lógica interna das formas (PASOLINI, 2015c, p. 4).

Torna-se assim, aos poucos, compreensível outro retrato de Longhi, pois a sua linguagem de modo efetivo traduz a realidade – pictórica no caso –, expressando-a de forma tal que desperta a vida latente da obra, sempre lembrando que “a arte certamente deve ser vida, mas uma vida diferente, em si mesma” (LONGHI, 2005, p. 47). Diante disso, aquela figura do “Longhi prosador” atesta que “[n]ão se trata simplesmente de encontrar um equivalente literário da obra de arte figurativa [...], mas de suspender a inteligibilidade da língua para fazer deslizar naquele breve vazio a alteridade do não linguístico – do figurativo – que se pretende evocar” (AGAMBEN, 2014, p. 15).⁹

Diante desse desafio, Pasolini (2015c, p. 4, grifos nossos) considerava que

[...] o risco era enorme, sempre. Daí, a cautela, e, portanto, a ironia. Produto direto, formal, na prosa de Roberto Longhi, da sua reticência (cautela mais ironia maiêutica) é o “esboço”. Todas as descrições que Longhi faz dos quadros examinados (e são naturalmente os pontos mais altos da sua “prosa”) são feitas de esboços. Mesmo o quadro mais simples, direto, frontal, “traduzido” na prosa de Longhi, é visto obliquamente, a partir de pontos de vista inusitados e difíceis.

Nessa passagem, o uso pasoliniano das aspas indica outro caminho para o retrato de Longhi, uma vez que, ao também suspender a “prosa”, permite-nos ainda aventar a sua conjugação com o “esboço”, o qual direciona e perfaz a crítica longhiana. Quando a prosa se abre ao esboço, tornando-se ensaística, somos dirigidos a uma abertura que justamente a aproxima do poético, realizando uma transformação que afeta nada menos do que a própria condição de possibilidade de delimitação de gêneros literários – o atestado pasoliniano desse intrincado movimento é justamente *Petrolino*, o laboratório no qual esgarça e retrabalha as fronteiras.¹⁰ Por fim, deve-se somar àqueles termos entre aspas, ainda, o “traduzido”, o qual nos auxiliará, à medida que retomemos aquela concepção de Pasolini sobre as linguagens como *tradução* da realidade, a compreender importância

⁹ “Non si tratta semplicemente di trovare un equivalente letterario dell’opera d’arte figurativa [...], ma di sospendere l’intelligibilità della lingua per fare guizzare in quel breve vuoto l’alterità dei non linguistico – dei figurativo – che s’intende evocare”.

¹⁰ Num manuscrito vinculado a *Petrolino*, encontra-se uma ilustrativa lista de Pasolini (1998, p. 1.994), repleta de “referências”. Aí, Longhi é elencado pela sua exemplar “descrição de quadros” dentre romancistas, poetas e filósofos (que representam um quinto do total).

dos procedimentos de crítica da obra de arte para Pasolini. Mais do que isso, essa captação da forma e dos elementos vitais da obra marcará profundamente o olhar de Pasolini num movimento que engloba tanto a “contemplação” capturada no ciclo de afrescos de Piero em Arezzo quanto os recursos de enquadramento de seus filmes.

Em síntese, as descrições de Roberto Longhi traduzem as obras de arte na forma de esboços, que, por sua vez, marcam a prosa do crítico italiano – ao menos para Pasolini (2015c, p. 4), o qual considera que a

[...] introdução do esboço é linguisticamente uma hipótese, uma exortação ou cláusula final [...]. Lançadas ali por acaso, como mera função de uma hipótese, ou mera conclusão de um raciocínio, as descrições dos quadros (ou melhor, da realidade representada por eles) terminam sendo de uma exatidão lancinante, visionária.

A “exatidão” da descrição decorre não apenas da imediata relação com o quadro, com a sua superfície pictórica, mas também, num movimento que explica o seu caráter “visionário”, com a realidade *transfigurada* como pintura.

Pasolini incorpora profundamente essas preciosas lições longhianas nas próprias “traduções” do real e em sua linguagem. Na sua “descrição” dos afrescos de Piero em Arezzo, Pasolini dá corpo àquilo que aprendeu a ver nas aulas de Longhi, isto é, uma projeção do olhar sobre as formas internas, latentes e vitais das obras de arte pictóricas, a serem perscrutadas a partir de si mesmas:

O que fazia Longhi naquela salinha separada e quase inacessível da universidade, na Rua Zamboni? Ministrava “história da arte”? O curso era aquele memorável sobre os *Fatti di Masolino e di Masaccio* [...]. Na tela eram, de fato, projetados alguns *slides*. Eram apresentados os trabalhos de Masolino e de Masaccio na íntegra e nos seus detalhes, os quais eram contemporâneos, e também realizados no mesmo lugar. O cinema agia, mesmo como mera projeção de fotografias. E agia no sentido que um “enquadramento” que representava uma amostra do mundo de Masolino – naquela continuidade que é realmente típica do cinema – se “opunha” dramaticamente a um “enquadramento” que representava, por sua vez, uma amostra do mundo de Masaccio. O manto de uma Virgem ao manto de outra Virgem... O primeiro plano de um Santo ou de um espectador em primeiro plano relacionado a outro Santo ou a outro espectador... O fragmento de um mundo formal se opunha, portanto, física e materialmente, ao fragmento de outro mundo formal: uma “forma” a outra “forma” (PASOLINI, 2015c, p. 4).

O elemento crucial de continuidade apontado por Pasolini – a ideia de uma “história das formas” como articulação subjacente de sentido dos

textos de Longhi e de sua empreitada crítica de descrição – é movido pela ideia do cinema. A concepção de uma “evolução das formas” é a contrapartida cinematográfica da história, a qual é entendida “como evolução, mas no sentido puramente crítico, vital, concreto da palavra”. Para Pasolini, está em jogo, antes, uma “noção estratificada, tudo menos linearmente progressiva, de temporalidade: se a entropia do presente implica, ou induz, a do passado é porque estes, em vez de simplesmente sucessivos, são, de certo modo, contemporâneos” (ESPOSITO, 2013, p. 243).¹¹ A história, portanto, é afirmada como um acúmulo interminável de elementos temporalmente díspares, de modo que apenas o acesso a detritos e resíduos tidos como “elementos historicamente mortos” sobrepostos nas suas camadas poderia servir de base para articular a vida e a história, cujo nó viria a ser tragicamente desatado pela perspectiva corsária do “desaparecimento dos vaga-lumes” (PASOLINI, 2020).

