

MÚSICA E SONS SEGUNDO PASOLINI

MUSIC AND SOUNDS ACCORDING TO PASOLINI

Claudia Calabrese¹

Resumo: Desde a sua estreia, Pasolini mostrou depositar uma grande confiança na música e nos sons, considerando-os instrumentos essenciais à expressão e até mesmo, já na época da *revolução antropológica*, similares a ações da realidade. Assim ele escreveu em sua autobiografia em versos, intitulada “Poeta delle Ceneri” (1966-1967): “[...] eu queria ser escritor de música [...] a única ação expressiva, / talvez, alta e indefinível quanto as ações da realidade” (PASOLINI, 2015c, p. 1.288). A partir dessa confissão, o presente ensaio indaga – por meio de uma aproximação interdisciplinar que perpassa a produção poética, literária, cinematográfica e as reflexões ensaísticas de Pasolini – a origem de seu *pensamento sonoro* e as bases sobre as quais se sustentou a relação entre experiência, a qual transita também a partir da escuta, e formas de arte.

Palavras-chave: Pasolini; musicalidade poética; realidade.

Abstract: Since the beginning, Pasolini has shown a great deal of trust in music and sounds considering them essential tools for the expression and even, at the time of the *anthropological revolution*, similar to the actions of reality. Thus, he writes in his autobiography in verses entitled “Poeta delle Ceneri” (1966-1967): “[...] I would like to be a music writer [...] the only expressive/ perhaps high, and indefinable action like the actions of reality” (PASOLINI, 2015c, p. 1.288). Starting from this confession, this essay investigates – with an interdisciplinary approach that touches the poetic, literary, cinematographic production and Pasolini’s rational reflection – the origin of his *sonorous thought* and the hinges on which rests the relationship between experience, which also transits from listening, and the forms of art.

Keywords: Pasolini; Musicality in Poetry; Soundscape in Literature; Music; Reality.

¹ Doutora em História e Análise de Culturas Musicais pela Universidade La Sapienza de Roma, Itália: <claudcal@icloud.com>.

O QUE MÚSICA E SONS TÊM A VER COM PASOLINI?

Faz sentido fazer essa pergunta hoje? Pode parecer que não, já que o tema foi vastamente abordado por estudiosos e admiradores de Pasolini. Que música e sons, repensados e declinados sob múltiplas formas, sejam um instrumento expressivo de máxima importância é um dado confirmado pela obra e pela própria vida do poeta. No entanto, esta questão não seria feita em vão, pois, apesar de a crítica italiana reconhecer há bastante tempo o papel significativo da música – e não na mesma medida dos sons² – pelo menos na produção cinematográfica, a impressão é a de que, salvas algumas exceções, não seria considerado útil aprofundá-la, como se esse fosse um argumento insuficiente para avançar novos conhecimentos sobre o poeta. Isso equivale a subvalorizar um dos códigos do pastiche³ pasoliniano ao qual se confia uma tarefa, em minha opinião, não apenas de natureza estética, mas também antropológica e cultural. Assim como Orfeu com a lira ou Jesus com a palavra, a ambição de Pasolini com música e sons não é encantar ou maravilhar, mas sim movimentar montanhas e indicar que é possível alcançar um *além* sagrado que revela ao homem um sentido profundo do seu próprio existir. Eis uma das razões pelas quais o poeta fala conosco ainda hoje. Mas, se quisermos conhecê-lo de maneira mais completa, não podemos excluir nenhum dos instrumentos de seu complexo laboratório, ou melhor, devemos disfarçar o medo de nos mover por territórios limítrofes e aprender a flutuar entre os códigos, adotando uma espécie de pastiche metodológico, necessário e especular para o pastiche que dá forma às suas obras. A tendência da crítica à hiperespecialização, a exploração repetitiva de mundos já vistos, as barreiras entre as disciplinas, tudo isso despedaça, por outro lado, a cultura em compartimentos estanques, tomando como base convenções que pouco têm em comum com a realidade – o prazer e também a fadiga da pesquisa não estariam talvez em correr riscos, em explorar mundos desconhecidos?

² Refiro-me a tudo que ressoa no mundo e que encontra espaço na obra do poeta: os sons naturais e os produzidos pelo ser humano na vida cotidiana – o canto dos pássaros, o som dos sinos –, e até mesmo os sons das coisas que, na imaginação de Pasolini, “cantam”: o mato nos campos, as folhas, as águas.

³ O pastiche, para Pasolini, é uma escolha obrigatória e se relaciona à pesquisa sobre a expressividade, que é também a pesquisa sobre a verdade.

“EU QUERIA SER ESCRITOR DE MÚSICA”

É preciso dizer desde já que, se realmente pretendemos compreender o papel que músicas e sons têm na produção cinematográfica de Pasolini, será necessário alargar a perspectiva dessa investigação para a poesia, a narrativa e a reflexão ensaística, sobretudo as do período friulano, isto é, do período em que Pasolini, ao representar a realidade, parte para uma descoberta de si mesmo inclusive por meio dos sons e da música. Esse tipo de investigação, bastante estimulante, certamente apresenta problemas, seja pelo fato de música e sons sempre aparecerem sob formas diferentes em uma produção tão vasta, seja pela própria matéria do objeto de estudo, constituída por palavras, e não por elementos específicos da linguagem musical, excluindo-se aqui as análises encontradas no ensaio “Studi sullo stile di Bach” (PASOLINI, 2008, pp. 77-90).⁴

Voltar ao Friul dos anos 1940 nos permite descobrir questões interessantes a que o poeta se dedicou, ou ainda enunciações de um *pensamento musical* que reconhece à música e aos sons – abrigados pela palavra, ou por conta própria, ou ainda ao lado de outros códigos – a capacidade de ultrapassar os limites visíveis do real, evocar o seu mistério e conduzir a expressividade a um nível tanto complexo, quanto profundo. Isso o fará dizer depois de 20 anos, na autobiografia em versos de 1966-1967, “Poeta delle Ceneri”:

[...] eu queria ser escritor de música,
viver com os instrumentos
na torre de Viterbo que não consigo comprar,
na paisagem mais bela do mundo, onde Ariosto
ficaria enlouquecido pela alegria de se ver recriado com tanta
inocência de carvalhos, colinas, águas e ravinas
e ali compor música

⁴ Tal escrito de Pasolini é muito interessante, pois demonstra definitivamente a sua habilidade com a leitura e a interpretação das sonatas para violino de J. S. Bach, às quais se aproxima com graça e sensibilidade inimitáveis. Uma aproximação estritamente musical aos “Studi sullo stile di Bach” seria um engano porque não interessava ao poeta uma análise filológica rigorosa. A tentativa de se embrenhar nas tramas da escrita bachiana – o que evidencia, além de tudo, a sua competência teórica, até hoje pouco reconhecida – deve ser valorizada para compreendermos como ele interpretava, naquele momento, o compositor tão presente em seus filmes, e quais relações seriam possíveis estabelecer entre estas interpretações e as discussões simultâneas sobre linguagem poética. Para aprofundar o tema, cf. Calabrese (2019).

a única ação expressiva,
talvez, alta e indefinível quanto as ações da realidade
(PASOLINI, 2015c, p. 1.288).⁵

Mais adiante, em 1972, ao se referir ao cinema, escreve: “A fonte musical [...] rompe as imagens planas, ou ilusoriamente profundas, da tela, abrindo-as para as profundezas, confusas e sem limitações, da vida” (PASOLINI, 2001, p. 2.796).