No caso de Longhi, a vitalidade da abordagem crítica, na medida em que se relaciona às formas, apresenta-se “evolutivamente” de modo bastante próprio:

Tal evolução se apresenta muito lenta: suas passagens têm um ritmo quase de “câmera lenta”, por mais que sua sequência seja lógica até a fatalidade. Mas admitamos que tais formas em evolução – antes de serem percebidas pelos ápices descritivos do discurso de Longhi, que se obstrui quase proustianamente na “pesquisa” – nos eram apresentadas, materialmente, pelos *slides* daquele mítico curso bolonhês. E admitamos que o projetor conseguia imprimir na sequência desses *slides* o ritmo da aceleração mais burlesca: eis que o sentido da “evolução” daquelas “formas” aparecia sinteticamente, quase numa rede incessante de sequência mecânica. Suponhamos, depois, que esses *slides* representavam, em detalhe, a “forma” das dobras do manto da Virgem sobre um joelho ou sobre um seio; ou a “forma” de uma pequena paisagem de fundo; ou, ainda, a “forma” do rosto de um santo ou de um devoto; e coloquemos no projetor, em primeiro lugar, o *slide* de uma “forma” de Cimabue (de Giotto “espaçoso”, ou de Stefano Fiorentino), e, em último lugar, digamos, uma “forma” de Caravaggio. Façamos com que a projeção seja acelerada. E eis que diante de nossos olhos começa a passar a evolução das formas, tal como um maravilhoso filme crítico, sem princípio nem fim, porém perfeitamente escatológico (PASOLINI, 2015c, p. 4).

¹¹ As teses de Pasolini sobre a revolução antropológica, que ganharão força nos *Escritos corsários* dos anos 1970 (PASOLINI, 2020), devem ser compreendidas, também em seu efeito de intensidade, à luz dessa configuração histórica do fragmento que lança o presente no passado e vice-versa. Nesse sentido, resta o exemplo de *La meglio gioventù*, obra onde reinventa o *paese* friulano num construto que é antes de tudo linguístico (*La miej zoventùt*) e que será reescrita, ao final da vida, na lógica dos “jovens infelizes” do neocapitalismo (PASOLINI, 1990), como *La nuova gioventù* (2015b).

Síntese de descrição, forma e projeção: a prosa, o pictórico e o cinematográfico convergem, permitindo ao leitor compor a “evolução do estilo longhiano” assim como Longhi procedia com o estilo dos pintores – e não apenas de seus favoritos, como Piero della Francesca, Caravaggio, Cézanne, Morandi. Dessa “reconstrução intelectual” do mestre, portanto, decorre uma tripla conjugação, a qual nos serve, sem dúvida, como mecanismo aglutinador de chaves analíticas para a produção de Pasolini: a descrição como forma de ler atentamente uma obra de arte; a vida ou “lógica interna das formas” que podem ser acessadas com a atenção à pintura em si; e, por fim, num plano que as conjuga e as alimenta, tanto o olhar que se projeta sobre a face pictórica da realidade quanto a projeção do olhar sobre os elementos vivos na pintura, os quais comporiam, na vertente expressiva de Pasolini, a marca das citações pictóricas, motivo pelo qual sobressai o movimento das formas que da crítica também faz história.

OS AFRESCOS DE PIERO EM AREZZO – ENTRE PALAVRAS E IMAGENS

Na concretude das obras de Pasolini, atestamos a extensão de significado de Roberto Longhi em sua trajetória intelectual. Em *La religione del mio tempo*, livro de poesias publicado em 1961, no qual são recolhidas produções de meados da década de 1950, encontramos os versos de Pasolini sobre “a maior realização pictórica de Piero: aquela série de afrescos que ilustram a lenda do lenho da Santa Cruz nas paredes do coro de San Francesco em Arezzo” (LONGHI, 2007, p. 47). A relação de Pasolini com a pintura italiana expõe o modo como ele compunha determinada forma de olhar que perpassa meios expressivos variados. Na verdade, como indica Pasolini (1977, p. 230) referindo-se à marcante presença da pintura em seus filmes, “a minha visão figurativa da realidade talvez fosse mais de origem pictórica do que cinematográfica [...] Em síntese, as referências pictóricas [nos filmes] eram vistas como fatos estilísticos internos: não, caramba!, como reconstrução de quadros!”¹² Além disso, o trabalho de *descrição* e de citação pictórica feito por Pasolini refere-se, também no percurso de sua poesia, à busca por novas

¹² “[...] la mia visione figurativa della realtà fosse piuttosto di origine pittorica che cinematografica [...]. Insomma, i riferimenti pittorici erano visti come fatti stilistici interni: non, accidenti! come ricostruzione di quadri!”

formas de constituir-se como *eu* e de afirmar-se no mundo, o que implica a constante renovação expressiva de sua obra (SITI, 1998).¹³

Ao voltar-se para o passado, Pasolini remonta às fontes memoriais (e – por que não? – memoráveis) de outra Itália, de outro tempo histórico cuja potência permaneceria latente na pintura luminosa nas paredes da Basílica de San Francesco em Arezzo. Entre a pintura e o cinema, o poema *La ricchezza (1955-1959)* move-se pelo tempo do passado e do presente, dentro e fora dos edifícios, deslocando-se concomitantemente em distâncias tanto temporais quanto espaciais. Na primeira parte da poesia, na qual aparecem *Gli affreschi di Piero a Arezzo*, somos apresentados ao plano pictórico do “murmúrio vital”, que interpela o mundo do presente a partir das pinturas de Piero della Francesca.¹⁴

Nesse núcleo poético, nota-se que a palavra descreve uma obra pictórica que, por sua vez, já é em si mesma uma realidade, ou melhor, uma determinada tradução pictórica da realidade. A palavra poética de Pasolini retoma a “duplicação” operada pela pintura: a poesia *traduz* as imagens em palavras que, por seu turno, formam novas imagens, as quais são consignadas aos domínios da poesia onde ultrapassam a dimensão mais imediata de descrição de obras de arte. A complexidade dessa relação nos fez remontar a Longhi, historiador e crítico que já a percebera na sua atividade de escrita. A palavras e as imagens, portanto, potencializam-se reciprocamente, dando corpo à realidade não apenas evocada, mas traduzida.

A figura de Pasolini que agora aparece no ímpeto de sua poesia torna-se ainda mais complexa, pois a imagem é o elemento que, naquela “troca” de linguagens, estabelece uma ponte entre a poesia e o cinema. Em *Gli affreschi di Piero in Arezzo*, Pasolini não apenas cria uma ponte entre a sua palavra e a sua realidade, e a imagem e a realidade pictórica de Piero; entre a sua Itália industrializável, e a Itália campestre de Piero; mas também entre a sua palavra, a sua descrição, e a palavra e a descrição de Roberto

¹³ Evita-se aqui usar o termo “écfrase”, tendo em vista a expansão contínua de seu campo semântico, assegurada por distintos e amplos usos que o termo passou a ter: “no século XX, principalmente, historiadores da arte passaram a usar o termo restrito à acepção de ‘descrição de obra de arte’ [...] Hoje, em tempos de desistoricização, o termo *ekphrasis* é usado para significar *qualquer* efeito visual” (HANSEN, 2006, p. 87).

¹⁴ A primeira parte de *La ricchezza* é composta dos seguintes blocos: “Os afrescos de Piero em Arezzo – Viagem no murmúrio vital – O ventre campestre da Itália – Nostalgia da vida” [*Gli affreschi di Piero in Arezzo – Viaggio nel brusio vitale – Il ventre campestre dell’Italia – Nostalgia della vita*]. Bastante longo, o poema tem ainda outras cinco partes. Esse grande ciclo de poemas não foi incluído na antologia poética de Pasolini organizada por Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias (Cf. PASOLINI, 2015b).

Longhi. Nesse sentido, apenas a exposição dos materiais que induzem tais relações lhes permite fulgurar em toda sua potência expressiva.

Nos afrescos de Arezzo, pintados entre 1452 e 1466, o trabalho pictórico de Piero “prenuncia uma nova e calma universalidade de interesses” (LONGHI, 2007, p. 48), muito além da “história da Cruz Verdadeira” que dá nome ao ciclo e se baseia na *Legenda Áurea*, onde se aglutinam narrativas medievais religiosas compiladas por Tiago de Voragine no século XIII – numa flutuação entre o aparecimento e o desaparecimento da matéria lenhosa da cruz, conta-se a sua história, da semente à árvore, da árvore ao corte, do corte à cruz, e da cruz, por fim, ao curso histórico que se encarregaria de cristianizar o Ocidente (GINZBURG, 2010, pp. 68-69). Assim, quando atentamos ao recorte temático, vemos que ele já se constituía segundo a feição de um mundo particular que se marcava pelo “florescimento da épica popular em torno do tema da Redenção [...]. Tratava-se, portanto, não do recurso aos textos consagrados das Escrituras, e sim do retorno a um ciclo da mitologia cristã caro ao Trezentos” (LONGHI, 2007, p. 47). Mas – passo mais importante, na esteira de Longhi – Piero desvenda-se numa linguagem própria que traduz as personalidades e as invenções pictóricas de seus contemporâneos e predecessores. A sua pintura, datada toda da segunda metade do século XV, carrega consigo, portanto, o sentido da plasticidade corpórea de Masaccio, à qual se “vai granjeando favores de todas as circunstâncias: a terra, os costumes, a luz, as cores” (LONGHI, 2007, pp. 27-28) – Piero veste o corpo do homem originário no colorido traje de Masolino e o insere naquele jogo de perspectivas sintetizado por Paolo Uccello nos “cavalomens” que, na imagem de Murilo Mendes (2014, p. 204), habitam *A batalha de Santo Romano*; sobre toda essa cena, enfim, composta segundo estritos preceitos pictóricos herdados das lições de Alberti, ele dispõe o sentido da luz revelado por Domenico Veneziano.

Ora, se Piero configura uma passagem original do imaginário poético ao pictórico, Longhi capturou a potência da pintura por meio da sua prosa, que expande o alcance de sua palavra de crítico e historiador. Nesse sentido, o olhar do crítico dispõe a imagem e a palavra que a escreve: “observemos as paredes de Arezzo: veremos, após o júbilo inicial predominantemente cromático, uma série de episódios de suprema espetaculosidade, captados no momento de seu máximo desdobramento visual” (LONGHI, 2007, p. 48). Pasolini, por sua vez, retoma, do lado do espectador, esse complexo trânsito instalado entre imagem e palavra para

articular seu “experimentalismo”, isto é, sua compreensão de que a poesia “se dilata e se expande como pesquisa e experimentação, recusando limites linguísticos como temáticos” (BERARDINELLI, 2015, p. 16). Ao jogar com as perspectivas, seus versos partem do “júbilo inicial, predominantemente cromático”, revelado pela observação do olhar de quem entra na igreja e se situa sob o coro:¹⁵

Dá alguns passos, levantando o queixo,
mas como se uma mão lhe empurrasse
para baixo a cabeça. E naquele ingênuo
e penoso gesto, fica detido, admitido
entre estas paredes, nesta luz,
de que ele tem medo, quase como se, indigno,
tivesse turvado a sua pureza...
Volve, sob a base descuidada,
com seu miúdo crânio, as suas raspadas
maxilas de operário. E sobre abóbadas
ardentes acima da penumbra em que desentocado
se move, lança suspeitos olhares
de animal: depois sobre nós, humilhado
pela sua ousadia, fixa um instante os quentes
olhos: depois novamente para o alto... O sol
ao longo das abóbadas tão puro reacende
desde o não visto horizonte...
Sopros de chama do vitral ao poente
tingem a parede que aqueles olhos
perscrutam amedrontados, em meio a gente
que é sua dona, e não dobra os joelhos
dentro da igreja, não inclina a cabeça: ainda
é tão pio o seu admirar, nos jorros
do lume diurno, as figuras
que um outro lume sopra no espaço
(PASOLINI, 1976, pp. 7-8).¹⁶

¹⁵ Apresentamos as estrofes segundo a sua disposição em *Os afrescos de Piero em Arezzo*. Veremos que seguem uma lógica de captura da imagem e da percepção que lhes confere integridade individual e de conjunto.

¹⁶ “Fa qualche passo, alzando il mento,/ ma come se una mano gli calcasse/ in basso il capo. E in quell’ingenuo/ e stento gesto, resta fermo, amnesso/ tra queste pareti, in questa luce,/ di cui egli ha timore, quasi, indegno,/ ne avesse turbato la purezza.../ Si gira, sotto la base scalcinata,/ col suo minuto cranio, le sue rase/ mascelle di operaio. E sulle volte/ ardenti sopra la penombra in cui stanato/ si muove, lancia sospetti sguardi/ di animale: poi su noi, umiliato/ per il suo ardire, punta un attimo i caldi/ occhi: poi di nuovo in alto... Il sole/ lungo le volte così puro riarde/ dal non visto orizzonte.../ Fiati di fiamma dalla vetrata a ponente/ tingono la parete, che quegli occhi/ scrutano intimoriti, in mezzo a gente/ che ne è padrona, e non piega i ginocchi,/ dentro la chiesa, non china il capo: eppure/ è così pio il suo ammirare, ai fiotti/ del lume diurno, le figure/ che un altro lume soffia nello spazio.”