A partir dessas declarações, iniciamos um percurso não linear que nos levará a verificar, entre outras coisas, como algumas ideias que sustentam a aplicação da música no cinema dos anos de 1960 e 1970 já estavam presentes em reflexões de 20 anos antes. Essas, por sua vez, talvez tenham raízes em algumas longínquas experiências pré-verbais e na relação simbiótica do poeta com sua mãe.

Tudo ressoa na vida e na produção artística pasoliniana: o “colo sonoro” do Friul (PASOLINI, 2006, p. 34) acolhe as projeções internas do poeta e os acontecimentos de toda a comunidade, que se expressa também por meio dos sons, dos rumores e das preferências musicais. Ressoam as vozes dos falantes e os espetáculos musicais. Ressoa a música de Johann Sebastian Bach, na qual Pasolini encontra um ponto de junção, externo a si, entre dois polos da dialética da paixão – opostos e contraditórios, mas sempre relacionados. Ressoa o canto, manifestação imediata do corpo, com sua capacidade de se colocar para fora da História e, ao mesmo tempo, evocar o passado, fazendo com que os mitos brotem. Ressoam os versos escritos para Laura Betti e as canções dos *borgatari* – jovens da periferia, ferozes, sozinhos e abandonados, que, mesmo ao cantar, expressam a adesão passiva à História e se encaminham para a sua incorporação pela sociedade consumista sem demonstrar resistência. Leiamos com interesse as reflexões de Pasolini sobre a capacidade expressiva da música e sobre o *en-canto* pela arcaica palavra poética: os escritos sobre música clássica e as pesquisas sobre a canção popular; as intervenções sobre as canções de consumo; suas ideias sobre a “narrativa musical” (PASOLINI, 2001, p. 147) do “cinema de poesia”, no qual o que conta é a relação entre aquilo que

⁵ “[...] vorrei essere scrittore di musica,/ vivere con degli strumenti/ dentro la torre di Viterbo che non riesco a comprare,/ nel paesaggio più bello del mondo, dove l'Ariosto/ sarebbe impazzito di gioia nel vedersi ricreato con tanta/ innocenza di querce, colli, acque e botri,/ e lì comporre musica/ l'unica azione espressiva/ forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà”. Agradecemos a ajuda do Prof. Ettore Finazzi-Agrò na tradução destes versos [N. das T.].

emerge à superfície e que de alguma maneira está sujeito a um devir (a narrativa horizontal) e aquilo que é, no fundo, imutável (o sentido vertical, podemos dizer), cuja expressão é confiada à música que, como já citado, “rompe as imagens planas, ou ilusoriamente profundas, da tela, abrindo-as para as profundezas, confusas e sem limitações, da vida” (p. 2.796). Chegaremos aos anos 1960, momento em que as tentativas extremas de resistência do poeta para expressar, por meio da música associada à palavra poética, a dimensão sagrada da realidade se confrontam com as transformações causadas pelo “Novo Poder” capitalista: é o desembarque em um mundo alicerçado sobre o dinheiro e o poder que corrói as estruturas mais profundas e próximas ao “sagrado” dos seres humanos e que deixa órfã a música, a qual, sozinha, não consegue mais *verticalizar* a expressão. Sabemos que Pasolini não admite simplificações: é um continente complexo e, para comentá-lo, é preciso utilizar instrumentos reflexivos igualmente complexos. Até mesmo sua própria biografia – que se emaranha, assim como acontece a todos nós, com a História – às vezes se aproxima, às vezes se afasta de acordo com as estações da vida e influencia a necessidade de refletir sobre a relação entre formas expressivas e realidade: a realidade existencial, íntima e subjetiva desde a juventude; a realidade histórica, sujeita ao devir; e, na idade adulta, a realidade das estruturas profundas que pertencem ao homem e que vão além do tempo e do momento histórico. Sons e músicas se misturam a esses temas e entram no laboratório de Pasolini como instrumento expressivo lírico, subjetivo – os sons do Friul e a música clássica, utilizados com função puramente poética, sacral – e, ao mesmo tempo, objetivo, espelho da época. Basta pensar nas *villottas* e nas tantas canções citadas em *Il sogno di una cosa* ou nas “Canzoni di vita” que dão título a um capítulo de *Una vita violenta*. Com funções tão importantes, música e sons sobrevoam formas, ultrapassam fronteiras e conectam em um mesmo organismo as referências culturais do poeta, as ressonâncias interiores e o mundo externo. Assim, ainda que entre os papéis do laboratório dos anos 1940 encontremos poucas reflexões sobre música e sons, podemos intuir a sua importância ao compreendermos que as ideias sobre a realidade, mesmo que subjetiva, sobre a arte e a significação musical, sobre os sons da língua friulana, germinam umas das outras.

Uma breve análise não é suficiente para mostrar tamanha riqueza a ser explorada (maior ainda é aquela que se encontra em arquivos, alguns dos quais é possível consultar somente com autorização dos herdeiros

do poeta), algo que exige apenas estudiosos aficionados dispostos a se arriscar em matéria de tanto fascínio. O tema é imenso e em constante transformação, ramifica-se em mil córregos, encontra espaços diversos, mas conduz a um rio que percorre toda a existência, a obra heterogênea e o pensamento de Pasolini, e a nossa própria cultura. Isso já é suficiente para justificar, em minha opinião, ulteriores reexames e – por que não? – o início de um campo de estudos que possa irradiar nova luz sobre o poeta. Quem desejar se entregar a essa viagem deve saber que é preciso tempo, amor e conhecimento para encontrar os fios de matéria tão complexa. É preciso procurá-los e recompô-los em uma unidade, pois eles se encontram fragmentados e articulados de maneiras diversas, mas nunca se dissolveram e, portanto, traçam um caminho rico de reflexões, imagens fantasiosas, comunhões de ressonâncias, ideias. Quem já fez um percurso desse tipo poderá delimitar os fundamentos do pensamento, aos quais o poeta justapõe música e sons. Eles se interpenetram, estão em relação entre si, servem para definir a realidade e para evocar a sua dimensão profunda. Devem ainda lidar com a poesia e a busca pela verdade, com a história e com o sagrado, com as vísceras e com o coração, com o “inalcançável”, com o colo materno e o “colo sonoro” friulano, com as vozes e os corpos de uma humanidade ainda não corrompida que dança e canta inocentemente e a qual não gostaríamos de ver perdida para sempre.