O olhar de Pasolini, que dirige o enquadramento do poema, revela-se cinematográfico. Ele não apenas descreve imagens, mas lhes dá vida e movimento ao compor a descrição. Assim, desperta a latência do movimento capturado na pintura de Piero, como se verá nos versos seguintes. Na visão capturada nas palavras de Pasolini, o primeiro lance de olhos dá conta da apresentação arquitetônica do local – aparece a própria igreja em cujo coro estão situadas as pinturas de Piero. Antes de sabermos a quem pertence o olhar, percebemos o peso que se abate sobre o corpo do observador e contra o qual o movimento da cabeça se volta, como queixo que resiste e se ergue. A tensão corpórea com a qual joga a poesia logo materializa o espectador como operário, remetendo-nos, de um lado, à marcação singular que acompanha as personagens de Pasolini: elas são sempre corpos determinados, concretos, históricos que, ao aparecerem, antes de tudo lançam a si próprios na luta com os outros e com o mundo; de outro lado, à luz de Antonio Gramsci, outro mestre de Pasolini, ainda nos movemos na tensão fundamental entre a paixão e a ideologia consagrada poeticamente em *Le ceneri di Gramsci* (1957), entre a vitalidade efervescente do real e a história que a amarra num sentido sempre disputável. Com isso, pode-se delinear a figura do operário também dentro do quadro *ideológico* em que as tensões do presente são apanhadas (MIRABILE, 2006), o que nos permite declinar o vocábulo e o esforço da “crítica” também em termos político-sociais, enquanto denúncia e combate da crise constitutiva da sociedade capitalista contemporânea.

De baixo para cima, o operário fita as abóbadas e delas desce o olhar até que se detenha nas obras que lhe tocam. Outro que nos constitui o olhar, a ele chega a luz exterior que possibilita a contemplação das imagens, bem como a luminosidade característica da pintura.¹⁷ Em posição de apreço, o olhar do operário constituirá as paredes do afresco como um espaço sagrado. A sua sensação do espaço e das obras nelas dispostas desperta a

¹⁷ Honesko (2012, pp. 281-282) ressalta, em sua leitura, o jogo de contraposições (o fora e o dentro sendo apenas as mais evidentes) fundamental não apenas aos poemas de *La ricchezza*, mas à própria obra de Pasolini. Diante de tal jogo, ao apresentar a tradução da estrofe final do poema, “Nostalgia della vita”, Honesko (2012, pp. 285-286) focaliza a sua leitura na saída da igreja. O recorte que adoto, ligeiramente distinto, destaca o olhar subjetivador *dentro* do edifício e o papel da pintura nesse *ínterim* (vale dizer, nesse “espaço-entre”). É a vida da pintura que se coloca em jogo a partir dos olhares que sobre ela se fixam e por ela, também, são constituídos. Assim, ultrapassando-os, a pintura vive nos olhares daqueles que a olham, assim como nela, também, vivemos, isto é, nos imbuímos de uma forma que, ela mesma, é matéria vivida.

fruição de outro tempo, conforme as regras de outro jogo: ele *comove--se*, uma característica marcante dos versos, por contraposição, em meio àqueles que se comportam como seus “donos”, cuja genuflexão esperada não ocorre. Não seriam crentes? Não importa, pois “ainda assim” Pasolini ressalta o caráter “pio do [...] admirar” deles. Sobre o operário pesam os séculos que o separam tanto dos camponeses que dão rosto às figuras de Piero quanto do grupo sobre o qual lança a vista por um átimo. Tal grupo, o dos especialistas, no qual Pasolini insinua estar (ao dizer que “sobre nós” recairia aquele olhar, o que obliquamente reclama alguma posição do leitor), relaciona-se com a pintura de outra forma: não a tomando como sagrada, situa-a no espaço propriamente profano da fruição desinteressada.

O admirar “pio” não ressalta a ingenuidade do olhar operário ou a pureza do olhar técnico, mas, antes, a própria dimensão do mistério contido nas figuras das paredes e o esquecimento da comoção que elas despertam. Aquele olhar, portanto, no qual se vislumbra “a influência da hermenêutica longhiana que age em profundidade, além do nível léxico e estilístico, e ainda além da estruturação da *descriptio*” (RIZZARELLI, 2010, p. 99),¹⁸ opõe-se à figura do crítico “protegido” pelas barreiras da especialidade, figura da dessacralização burguesa, para quem a imagem seria apenas um símbolo a ser desinteressadamente decifrado. Em outros termos, insinua-se o caminho para outra crítica capaz de retomar as sensações surgidas da deposição do olhar na pintura (“o júbilo inicial”) e de liberar, esquadrinhando-a, na sequência, a vida nela encerrada:

Não há uma vez em que eu entre em San Francesco e não sinta novamente o relaxamento da primeira visita diante daquele “muro sagrado” colorido de verdes e rosados, castanhos e brancos, com a inteireza de prados cultivados, ou de novas faces, ou de tinto licor terrestre (LONGHI, 2007, p. 49).

Mas vida pictórica, ressalte-se, porque a leitura do olhar não deposita sobre as pinturas nada que não seja delas, elemento algum que não seja, de alguma forma, a pintura – e resta, aqui, outra lição de Longhi (2005). Afirma-se, portanto, uma relação íntima com a potência e vitalidade da pintura enquanto linguagem que traduz o real, ou melhor, a linguagem do real.

¹⁸ “[...] l’influenza dell’ermeneutica longhiana che agisce in profondità, oltre il livello lessicale e stilistico, e ancora oltre la strutturazione *della descriptio*”.

O que via, então, o operário pasoliniano? Ressaltando os movimentos do olhar, a poesia recorda as lições de Longhi, para quem a visão pictórica, ou o “modo pictórico de ver”, constituía a marca do olhar de um pintor. Na pintura de Piero, isso decorre antes de tudo de sua luz vigorosa, anunciada nesses versos como “um outro lume”. Mesmo com a percepção do brilho alaranjado do poente que incendia as pinturas, recortadas pela longa vidraça ao fundo do altar, o olhar que ainda se ambienta no espaço – e no tempo –, já percebe que “Piero nos dá a cor do mundo tingido pela primeira vez com a chegada do primeiro raio de puro sol, aqui na terra” (LONGHI, 2007, p. 49).

O operário, portanto, ao ser deslocado entre os lugares de sujeito da visão e de *sujeito* à visão, é qualificado no decorrer dos versos pelas suas atitudes corporais: seu olhar de fato pertence ao terceiro observador, que o descreve como um “animal” que se encontrasse “desentocado” e “amedrontado”. Inclusive, podemos arriscar a hipótese de que o operário aparece como personagem de um curta-metragem – o seu observador, porém, captura e dispõe *em palavras* o que aquele outro corpo apenas insinua com seu movimento.

Essa luz magnífica ordena o espetáculo do mundo capturado na pintura. “Aproximando-nos mais desses afrescos”, como o faz nosso observador, “aparecem outros elementos do contexto visível, ora mais, ora menos, mas geralmente com uma clareza inefável” (LONGHI, 2007, p. 49). Agora, o olhar se detém, sobretudo, na visão de passagens particulares dos afrescos. A vista para sobre a *Batalha entre Heráclio e Cosroés*, incrível cena bélica construída pela mente pictórica de Piero.¹⁹ Aqui, atua toda a força de descrição do poeta:

¹⁹ Mesmo que Piero pouco lhe tenha emprestado seu pincel, a *Batalha entre Heráclio e Cosroés* ainda assim atinge em cheio o observador. Se o crítico evidencia a “menor satisfação estética que deriva dessa composição pictórica” (LONGHI, 2007, p. 62), isso não significa, porém, que seja uma obra menor. Pelo contrário, apesar dos problemas na execução, instala-se um caminho para “o texto-autógrafo imaginado” por Piero a partir da própria “tradução”. Mediante um exercício de imaginação diante do que aparece, o crítico permite-se acessar a potência do todo da pintura, mas também julgar os enquadramentos comparativos no interior desse núcleo temático. É assim que compara as figuras da esquerda da composição – dentre as quais destaca como “detalhes sublimes” da mão do mestre “a figura do trombeteiro, com o grande chapéu branco em formato cônico, sua mão em escorço segurando a trompa” e “a dupla de jovens guerreiros de feições etíopes” (LONGHI, 2007, p. 64) – com as figuras da direita, onde sobressai “a mão mal elaborada do filho de Cosroés e as luzes com um grosseiro aspecto de cal na decapitação do rei sassânida” (p. 64).