“PRIMEIRO O SILÊNCIO, DEPOIS O SOM OU A PALAVRA”

“Primeiro o silêncio, depois o som ou a palavra”, escreve Pasolini (2008a, p. 79) no ensaio “Studi sullo stile di Bach”. Assim como o som da música, o som da palavra poética também brota do silêncio, escava o caos primordial e aporta na matriz profunda do real. A partir daí os sons devem ser recuperados das vísceras da natureza, mesmo que seja da natureza humana, se quiserem fazer ressoar aquele “infinito que [está] em nós e em todas as coisas terrenas” (p. 197).

O que conta é a dimensão acústica. Em 1941, Pasolini escreve aos amigos Serra, Leonetti e Roversi que poesia se lê em voz alta. Em 1962, aceita o convite de Sergio Bardotti e lê alguns de seus versos, gravados em disco de 33 rotações, cujo título é *La loro voce, la loro opera*. Além disso, como se em uma lenda, o primeiro impulso a escrever poesia advém de uma sugestão sonora:

[...] ressoou a palavra ROSADA.

Era Lívio falando, um rapaz da vizinhança, um dos Socolari. [...] A palavra “rosada” pronunciada naquela manhã de sol era uma ponta expressiva de sua vivacidade oral.

Aquela palavra, ao longo de todos os séculos em que fora usada no Friul que se estende para os lados de cá do Tagliamento, certamente *nunca havia sido escrita*. Ela sempre foi apenas *um som*.

O que quer que eu estivesse fazendo naquela manhã, pintando ou escrevendo, com certeza interrompi subitamente [...]. E escrevi logo os versos naquela língua friulana falada do lado direito do Tagliamento, algo que até aquele momento havia sido apenas *um conjunto de sons*. Comecei por tornar gráfica a palavra ROSADA (PASOLINI, 2008a, pp. 1.317-1.318).⁶

Para ele, homem e poeta que aspira ao máximo possível se misturar ao mundo camponês, cheio de projeções subjetivas inclusive linguísticas, a dimensão oral e sonora da realidade é um convite para lhe dar uma forma gráfica, forma “oral-gráfica” (PASOLINI, 2008a, p. 1.319 e ss.). Uma palavra desse tipo contém no som a imagem, tem uma forma *oral-espacial*, pictórica – como é sabido, já no primeiro Pasolini os “retábulos” e os ensinamentos de Longhi estavam presentes: o poeta a recolhe da realidade e a transfere, fixando-a na folha de papel. Isso contribui em alguma medida para estabelecer a mais estreita relação com o mundo a ser compreendido – em seu duplo significado de acolher e ser acolhido – e talvez também para reter alguma coisa que, de outro modo, estaria perdida para sempre, já que justamente sua natureza oral manifesta significativamente sua fugacidade. Sobre essa questão, é interessante a conversa do cineasta com Gideon Bachmann, em 1974:

Gideon Bachmann – Agora entendi por que você faz 30 enquadramentos por dia, enquanto outro cineasta faria 5: porque você tem pressa. Quando você trabalha, tenho sempre a impressão de que está com pressa.

Pier Paolo Pasolini – Sim, é verdade.

Gideon Bachmann – No fundo, isso também [...] é...

⁶ “[...] risuonò la parola ROSADA. Era Livio, un ragazzo dei vicini oltre la strada, i Socolari, a parlare. [...] La parola ‘rosada’ pronunciata in quella mattinata di sole, non era che una punta espressiva della sua vivacità orale. Certamente quella parola, in tutti i secoli del suo uso nel Friuli che si stende al di qua del Tagliamento, *non era mai stata scritta*. Era stata sempre e solamente *un suono*. Qualunque cosa quella mattina io stessi facendo, dipingendo o scrivendo, certo m’interruppi subito [...] E scrissi subito dei versi, in quella parlata friulana della destra del Tagliamento, che fino a quel momento era stata solo *un insieme di suoni*: cominciai per prima cosa col rendere grafica la parola ROSADA”.

Pier Paolo Pasolini – ... sobre salvar alguma coisa (PASOLINI; BACHMANN, 2015, p. 60).⁷

O que há a ser salvo, se não aquela originária inocência do homem que se aninha nas línguas dos falantes, nos corpos, até mesmo nos sons da paisagem? É talvez a capacidade que os sons têm de conter aquele *quê* a ser salvo, algo que Pasolini faz dizer que a música é uma ação expressiva como as ações da realidade?

Pasolini, portanto, já nos anos 1940 descobre que os sons do *seu* friulano⁸ possuem uma profunda musicalidade que lhe permite, sem que seja necessário recorrer a meios externos, estender-se à composição de uma “melodia infinita”.⁹ Por isso o poeta conecta o dialeto de Casarsa às tradições poéticas mais ligadas à música, ação do poeta-músico, isto é, à tradição que a partir da lírica grega chega à Idade Média da lírica provençal, a Dante e à poesia simbolista francesa. E de fato Pasolini (2015b, p. 165) coloca como epígrafe de sua primeira coletânea de poemas, *Poesie a Casarsa*, os versos de Peire Vidal (“Ab l’alen tir vas me l’aire/ Qu’eu sen venir de Proensa:/ Tot quant es de lai m’agensa”).¹⁰ Os títulos de diversas poesias de *La meglio gioventù* também aludem ao canto ou a formas musicais: “Ciant da li ciampanis”, “Vilota”, “Lied”, “Suite furlana”, “Dansa”, “Pastorela”, “Cansoneta”, “Cansiòn”, “Spiritual”, “Balada”, “Chan plor”... Pasolini certamente sabe que existe uma distância que separa música e poesia – as duas artes podem se equiparar apenas através do recurso da analogia, já que, no fundo, toda obra de arte converte um sentimento em

⁷ “Gideon Bachmann – Adesso ho capito perché fai trenta inquadature al giorno, mentre un altro regista ne fa cinque: perché sei di fretta. Quando tu lavori mi dai sempre l’impressione di essere di fretta./ Pier Paolo Pasolini – Sì, è vero./ Gideon Bachmann – In fondo anche questo [...] è tutto volto.../ Pier Paolo Pasolini – ... a salvare qualcosa.”

⁸ Trata-se de um friulano inventado pelo poeta, aquela língua de *ca da l’aga*, da margem direita do Tagliamento, que nunca havia sido escrita e que com ele adquire alguma importância literária.

⁹ Assim Pasolini (1986, pp. 209-210) se manifesta em carta a Franco de Gironcoli, em 1945: “Para nós, escrever em friulano hoje já é um meio de estabelecer aquilo que os simbolistas e os músicos do século XIX tanto procuraram (inclusive nosso Pascoli, mesmo que de forma confusa), isto é, uma ‘melodia infinita’”.

¹⁰ “Doce alento traz o ar/ que eu sinto vir da Provença;/ pois minha alegria adensa/ se alguém a vem cantar,/ e eu sorrio contente/ e peço que vá em frente:/ tanto me agrada lembrar.” Tradução de Dirceu Villa (*Lira argenta: poesia em tradução*. Org. Vanderley Mendonça. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017, p. 165). Agradecemos a ajuda de Tarso de Melo [N. das T.].

“discurso” –, no entanto a impressão é de que o que conta é o desejo de capturar alguma coisa muito profunda. Ainda no ensaio “Studio sullo stile di Bach”, escreve: “na música, temos as verdadeiras palavras da poesia, isto é, palavras só palavras e nenhum significado” (PASOLINI, 2008b, p. 86). Volta sua atenção ao som da palavra poética que tem a função de sustentar profundas necessidades expressivas:

Eram poemas em dialeto friulano: a “hésitation prolongée entre le sens et le son” ganhara uma aparente opção definitiva pelo som; e a dilatação semântica operada pelo som foi impulsionada até transferir os semantemas a outro domínio linguístico, de onde retornam gloriosamente indecifráveis (PASOLINI, 2008d, p. 2.514).¹¹

Já em 22 de agosto de 1945, em Versuta, o poeta escreve para Franco Farolfi: “as palavras, caro Franco, são como uma folha ou uma face, são cor e som, um dado material, são a aliança que nos une a formas irreconhecíveis” (PASOLINI, 1986, p. 204).¹² Esse impulso à composição poética provém portanto de uma *palavra-som*, que é também *palavra-imagem*, e que incorpora o infinito na forma. Não por acaso a reflexão culmina, em outro ensaio muito importante escrito naqueles anos e intitulado “I nomi o il grido della rana greca”, na musical língua grega:

“Εμπυρα χαλκοαρᾶν”, duas palavras gregas desconhecidas, limites de um infinito que ecoa entre as frestas de suas sílabas. A primeira palavra, cujo significado desconheço, preenche um espaço, é algo perfeitamente terreno. Preenche o espaço com três sílabas muito vagas; sua beleza deriva de ter o acento na primeira sílaba, do encontro suavemente sonoro do μ e do π... E o que dizer da ténue brancura do ípsilon, do tremor imperceptível do ρο? [...] A plúmbea χαλκοαρᾶν abre passagem ao infinito, carregando o peso de algum afeto ou gesto terreno [...] [Νεφέλη], nuvem. [...] é a imagem daquilo que para os gregos era νεφέλη e, para nós, nuvem, e que é uma coisa infinita. [...] nas palavras se aninha a mesma infinidade que [está] em nós e em todas as coisas terrenas [...] há também algo de música, ou melhor, de som. E a imagem está ligada àquele som (PASOLINI, 2008, pp. 194-195-197).¹³

¹¹ “Erano poesie in dialetto friulano: l’hésitation prolongée entre le sens et le son’ aveva avuto un’apparente definitiva opzione per il suono; e la dilatazione semantica operata dal suono si era spinta fino a trasferire i semantemi in un altro dominio linguistico, donde ritornare gloriosamente indecifrabili.”

¹² “[...] le parole, caro Franco, sono come una foglia o un viso, sono colore e suono, un dato materiale, sono l’anello che ci lega alle forme inconoscibili.”

¹³ “Εμπυρα χαλκοαρᾶν’ due parole greche ignote, limiti a un infinito che echeggia tra gli spiragli delle loro sillabe. La prima parola, di cui non so il significato, empie uno spazio, è qualcosa, perfettamente terrena. Empie lo spazio con tre sillabe vaghissime; la sua bellezza

A sonoridade da palavra grega é tanta que coincide com a coisa real e coloca o homem em comunicação com o infinito. Em outro ensaio da juventude, “Sulla poesia dialettale. Due postille. Per Salvatore Di Giacomo. Per Delio Tessa” (1947), ao discutir a obra de Salvatore Di Giacomo, Pasolini retorna à pureza da língua grega e a define como um conjunto musical e “verista”. Com “verismo” quer dizer a capacidade de Di Giacomo (como também defende Francesco Flora, citado por Pasolini) de apoiar a metáfora no que é verdadeiro e ao mesmo tempo direcionar a algo que ultrapassa a superfície: “Assim a música não é revelada na cômoda superfície; é alcançada no seu lugar primevo de onde se ergue para encontrar seu verdadeiro corpo e sua verdadeira sombra sonora” (PASOLINI, 2008a, p. 261).¹⁴

Nesses mesmos anos, em Casarsa, Pasolini havia conhecido a violinista eslovaca Pina Kalč, e tais reflexões – que são fruto de uma pesquisa sobre a expressividade, mas também, como nos diz o poeta, sobre a *verdade* – são combinadas com a escuta atenta e o estudo das *Sonatas para violino solo*, de J. S. Bach. São músicas que o impactam porque lhe parece que Bach conseguiu incorporar à forma o infinito – e o sentimento humano – por meio de fatos puramente musicais. Por isso decide analisar aquelas partituras, a fim de compreender como o compositor conseguiu criar tanta perfeição (o *Prelúdio* tão perfeito a ponto de ser desumano), e também o *Siciliano*, que, segundo ele, representa uma exceção na qual transparece a imagem humana do autor. Em suma, são páginas significativas que revelam algumas fontes íntimas de sua *poiesi* e que nos deixam entrever o modo como música e sons confluem nas ideias sobre as relações entre forma e expressão. Remonta exatamente a essas questões o poema “Variation n. 12 dalla ‘Ciaccona’ di Bach”, escrito nesses mesmos anos. Tais versos são de interessante, pois nos permitem observar de perto um dos experimentos *práticos* do poeta ao verificar quais transformações

deriva dall’aver l’accento nella prima sillaba, dall’incontro soavemente sonoro dell’ μ e del π ... E cosa dire della tenue bianchezza dell’ ϵ , del tremore impercettibile del ρ ? [...] Apre, la plumbea $\chi\lambda\kappa\omicron\alpha\rho\acute{\alpha}\nu$, il varco all’infinito, recando il peso di qualche affetto o di qualche gesto terreno [...] [Νεφέλη], nube. [...] è l’immagine di ciò che pei Greci era νεφέλη e per noi nube, e che è una cosa infinita. [...] nelle parole s’annida la stessa infinità che [è] in noi e in tutte le cose terrene [...] v’è anche della musica, o, meglio, del suono. E l’immagine è legata a quel suono.”

¹⁴ “Così la musica non è scoperta nell’agevole superficie, ma attinta al suo luogo primevo donde sale per farsi il suo vero corpo e la sua vera ombra sonora.”

a singular técnica musical da variação consegue realizar em relação à palavra poética.