Aqueles braços de endemoniados, aqueles escuros dorsos, aquele caos de verdes soldados e cavalos violeta, e aquela pura luz que tudo vela com tons de poeira: e é tormenta, é massacre. Distingue o humilhado olhar rédea de echarpe, franja de crina; o braço azulado que degolando se levanta, daquele que marrom se resguarda dobrado, o cavalo que recua obstinado do cavalo que, para cima, dispara coices na turma de dessangrados (PASOLINI, 1976, p. 8).²⁰



Figura 1 – Afresco *Batalha entre Heráclio e Cosróes* de Piero della Francesca (1452-1466a), na igreja San Francesco, em Arezzo, Itália.

Fonte: Web Gallery of Art.

Cada enquadramento do olhar e cada descrição tem um exato correspondente na pintura. A atenção dada pelo poeta à coloração parte já daquele sentimento inicial despertado pelo todo da pintura, agora aguçado de modo particular em cada afresco. Mais do que isso, enquadram-se “instantes” que revelam o movimento, encerrado na pintura, no exato momento em que tiveram o seu sopro de vida: o movimento aí *cristalizado* de uma batalha em curso revela-se como exploração “de uma parada que, no seu estilo, surpreenderá o movimento em seu auge, sem mais ‘devir’. O filho de Cosroés, vemos, tomba de costas,

²⁰ “Quelle braccia d’indemoniati, quelle scure/ schiene, quel caos di verdi soldati/ e cavalli violetti, e quella pura/ luce che tutto vela/ di toni di pulviscolo: ed è bufera,/ è strage. Distingue l’umiliato sguardo/ briglia da sciarpa, frangia da criniera;/ il braccio azzurrino che sgozzando/ si alza, da quello che marrone ripara/ ripiegato, il cavallo che rincula testardo/ dal cavallo che, supino, spara/ calci nella torma di dissanguati.”

degolado naquele instante; e é esse instante que ficará imobilizado para sempre” (LONGHI, 2007, p. 108).²¹

Batalha de cores, batalha de formas: com os “verdes soldados” e os “cavalos violeta” dispostos no espaço, temos a mescla poética do estilo de Piero, a “síntese perspectiva de forma e cor” (LONGHI, 2005, p. 11). O pintor tenta “exprimir sinteticamente (isto é, de modo a produzir no espectador uma fruição unitária) forma e cor [...] estabelecendo uma aliança entre a cor e a forma em planos” (p. 11). Se o plano tem valor “enformador”, a cor solidifica o espaço e entra com “substância extensa” (p. 12), isto é, com plena materialidade, perpassada no vocabulário filosófico da *res extensa*. Assim, a forma “braço” adquire a sua substância no azul da tinta, o que a palavra “azulado” descreve e corporifica verbalmente.



Figura 2 – Morte do filho de Cosroés, detalhe do afresco *Batalha entre Heráclio e Cosroés*, de Piero della Francesca (1458-1466a), na igreja San Francesco, em Arezzo, Itália.

Fonte: Web Gallery of Art.

Assim como Longhi descreve as pinturas na sua “prosa de arte” (BANDINI, 2003, p. XXIX), submetendo-as a um enquadramento que revela sua perspectiva de crítico, também o poeta captura a imagem no

²¹ No ensaio “Piero em Arezzo”, de 1950, Longhi retoma as teses da primeira edição de *Piero della Francesca* (1927) e apresenta novas sínteses, dentre as quais a interpretação do movimento na *Batalha entre Heráclio e Cosroés*. Além disso, dá mostras de uma nova opção pela linguagem de análise, dotada então de “maior clareza e simplicidade”, em contraponto à versão original, “empolada’ demais” (LONGHI, 2007, p. 99). Suas observações acerca de sua própria escrita, porém, não dizem respeito apenas ao estilo daquela obra, mas à perspectiva da sua linguagem crítica. Assim, linguagem cambiante, que sabe preservar a expressão pretérita, a investigação de Longhi consolida-se como crítica em movimento.

seu discurso: valendo-se de recursos cinematográficos, desta se apropria com uma tomada composta de *close-ups* que enquadram o olhar em sua revelação dos afrescos. A técnica paleocinematográfica antecipada, na sala de aula da juventude, com os fotogramas “dirigidos” por Longhi, agora se insinua numa captura de imagens cujo movimento é conferido pela progressão dos versos. Seguimos, de fato, como se uma câmera acompanhasse, dentro da igreja, os gestos dos observadores e da própria pintura.

Com isso, multiplica-se o potencial do mecanismo descritivo, mobilizado para além da emulação da pintura. Algo que Pasolini retoma de Longhi, cujas “descrições pretendem propor não só um equivalente verbal das obras, mas também algo mais: a estenografia de uma experiência, baseada no encontro de determinado crítico (Roberto Longhi), provindo de uma determinada cultura visual e verbal, e uma determinada obra” (GINZBURG, 2007, p. 8). As “descrições de descrições” presentes ao longo da obra pasoliniana mostram que, assim

[...] como Longhi se valia das paisagens e das cores dos lugares para melhor ilustrar o mundo figurado pelos seus pintores [...], Pasolini inverte os trâmites partindo da citação da pintura (ainda que não sempre explicitada nos seus eventos e *auctores*) para descrever os lugares numa espécie de *écfrase* às avessas (BANDINI, 2003, p. XXIX).²²

Tudo acontece sob aquela luz cujo sentido originário Piero della Francesca desperta. O olho do espectador, diante desse espetáculo de instantes “suspensos” na pintura, dá vida ao movimento:

Mas de lá o olho baixa,
perdido, noutra lugar... Perdido, para
sobre o muro em que, suspensos,
como dois mundos, descobre dois corpos... Um
de frente ao outro, em uma asiática
penumbra... Um juvenzinho moreno,
desatado nos maciços panos, e ela,
ela, a ingênua mãe, a matrona implume,
Maria. De súbito reconhecem-na aqueles
pobres olhos: mas não se clareiam, suaves
na sua impotência. E não está a velá-los
o poente que se inflama nas adormecidas

²² “[...] e come Longhi si avvaleva dei paesaggi e dei colore dei luoghi per meglio illustrare il mondo figurato dai suoi pittori [...], Pasolini capovolge la trafila partendo dalla citazione della pittura (anche se non sempre esplicitata nei suoi eventi e *auctores*) per descrivere i paesi, in una sorta di *écfrasis* alla rovescia”.

colinas de Arezzo... É uma luz
– ah, decerto não menos suave
do que aquela, mas suprema – que se expande,
de um sol encerrado onde foi divino
o Homem, sobre aquela humilde hora do Ave
(PASOLINI, 1976, pp. 8-9).²³



Figura 3 - Afresco *A anunciação*, de Piero della Francesca (1452-1458), na igreja San Francesco, em Arezzo, Itália.