VARIASION N. 12 DALLA “CIACCONA” DI BACH

La moral selestà
a sclapa li peraulis di amour;
li romp, li dispiert,
li alsa, li sofla.
DIU al è un dolsissim IUD,
e MUART un AMURT lizeir.
A svualin li peraulis come nulis
par il seil dut viert.
JO al è un OII plen e dols!
(PASOLINI, 2015b, p. 325).

Variação n. 12 da ‘Chacona’ de Bach

A moral celeste faz explodir as palavras de amor;
rompe-as, dispersa-as,
levanta-as, sopra-as.
DIU é um docíssimo IUD,
e MUART é um leve AMURT.
Voam as palavras como nuvens
pelo céu todo verde.
JO é um OII pleno e doce!¹⁵

DIU, MUART e JO se tornam IUD, AMURT e OII. Através dessa variação, o mistério profundo da música liberta as palavras do peso do significado habitual que as ancora em terra firme, assim elas se dispersam, rodopiando, pelo céu. Dito de outra maneira: do conteúdo terreno, que reduz a sua capacidade simbólica, ao sentido; do finito ao infinito. Do mesmo modo como as notas da “Chacona” de Bach, sujeitas à variação,

¹⁵ Conforme consta originalmente em *La meglio gioventù*, os poemas em dialeto friulano são seguidos por suas traduções ao italiano, feitas pelo próprio Pasolini [N. das T.]. “VARIASIONE N. 12 DALLA ‘CIACCONA’ DI BACH. La morale celeste fa scoppiare le parole d’amore; le rompe, le disperde, le alza, le soffia. DIU è un dolcissimo IUD, e MUART è un AMURT leggero. Volano le parole come nuvole per il cielo tutto verde. JO è un OII pieno e dolce!” Tradução nossa.

não expressam nenhuma melancolia, nenhum sentimento que não a pureza, assim também o significado das três palavras se dissolve, junto à forma, e elas retornam à dimensão infinita de onde vieram. Em resumo, o valor profundo das palavras da poesia, como o valor profundo da música, vem indissociavelmente ligado às suas capacidades de significação: a voar alto no céu e, ao mesmo tempo, escavar as profundezas. Porém, a questão, como sempre, é mais complexa e contraditória: as palavras que penetram uma dimensão perfeita graças ao rigor da técnica da variação – isto é, a algo externo que não tem nada a ver com a vida – não interessam ao poeta porque estão fora da realidade e talvez até mesmo indiquem a ilusão de uma fuga para a pureza do infinito celestial, aparentemente desprovido de significados. As “peraulis di amour”, ancoradas no terreno de seu primeiro significado e desnudadas do significado pela variação posterior, tornam-se nuvens: “A svaulin li peraulis come nulis” [Voam as palavras como nuvens]. O que são as nuvens? Vale a pena lembrar que “[Νεφέλη], nuvem. [...] é a imagem daquilo que para os gregos era νεφέλη e, para nós, nuvem, que é uma coisa infinita” (PASOLINI, 2008, p. 195). Se as nuvens são imagens do infinito, haveria talvez aqui um vínculo com a suspensão do sentido, algo que na sua linguagem remeteria à aquisição de sentidos potencialmente infinitos?

Será que Pasolini pensava em “Variasion” enquanto filmava *Che cosa sono le nuvole?* (1967), filme no qual a transformação se dá em Iago e Otelo, já não mais marionetes, ao verem as nuvens pela primeira vez? Para nós, essa é uma pergunta importante porque, se assim fosse, significaria que para além das variações de estilo há uma continuidade no pensamento do poeta entre os anos 1940 e 1960, e tal continuidade teria a ver com suas ideias sobre música e sons. Em *Che cosa sono le nuvole?*, assim como em “Variasion”, não há apenas o céu, refúgio na pureza, no canto do canto, “moral seleta”. No filme há o lixo, isto é, a *Carne*, que por sua própria natureza se relaciona ao barro primitivo, ainda colo materno, e há também a música, que se transforma e age sobre o sentido. Estão lembrados do sublime *Adagio do Quinteto de cordas n. 3 em Sol menor K 516*, de W. A. Mozart, que ressoa no teatro de marionetes como um pequeno motivo musical popular em versão para bandolins (uma variação que o transforma quase em uma paródia de si mesmo e *horizontaliza* a expressão) e que ao final do filme coincide com o céu, vindo do exterior da narrativa, ecoa em versão original e *verticaliza* a expressão? O poeta parece nos dizer: onde as “vísceras do céu” e do homem se refletem umas nas outras o sagrado se

manifesta e, junto do sagrado, a música que evoca as “profundezas, confusas e sem limitações, da vida” (PASOLINI, 2001, p. 2.796). São, certamente, pesquisas expressivas que podem ser concluídas apenas com a suspensão do sentido que o próprio artista nos convida a buscar com a pergunta que dá forma ao título do filme: a verdade é irreconhecível em sua totalidade, até mesmo para o poeta que tem à sua disposição instrumentos expressivos que escavam as profundezas, como a música, a palavra poética e o “cinema de poesia”.

Gradualmente, os acontecimentos históricos, pessoais e artísticos conduzem Pasolini da poesia às formas menos intermediadas – o cinema, as cartas luteranas, a intervenção nos jornais e na cena social e política, até mesmo o uso do próprio corpo –, de modo que a música, de acordo com a sua visão, adquire cada vez mais capacidade de evocar diretamente a realidade. Até nos momentos de maior desespero, quando a ruptura com o mundo se torna mais profunda, ele ainda gostaria de escavar os abismos da realidade com a música para evocar seu mistério e sua sacralidade, ou talvez apenas para mostrar as rupturas entre as raízes autênticas de uma humanidade que não existe mais e a nova mitologia do consumo. Parece ser testemunho disso a extrema tentativa de Pasolini de aproximar um fragmento da partitura da *Paixão de São João BWV 245*, de J. S. Bach, aos versos de “L’orecchiabile” (PASOLINI, 2015c, pp. 94-95), tremendos pela ferocidade de significado e pela realidade a que remetem. A partir do momento em que o homem em sociedade se desfaz em múltiplas figuras – nenhuma delas capaz de fornecer, por si só, combustível suficiente para seguir no mundo, havendo ainda a mercantilização de tudo, corpo e alma se tornando mercadorias, não existindo mais separação entre o poder e quem o exerce –, no momento em que ninguém está livre, Pasolini (1970, [s.p.]) resiste: “Eu produzo uma mercadoria, a poesia, que é inconsumível. Eu vou morrer, meu editor vai morrer, todos nós vamos morrer, toda a nossa sociedade vai morrer, o capitalismo vai morrer, mas a poesia vai permanecer não consumida”.¹⁶ Não consumida como a música de Bach. Assim, aquele fragmento da *Paixão de São João*, escolhido pelo poeta para acompanhar os versos, teria sido o elemento predominante do pastiche e do oximoro, com a função de introduzir uma utópica ambiguidade dentro