Fonte: Web Gallery of Art.

²³ “Ma di lì già l’occhio cala, / sperduto, altrove... Sperduto si ferma / sul muro in cui, sospesi, / come due mondi, scopre due corpi... l’uno / di fronte all’altro, in un’asiatica / penombra... Un giovincello bruno, / snodato nei massicci panni, e lei, / lei, l’ingenua madre, la matrona implume, / Maria. Subito la riconoscono quei / poveri occhi: ma non si rischiarano, miti / nella loro impotenza. E non è, a velarli, / il vespro che avvampa nei sopiti / colli di Arezzo... È una luce / – ah, certo non meno soave / di quella, ma suprema – che si sponde / da un sole racchiuso dove fu divino / l’Uomo, su quell’umile ora dell’Ave.”

O olho que erra entre os afrescos, “perdido”, fora de lugar, “desentocado”, dá a dimensão não apenas do corpo que o sustenta e de sua subjetividade, mas também do complexo jogo de luzes que sustenta uma visão dos afrescos. Assim, o olho procede, na sua errância, ao reconhecimento gradual das composições, que não estão dadas de antemão para esse observador peculiar. O olhar “perdido”, não especializado, que não maneja “códigos” de leitura, longe de diminuir a potência expressiva da pintura, acaba por transmitir a intensa percepção visual de sua luz, forma e cores. Assim como antes tínhamos a sensação das cores contrastantes, na luz empoeirada da batalha, agora temos a percepção mais nítida das formas, na sua tradução de “dois corpos” embebidos de diáfana luminosidade. Corpos que são apresentados numa estranha fórmula, pois “suspensos, como *dois mundos*”. O senso de “corpo”, neste ponto, é fundamental, uma vez que “*as figuras parecem concebidas nos mesmos termos que a arquitetura, a qual, aqui também, é de uma medida criada pelo próprio Piero, tectônica, e cromática na superfície, portanto bizantina, grega e romana, e, em suma, originalíssima*” (LONGHI, 2007, p. 55). Além disso, dão conta de um dos traços da obra de Piero, que consiste em compor indo além da métrica temática religiosa dos seus predecessores. A inclusão d’A *Anunciação* no seu ciclo de afrescos constitui um dos mais belos testemunhos de sua licença poética, pois tal episódio não figura na narrativa nem no imaginário da história da cruz verdadeira.

Assim como o observador pasoliniano que nos guia sem rumo entre os afrescos, também Longhi não chama atenção para a figura de barbas brancas que aparece no quadro superior direito do afresco – a representação da divindade cristã, aí, torna-se até mesmo supérflua; a luz já tomou o seu lugar na disposição e no trânsito entre esses “dois mundos”, como “sagrado” e “profano”. Nesse sentido, os gestos hieráticos aos quais estamos habituados, o anúncio do Anjo e a acolhida da Virgem, apresentados na *suspensão* dos movimentos da cena, antes de serem sagrados, são gestos – os quais afirmam, na arte madura de Piero, segundo o poeta polonês Zbigniew Herbert (2018, p. 293), uma “poética de contenção e silêncio” que demarca com solenidade o movimento de suspensão. Assim como a mãe, onipresente na obra de Pasolini, não é a

Madonna, mas Maria,²⁴ “implume” até mesmo quando ascende aos céus, o anjo é um “jovenzinho moreno”, como aqueles tantos *ragazzi* e *ragazzini* que permeiam a obra de Pasolini.²⁵ A luz que os guarda, envolvendo-os na aura de outro mundo, cristalizado no espaço de proporções puramente albertianas, não é a que “se inflama nos adormecidos cumes de Arezzo”, mas aquela divinamente *revelada* como um feixe de luz cujas setas solares preencherão o ventre da virgem com o *Filium unicum*. Por mais que o mundo exterior, com a sua luz ardente, chame a saída (como “fora” que resguarda o espaço interior da igreja, mas também a existência), ele não turva a revelação da imagem, que permanece na própria penumbra de onde irradiam as luzes da pintura. Na passagem dos olhos, as luzes sobrepõem-se, na sua oposição, e complementam-se, na sua gradação, em mais um dos oxímoros que configuram “a figura originária da poesia – e da vida – de Pasolini” (ESPOSITO, 2013, p. 244). A luz paradisíaca e a luz profana coabitam na pintura, assim como o sagrado e o mundano, o filho de Deus e o filho do Homem, coabitam no ventre de Maria.

²⁴ Em *O evangelho segundo Mateus* (1962), Pasolini compõe a Anunciação por uma citação propriamente visual à pintura italiana. Tomando-se por referência a *Nossa Senhora da Misericórdia*, centro do *Políptico da Misericórdia* de Piero (Cf. HONESKO, 2012, pp. 283-284), Maria, na cena que abre o filme, é enquadrada à frente de um rústico arco de pedra; primeiro aparece seu rosto, depois seu corpo, que, virando-se, é enquadrado em movimento diante do umbral de um casebre, na mais singela simplicidade que ressalta o tom do Evangelho (segundo Pasolini). É deveras notável, ainda, que Susana Pasolini, mãe do poeta-cineasta, atue no filme como a Maria “matrona”, cujo ápice expressivo é o calvário e a crucificação de Jesus. Como fulguração poética do caráter plural da mãe, também na forma vilipendiada de mães “vis, medíocres, servis e infames”, destacam-se os versos de *Baladas das mães* (PASOLINI, 2015b, pp. 158-161). Em 1968, em entrevista a Jon Halliday, Pasolini relata o belo juízo de Longhi sobre a figura de Cristo, n’*O evangelho*, ao compará-la, quando parte para falar com os camponeses, ao “ímpeto” do pintor impressionista que sai do estúdio para ir pintar a céu aberto (Cf. PASOLINI, 1999b, p. 1343).

²⁵ O anjo pasoliniano, a exemplo d’*O anjo impuro* (Cf. PASOLINI, 2015b, pp. 34-35), confunde-se com a sua representação do jovem, desde os primeiros livros, na qual o prazer e o castigo se irmanam como a pureza e a impureza. Reacendendo as flamas rimbaudianas presentes em sua lírica, o anjo de *Teorema* (1968) corporifica esse oxímoro.



Figuras 4 e 5 - Detalhes do afresco *A anunciação*, de Piero della Francesca (1452-1458).

Fonte: Web Gallery of Art.

A descrição efetivada na poesia dispõe as próprias “teses” de Pasolini sobre a arte como linguagem, para quem a citação da pintura constitui um *medium* tanto verbal (a descrição) quanto pictórico (a imagem). Com essa mesma perspicácia, sem que os olhos se baixem, encerra-se o bloco das descrições, com a passagem final do dia para a noite, dentro e fora – afinal, entardecia – do ciclo de afrescos, no qual se vela por fim a visão, também iluminada, d’*O sonho de Constantino*:

Que se expande, mais baixa,
sobre a hora do primeiro sono, da
noite, que imatura e sem estrelas Constantino
circunda, transbordando da terra
cuja tepidez é mágico silêncio.
O vento acalmou-se, e, velho, erra
algum sopro seu, como sem
vida, entre manchas de aveleiras inertes.
Talvez, em rajadas, com esmorecida veemência,
sopra no pavilhão aberto
o beato estertor dos insetos,
entre algumas vozes insones, talvez, e incertos
motetes de violas...
Mas aqui, sobre a láctea tenda soleuada,
a cúspide, o interior desadornado,
não há mais que a cor obscurecida
do sono: na sua caminha dorme,
como uma branca corcunda de colina,
o imperador a cuja quieta forma

de sonhador aterroriza a quietude divina
(PASOLINI, 1976, p. 9).²⁶



Figura 6 - Afresco *O sonho de Constantino*, de Piero della Francesca (1458-1466b), na igreja San Francesco, em Arezzo, Itália.

Fonte: Web Gallery of Art.

²⁶ “Che si spande, più bassa,/ sull’ora del primo sonno, della/ notte, che acerba e senza stelle Costantino/ circonda, sconfinando dalla terra/ il cui tepore è magico silenzio./ Il vento si è calmato, e, vecchio, erra/ qualche suo soffio, come senza/ vita, tra macchie di noccioli inerti./ Forse, a folate, con scorata veemenza,/ fiata nel padiglione aperto/ il beato rantolo degli insetti,/ tra qualche insonne voce, forse, e incerti/ mottetti di githarre.../ Ma qui, sul latteo tendaggio sollevato,/ la cuspide, l’interno disadorno,/ non c’è che il colore ottenebrato/ del sonno: nella sua cuccetta dorme,/ come una bianca gobba di collina,/ l’imperatore dalla cui quieta forma/ di sognante atterrisce la quiete divina.”

Numa intensa relação com a luz, que, ao se “expandir”, se exprime ainda mais soberbamente numa cena noturna, a forma e a cor mais uma vez confluem numa síntese única, dessa vez centrada na tenda que, ao abrir o interior para o exterior, estrutura o “eixo de composição” do afresco, com o mesmo sentido daquela coluna que, n’A *anunciação*, repartia a cena ao meio (LONGHI, 2007, pp. 54-55). Aqui, no silêncio da noite, salpicada, “talvez”, de abafados ruídos de vozes e de folguedos de acampamento, experimenta-se “a visão como sublime e milagroso sonho para o imperador, totalmente invisível para os participantes da cena e soberbamente fenomênica para nós, espectadores, como um rasgo de plenilúnio” (p. 55). O observador está diante da

[...] pintura mais inesperada de todos os tempos italianos: uma obra em que o noturno fabuloso do gótico se encontra com o classicismo antigo, com o luminismo estrutural de Caravaggio, com aquele luminismo mágico de Rembrandt e até com o tratamento pulverizado de Seurat, citações a que não seríamos induzidos se uma circunstância tão rara não as tornasse plenamente apropriadas (LONGHI, 2007, p. 55).

Pintura tão inesperada que vale, justifica o crítico, a citação *anacrônica*, figura que seria, sem mais, rejeitada por um historiador dogmático, que diria: “cada coisa a seu tempo”. Ora, se é a singularidade da obra que a abre aos seus “encontros”, não poderia ser outra a expressão mais justa na linguagem crítica do que considerá-la um ponto de contato entre o passado (o classicismo antigo e o gótico) e o futuro (Caravaggio, Rembrandt, Seurat). Algo aproxima as citações, que não são colhidas a esmo: trata-se do próprio efeito – inefável? – da luz, atestado, mais uma vez, em outro fragmento dos afrescos. Pela voz de Pasolini, o sagrado revela-se mesmo na mais pungente cena mundana, ou melhor, se lhe sobrepõe, no seu meio, pois “o ser sagrado permanece justaposto ao ser dessacralizado” (PASOLINI, 1999b, p. 1.473).²⁷ Assim, também o pavilhão (“láctea tenda”) que protege o imperador, tomado dos modelos disponíveis ao olho de Piero, “perdura até hoje nas nossas zonas rurais, para bailes populares. A falta de definição no ‘costume de época’ dessa tenda é o que nos transmite o sentido extremamente poético de uma perene historicidade” (LONGHI, 2007, p. 55). São essas sobrevivências, “inesperadas”, que Pasolini (2003, p. 262) traduz em seus versos como “a tese e/ a antítese convivem com a síntese: como/ a verdadeira trindade do homem nem pré-lógico, nem

²⁷ “[...] l’essere sacro rimane giustapposto all’essere dissacrato”.

lógico,/ mas real”.²⁸ Na sua poesia, como “espuma”, o que vê e o que é visto, o olhar do operário e o de seus oponentes, o rumor acabado do dia e o “fermento” da vida perdida encerram as “reabertas feridas da nostalgia”: “mais poético e alto”, porém, “é este espumear da vida” (PASOLINI, 1976, p. 11).²⁹

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A aquisição do cinema como meio de expressão, cuja potência Pasolini percebia já na sucessão de *slides* a que assistia nas aulas de Longhi, não se deve apenas a uma nova percepção “cinematográfica” da realidade. Como atestam os versos d’*Os afrescos de Piero em Arezzo*, dentre diversos estratos significativos de sua obra, Pasolini não apenas descreve a pintura, mas, formulando a sua linguagem expressiva e crítica, estrutura uma composição pictórica – antecipadora do “cinema de poesia” –, na qual o recurso ao arcaico implica o acesso a “certas fontes visuais” (LONGHI, 2007, p. 35) enquanto investigação da potência subterrânea do passado. A força da imagem, no olhar de Pasolini, extrai da realidade os “elementos humanamente vivos” que compõem a história e vitalizam o presente. É assim que a sua obra no cinema nos reenvia ao “murmúrio vital” – em seu ventre, a palavra e a imagem articulam-se numa proposição vitalista que é histórica e também, vale lembrar, política: Pasolini, intempestivamente contemporâneo, afirma-se como um signo do real no tempo. Agora, na “Pós-História” que apenas anunciava, ele interpela como efetiva e autêntica “força do Passado”, assim como chamava, diante dos muros de San Francesco em Arezzo, pelos seus “irmãos” passados (PASOLINI, 2015b, pp. 162-163).