¹⁶ “Io produco una merce, la poesia, che è inconsumabile: morirò io, morirà il mio editore, moriremo tutti noi, morirà tutta la nostra società, morirà il capitalismo ma la poesia resterà inconsumata.” Resposta de Pasolini a Enzo Biagi, em entrevista de 1970 ao programa televisivo “Terza B facciamo l’appello”.

do contexto mercantilizado do momento. Algo entre a impureza do tempo e a pureza do corpo popular (que não existe mais). Uso um tempo verbal hipotético, pois em nenhuma edição de “L’orecchiabile” estão presentes aqueles fragmentos musicais e esse projeto permaneceu apenas nas intenções do poeta, conforme mostram os documentos preservados no Arquivo Contemporâneo “Alessandro Bonsanti”, do Gabinete G. P. Vieusseux de Florença. Em três das cinco versões do poema, com pequenas variações, uma nota aparece ao lado dos versos, na qual o autor menciona a intenção de inserir uma pauta musical entre os versos 5 e 6 (uma seta indica que a pauta seria inserida após o sexto verso) ou entre os versos 4 e 5. Em um dos documentos há um espaço em branco no lugar da pauta. Apenas em um dos casos não há qualquer referência à música. O fragmento do pentagrama, conforme aponta Pasolini, deveria ser extraído da página 5 da *Paixão de São João*. Em uma das folhas, o poeta escreve em caneta vermelha: “trecho musical a ser retirado da ‘Paixão de São João’ de Bach. Enviar à parte a versão exata” (ARQUIVO, ACGV PPP. II. 1.149, c. 89).¹⁷ Nunca consegui compreender, apesar de parecer óbvia, a vontade do autor de “L’orecchiabile” em inserir a música entre os versos, por que esse trecho musical não aparece em nenhuma edição do poema. Talvez Pasolini nunca tenha enviado a versão exata ao editor Garzanti, ou talvez essa tenha sido uma escolha do próprio editor. Mas, caso tenha sido uma escolha, quais foram as suas razões?

Naquela altura dos anos 1960, Bach ainda seria o *Céu* a se unir à *Carne*.

“ENTRE A CARNE E O CÉU”

Já temos uma ideia do que é evocado por *Carne* e *Céu*, algo que música e sons ajudam a definir. São as bases da paixão que o poeta, em sua juventude, transfere ao seu modo de escutar a música de Johann Sebastian Bach, descrito nas páginas de *Atti impuri*:

Revejo cada trecho, cada nota daquela música. Volto a sentir a leve enxaqueca que me acometia logo depois das primeiras notas, pelo esforço que me custava aquela atenção obstinada do coração e da mente. [...] O Siciliano me interessava mais do que tudo, porque eu já havia lhe atribuído um conteúdo. A cada vez que o escutava de novo, com sua ternura e seu sofrimento, eu me via diante daquele conteúdo: uma luta cantada infinitamente, entre a *Carne* e o *Céu*, entre algumas notas baixas, veladas, quentes, e algumas notas estridentes,

¹⁷ “Rigo musicale da prendersi dalla ‘Passione di San Giovanni’ di Bach. Invierò a parte la stesura esatta.”

límpidas, abstratas. Como eu torcia pela Carne! Como eu sentia meu coração ser roubado por aquelas seis notas que, por uma ingênua sobreposição de imagens, eu imaginava serem cantadas por um juvenzinho. E como, por outro lado, eu tendia a me opor às notas celestes! É claro que eu sofria de amor até mesmo ali; mas meu amor, elevado à ordem intelectual e camuflado de Amor sagrado, não era menos cruel por isso (PASOLINI, 2006, pp. 152-153).¹⁸

Essa ideia da presença simultânea da *Carne* e do *Céu* na realidade, que tem uma função importante na pesquisa sobre a nascente da palavra poética na qual a substância sonora mais se condensa, parece vir de longe:

Na manhã em que Guido nasceu, fui o primeiro a acordar, corri até a cozinha e o vi dentro do berço. Voei para o quarto da minha mãe para lhe dar a notícia. Por um tempo me gabei por ter sido o primeiro a vê-lo. Depois de alguns dias, eis minha mãe e meu pai na cozinha, com um aspecto contente. Aqui está a mesa, ali junto à lareira o berço de Guido. “Mamãe – pergunto – como as crianças nascem? Ela me olha rindo e diz: ‘Do ventre da mãe’. Papai também sorri”. Escuto aquela frase como se fosse uma brincadeira absurda, inconcebível. Defendo meu amor próprio com fervor. Não é verdade, elas vêm do céu, eu grito. [...] Fico transtornado (se é possível usar essa palavra para uma criança de 3 anos) pelo contato com uma ordem de coisas completamente diferentes (NALDINI *apud* PASOLINI, 1986, pp. XV-XVI).¹⁹

Se naquele colo materno, tantas vezes sacralizado, o não expresso ganha forma, a partir dessa experiência o infinito (*Céu*) e o ventre (*Carne*), que o protege, abrem espaço no menino e percorrem posteriormente toda a sua obra. Muda-se do colo materno para os territórios do “colo sonoro” –

¹⁸ “Rivedo ogni rigo, ogni nota di quella musica: risento la leggera emicrania che mi prendeva subito dopo le prime note, per lo sforzo che mi costava quell’ostinata attenzione del cuore e della mente. [...] Era soprattutto il Siciliano che mi interessava, perché gli avevo dato un contenuto, e ogni volta che lo rivedivo mi metteva, con la sua tenerezza e il suo strazio, davanti a quel contenuto: una lotta cantata infinitamente, tra la Carne e il Cielo, tra alcune note basse, velate, calde e alcune note stridule, terse, astratte. Come parteggiavo per la Carne! Come mi sentivo rubare il cuore da quelle sei note, che, per un’ingenua sovrapposizione di immagini, immaginavo cantate da un giovanetto. E come, invece, sentivo di rifiutarmi alle note celesti! È evidente che soffrivo, anche lì, d’amore; ma il mio amore, trasportato in quell’ordine intellettuale, e camuffato da Amore sacro, non era meno crudele.”

¹⁹ “La mattina in cui nacque Guido, io mi alzai per primo, corsi in cucina e lo vidi dentro una culla. Volai in camera di mia madre a darle la notizia. A lungo mi gloriai di essere stato il primo a vederlo. Dopo qualche giorno ecco mia madre e mio padre, con un aspetto lieto, dentro la cucina. Qui è la tavola, là presso al caminetto la culla di Guido. ‘Mamma – chiedo – come nascono i bambini? Lei mi guarda ridendo e dice: ‘Dal ventre della madre’. Anche il babbo sorride’. Io ascolto quella frase come uno scherzo, assurda, inconcepibile; difendo con calore il mio amor proprio. Non è vero, vengono dal cielo, grido. [...] sono sconvolto (se questa parola si può scrivere per un bambino di tre anni) per il contatto con un ordine di cose troppo diverse.”

como o poeta define Casarsa (PASOLINI, 2006, p. 34) –, onde uma música constante ressoa sobre as coisas, ao ar livre, nas vozes e nos rostos dos habitantes, nos pátios e nos instrumentos de trabalho, nos bailes, nas igrejas, nos campos, na beira do rio, nas folhas, nas montanhas e nos regatos daquele vilarejo de temporais e prímulas:

Só tive uma coisa nesse mundo. O quê? [...] O ouvido... Eu escutava as gaiotas cantando, as vozes dos camponeses, dos pescadores, os campos e as cançonetas... (PASOLINI, 2015b, p. 287).²⁰

“Fuejs”, cantavam as folhas, “aghis”, as águas, “Mari, mari” gritava uma criança [...], “radic” cantava o *radicchio* colhido por aquela mão curvada, “vecia” cantava o gesto familiar daquela mulher curvada (PASOLINI, 2006, pp. 1.296-1.297).²¹

É ali no “colo sonoro” que o ouvido percebe as oposições do real e inicia-se a tendência à contaminação, fundamento da poética pasoliniana:

Naqueles dias, os alarmes e os bombardeamentos não davam trégua. Certa noite, lançaram uma bomba a poucos metros de casa [...]. A explosão foi tremenda. [...] Um avião lança seu som no azul inanimado. Recém chegados da missa, alguns dos meus alunos vieram ao pátio da casa onde moro; um juvenzinho toca harmônica [...] (PASOLINI, 2006, p. 8).²²

E os sentidos se sintonizam às litânias do Rosário:

Em maio, assisti todas as noites às litânias do Rosário: foram momentos muito tranquilos. A igreja desabitada, as poucas velas, o chão úmido como fantasmas primaveris, e o canto desnudo e vibrante das litânias que me deixavam maravilhado um pouco por vez. Apoiados na porta ou na fonte batismal, ou mesmo em pé, todos ao meu redor cantavam, aqueles que haviam sido o único motivo para eu entrar na igreja... (PASOLINI, 2006, p. 37).²³

²⁰ “Solo una cosa ho avuto nel mondo. Ma che cosa? [...] L’orecchio... Sentivo i gabbiani che cantavano, le voci dei contadini, dei pescatori, le campane e le canzonette...”

²¹ “‘Fuejs’, cantavano le foglie, ‘aghis’ le acque, ‘Mari, mari’ gridava un fanciullo [...], ‘radic’ cantava il *radicchio* colto da quella mano chinata, ‘vecia’ cantava il gesto familiare di quella donna chinata.”

²² “In quei giorni gli allarmi e i bombardamenti non davano tregua; una notte una bomba fu sganciata a pochi metri dalla casa [...] Lo scoppio fu tremendo. [...] Un ricognitore dipana il suo rombo nell’azzurro inanimato. Appena tornati da Messa alcuni miei scolari sono venuti nel cortile della casa dove abito; un giovanotto suona l’armonica.”

²³ “In Maggio tutte le sere andai a Rosario: furono momenti soavissimi. La chiesa spopolata, le rare candele, il pavimento umido come di fantasmi primaverili, e il canto nudo, vibrante delle litanie, da cui un po’ alla volta, ero stordito. Appoggiati alla porta e al fonte battesimale, oppure diritti in piedi, cantavano, tutt’intorno a me, coloro per cui unicamente ero entrato in chiesa...”

As canções se alternam entre *Te Deum* e *Mistérios* e, para os jovens, a música é o meio de ligação com a dimensão sagrada. Já naquele momento, *Carne e Céu*:

Milio agarrou a flarmônica e tocou um Te Deum em ritmo de marcha. [...] Depois se passou ao período dos cantos: foi um coro infernal [...]. Nini, inflamado pelo vinho e leve como um pássaro, esperava o momento oportuno para os Mistérios; e, quando os rapazes da Rosa ficaram acuadaos, ele deu início. De repente, o coro começa a segui-lo, rugindo, com solenidade, sobre frascos vazios e copos derramados (PASOLINI, 2013, pp. 12-13).²⁴

Entre o fim dos anos 1950 e os primeiros anos da década de 1960, *Carne e Céu* se transferem da esfera íntima para a realidade: pelo olhar sacral de Pasolini, já dentro da História, coexistem vísceras (escuridão/ atemporalidade) e coração (luz/história). O desfecho natural será, em *Accattone*, a aproximação da música sublime de J. S. Bach às imagens das empoeiradas, violentas e sagradas *borgate* romanas. O *Coral n. 78*, da *Paixão segundo Mateus BWV 244* de Bach, irrompe do barro que circunda *Accattone* e nos mostra simbolicamente o *Céu* da realidade mais profunda, isto é, a dimensão sagrada que se contrapõe e, ao mesmo tempo, se integra à *Carne*, evocada pela *baixeza* da existência de todos aqueles habitantes das *borgate*.

E novamente retorna *Che cosa sono le nuvole?*, onde a ressurreição especial, como sinal do assombro pela criação, dos dois homens não mais marionetes, acontece às margens de um lixão e sob um céu habitado por nuvens varridas pelo vento, ao som do *Adagio* de Mozart que finalmente toca, como vimos, em sua versão original, nos conduzindo a um grau maior de consciência sobre o sentido dessa morte. O lixão e as nuvens, lugares do imaginário de Pasolini, reconduzem mais uma vez à dualidade *Carne e Céu*, que é o filtro pelo qual passa a sua visão da realidade, cujo sentido, em última análise, fica suspenso. As marionetes alocadas no ponto mais baixo da existência estão prestes a morrer, mas como homens estão a caminho do infinito? Ou estão nascendo como homens, imersos no barro da narrativa bíblica (o ventre materno) que se mistura ao céu que eles veem pela primeira vez por entre as nuvens (o infinito)?

²⁴ “Milio abbrancò la fisarmonica e intonò un Te Deum a passo di marcia. [...] Poi si passò al periodo dei canti: fu un coro infernale [...] Il Nini, infiammato dal vino e leggero come un uccello, teneva in serbo per il momento opportuno i Misteri; e quando i ragazzi di Rosa furono spremuti, li attaccò. Subito il coro gli tenne dietro muggendo, con solennità, sui fiaschi vuoti e i bicchieri rovesciati.”