Pasolini desperta os sentidos que ingressam nos afrescos e residem nas figuras humanas de seus conterrâneos, camponeses ou cidadãos, todos humanos na sua corporeidade histórica; na luminosidade do real poente da *campagna*; na luz originária de Piero; e até mesmo na representação da própria Arezzo, embora tantas outras cidades pudessem ocupar esse posto. O homem dentro do Homem, a cidade dentro da Cidade: o mistério exposto por Piero – afinal, de mistério se trata em um “muro sagrado” – é a própria *visibilidade* do mistério, capturada naquela luz cuja

²⁸ “[...] la tesi/ e l’antitesi convivono con la sintesi: ecco/la vera trinità dell’uomo né prelogico né logico,/ ma reale”.

²⁹ “[...] più poetico e alto/ è questo schiumeggiare della vita”.

transparência Pasolini também desvenda. Sua poesia, portanto, também espelha técnicas louvadas em Piero: jogo de luzes e sombras, jogo de planos, vaivém do olhar entre cenas marcadas pelo choque entre sagrado e profano. Quando o poeta acompanha, com seu olhar, o operário na saída da igreja, em Arezzo, ambos saem para a realidade do mundo “exterior”. Agora, quando saímos de seus versos, saímos para tantos mundos quantos sejam aqueles de quem os visita, mas levamos, atentos à sua voz, um traço em comum – todas as realidades que Pasolini levava consigo ao se fazer linguagem.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. L'antifilosofia di Roberto Longhi. In: LONGHI, Roberto. *Proposte per una critica d'arte*. [S.l.]: Portatori d'Acqua, 2014, pp. 9-20.
- BANDINI, Fernando. Il “sogno di una cosa” chiamata poesia. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Tutte le poesie. Tomo I*. 2. ed. Milano: I Meridiani Mondadori, 2003, pp. XIII-LVIII.
- BERARDINELLI, Alfonso. Pasolini, personagem poeta. Trad. Maria Betânia Amoroso. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Trad. e notas Maurício Santana Dias. Org. e intr. Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 13-21.
- CONTINI, Gianfranco. Longhi prosatore. In: *Altri esercizi (1942-1971)*. Torino: Einaudi, 1972, pp. 111-122.
- CONTINI, Gianfranco. Prefazione. In: LONGHI, Piero. *Da Cimabue a Morandi*. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini. Milano: Arnaldo Mondadori Editore, 1973.
- ESPOSITO, Roberto. *Pensamento vivo: origem e atualidade da filosofia italiana*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- FRANCESCA, Piero della. *A anunciação*. Afresco, 329x193 cm, San Francesco, Arezzo, 1452-1458. Disponível em: <<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/piero/2/91/91annuni.html>>. Acesso em: 31 mar. 2020.
- FRANCESCA, Piero della. *Batalha entre Heráclio e Cosróes*. Afresco, 329x747cm, San Francesco, Arezzo, 1458-1466a. Disponível em: <<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/piero/2/8/8heraco1.html>>. Acesso em: 31 mar. 2020.
- FRANCESCA, Piero della. *O sonho de Constantino*. Afresco, 329 x 190cm, San Francesco, Arezzo, 1458-1466b. Disponível em: <<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/piero/2/4/4vision1.html>>. Acesso em: 2 abr. 2020.

- GINZBURG, Carlo. Introdução. In: LONGHI, Roberto. *Piero della Francesca*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- GINZBURG, Carlo. *Investigando Piero*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. *Revista USP*, n. 71, nov. 2006, pp. 85-105.
- HERBERT, Zbigniew. Piero della Francesca. In: *Um bárbaro no jardim*. Trad. Henryk Siewierski. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018, pp. 279-309.
- HONESKO, Vinicius Nicastro. *Murilo Mendes, Pier Paolo Pasolini e as religiões de seus tempos*. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2012.
- LAHUD, Michel. Life is Your Film. Semiologia e metafísica nas “Observações sobre o plano-sequência” de Pier Paolo Pasolini. [Acompanha tradução, por Michel Lahud, do texto de Pasolini]. *Caderno de Estudos Linguísticos*, Campinas, n. 15, jul./dez. 1988, pp. 195-198. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8636770/4491>>. Acesso em: 24 nov. 2020.
- LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LONGHI, Piero. *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*. Milano: Arnaldo Mondadori Editore, 1973.
- LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- LONGHI, Roberto. *Piero della Francesca*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LONGHI, Roberto. *Proposte per una critica d'arte*. [S.l.]: Portatori d'Acqua, 2014.
- MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Org. Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MIRABILE. Gli affreschi di Piero ad Arezzo. Pier Paolo Pasolini tra Longhi e Gramsci. *II Lettore di Provincia*, n. 123-124, 2006, pp. 121-123.
- PASOLINI, Pier Paolo. *La religione del mio tempo*. Milano: Garzanti Editore, 1976.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Le belle bandiere: dialoghi 1960-1965*. Roma: Editori Riuniti, 1977.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes: antologia de escritos corsários*. Org. Michel Lahud. Trad. Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, pp. 27-34.

- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti Editore, 1991.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Romanzi e racconti. 1962-1975*. Vol. 2. Org. Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1998. (I Meridiani)
- PASOLINI, Pier Paolo. Che cosa è un maestro? In: *Saggi sulla letteratura e sull'arte. Tomo I*. 2 v. Org. Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1999a, pp. 2.593-2.594. (I Meridiani)
- PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*. Org. Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1999b. (I Meridiani)
- PASOLINI, Pier Paolo. *Tutte le poesie*. 2 v. Org. Walter Siti. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2003. (I Meridiani)
- PASOLINI, Pier Paolo. Os dilettantes também são apaixonados por seus problemas. In: *O destino de todo futuro de se tornar passado*. Org. e trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2015a, p. 2. (Caderno de Leitura n. 15.) Disponível em: <<https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad15.pdf>>. Acesso em: 2 maio 2018.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Trad. e notas Maurício Santana Dias. Org. e intr. Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015b.
- PASOLINI, Pier Paolo. Traduzir a prosa de Roberto Longhi. In: *O destino de todo futuro de se tornar passado*. Org. e trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2015c, pp. 4-6. (Caderno de Leitura n. 15) Disponível em: <<https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad15.pdf>>. Acesso em: 2 maio 2018.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. Trad. e notas Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.
- RIZZARELLI, Maria. I “fotogrammi” di Arezzo. *La Rivista di Engramma*, n. 86, dez. 2010, pp. 96-113. Disponível em: <http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=589>. Acesso em: 18 dezembro 2018.
- SITI, Walter. Tracce scritte di un'opera vivente. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Romanzi e racconti. 1946-1971*. Vol. 1. Org. Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1998, pp. IX-XCII. (I Meridiani)

Recebido: 14/5/2020

Aceito: 13/8/2020

Publicado: 27/11/2020