Em todo caso, essa visão profundamente religiosa do homem, mesmo estando além de qualquer confissão, incide sobre a *poiesi* e intervém na sobreposição entre a música e as imagens em movimento dos filmes, onde Pasolini parece encontrar um ponto de ligação entre *Carne e Céu*. Para alguém que é poeta, a dialética está sempre entre aquilo que emerge na superfície, e que de alguma maneira está sujeito a um devir (a narrativa horizontal), e aquilo que é, no fundo, imutável (o sentido vertical). A expressividade desse sentido profundo é delegada à música, como escreve em “La musica nel film”, de 1972. Em *Accattone*, o contraste perfeito – sentido já pelo poeta em *Siciliana* – é evocado pelo contraste entre conteúdos musicais e conteúdos narrativos, cuja combinação é reflexo dos conteúdos internos do poeta. Sobreposição horizontal e sobreposição vertical da música às imagens, como escreve Pasolini, possuem funções diversas. Existem músicas que dão ritmo, são lineares, seguem a narrativa. E existem músicas que agem sobre o sentido porque têm a profundidade como fonte. Parece-me existir ainda um terceiro modo, uma espécie de verticalidade horizontal. Penso, por exemplo, nas canções de *Decameron*, que escorrem por dentro da narrativa, acompanham os acontecimentos, mas nos falam também de todo um mundo popular que não existe mais e que está presente apenas na dupla ficção musical e cinematográfica, onde ainda expressa, pelas canções, a sua vitalidade.

Tal pesquisa expressiva sempre atinge a fonte da vida e, no caso de Pasolini (2006, p. 131), ela se inicia muito cedo, naquele *território* da infância onde palavra e som ainda não estão separados pela escrita:

Os meninos que jogavam nos jardins públicos em frente à minha casa chamaram minha atenção, mais do que por qualquer outra razão, pelas pernas, principalmente pela parte côncava interna aos joelhos, quando, se dobrando ao correr, esticavam os nervos com um gesto elegante e violento. Eu ficava fascinado. Via naqueles nervos saltados um símbolo da vida que eu deveria ainda alcançar [...]. Hoje sei que era um sentimento aguçadamente sensual. [...] Era o sentido do inalcançável, do carnal – um sentido para o qual ainda não havia sido criado um nome. Eu então o inventei: “teta veleta”.²⁵

²⁵ “Dei ragazzi che giocavano nei giardini pubblici di fronte a casa mia, più di ogni altra cosa mi colpirono le gambe, soprattutto la parte concava interna al ginocchio dove piegandosi correndo si tendevano i nervi con un gesto elegante e violento. Io ne ero soggiogato. Vedevo in quei nervi scattanti un simbolo della vita che dovevo ancora raggiungere [...] Ora so che era un sentimento acutamente sensuale. [...] Era il senso dell’irraggiungibile, del carnale – un senso per cui non è stato ancora inventato un nome. Io lo inventai allora e fu ‘teta veleta.’”

Teta veleta expressa com um signo/som a complexa sensação que o menino experimenta diante do “sentido do inalcançável” e mostra os primeiros sinais daquela coragem da novidade que modificará o vocabulário da vida e que se transformará no traço distintivo de todas as escolhas feitas pelo homem que Pier Paolo irá se tornar. Ao fundo disso tudo, há a ideia da música como expressão direta da realidade, sem a mediação dos significados e com o sentido que vai sendo procurado pouco a pouco tanto pelo artista, como pelo receptor. O que vale é que a linguagem musical, composta por células significantes, seja capaz de aludir – sem a necessidade de descrever – para quem a escuta o sentimento que inspirou o seu compositor. Não é dito que a música tenha verdadeiramente esse poder, mas é importante, ou melhor, essencial, que Pasolini acredite nisso. E por que acredita? Na verdade, sempre acreditou, já que a sua biografia o levou a ir além, a se emaranhar nas palavras que não lhe bastam, a adentrar labirintos do pastiche para expressar uma realidade própria e do mundo, cada vez mais inalcançável, cada vez menos compreendida. O fato de através da música se efetivar uma comunicação entre o artista e seus receptores é tema fundamental para Pasolini, comprometido desde sempre, e cada vez mais, a buscar a contínua compreensão do mundo e de si mesmo no mundo, o que o fará dizer, naquele período de desesperada vitalidade dos anos 1960: “A morte não está/ em não poder comunicar/ mas em não poder mais ser compreendido” (PASOLINI, 2015b, p. 1.183).²⁶ Ressoam portanto carregadas de sentido as palavras que o poeta escreve de Bolonha ao amigo Franco Farolfi, durante o inverno de 1941, acerca das Sinfonias de Beethoven:

Trata-se disto: a dor, o problema, o anélito (ou chame como quiser) da alma beethoveniana se manifesta na música e a música faz vibrar em você (por meio daquele *quê* puramente musical que existe em nós, e deve apenas ser cultivado) aquela dor, aquele problema, aquele anélito (PASOLINI, 1986, pp. 24-25).²⁷

Música e sons entram, portanto, na reflexão sobre a relação entre forma e expressão artística também porque favorecem a comunicação profunda entre os homens. O artista lhes designa papéis diferentes, mas igualmente importantes ao sustentar a representação da realidade, já que

²⁶ “La morte non è/ nel non poter comunicare/ ma nel non poter più essere compresi.”

²⁷ “[...] Il fatto è questo che il dolore, il problema, l’anelito (chiamalo come vuoi) dell’anima beethoveniana si è espressa in musica e la musica fa vibrare in te (per mezzo di quel *quid* puramente musicale che in noi esiste, e deve solo essere coltivato), quel dolore, quel problema, quell’anelito.”

sabem enriquecê-la, sugerindo o mistério que nela existe, ou até mesmo revelá-la em sonhos.

São muitas as referências à música e aos sons nos escritos de juventude de Pasolini, como nestes fragmentos de “I parlanti” e “Un mio sogno”:

Em 1942, há exatamente 20 anos, eu escrevia a minha pequena coletânea de versos com palavras casarsesas como estas [...]: *pai vecius murs* e *pai pras scurs* (pelos velhos muros e pelos prados escuros) – expressão que, com maior ou menor variação, retorna insistentemente ao longo do livro, quase soando uma nota lá ao musicar a paisagem do *tempo do eu criança* (PASOLINI, 2013, pp. 165-166).²⁸

[...] entendi que aquela ponte, aquelas casas, aquela cidade, eu não as vira com os olhos, mas era uma música, uma música dolorosa e grandiosa que me sugeria essas imagens (PASOLINI, 2006, p. 1.304).²⁹

Existiria algum lugar melhor no mundo do que a terra friulana, para onde poderia levar as pulsações do colo materno e dar forma à categoria de coisas inalcançáveis e não expressas?

[...] *Eu não quero ser homem.* (Como? Escuto um rouxinol? Rouxinol, nome ouvido, ainda menino, de minha mãe.)
[...] (PASOLINI, 2015b, p. 625).

Existiria algum lugar melhor, em que o poeta/Narciso poderia se espelhar em regatos e (re)nascido, reentrando naquele ventre que é “colo sonoro” friulano, onde nascimento e morte, tantas vezes evocados em sua poesia, se contrapõem e simbolicamente dialogam?

Sère imbarlumide, tal fossâl
'a crès l'aghe, 'na fêmine plène
'a ciamine tal ciamp.

Jo ti recuàrdi, Narcis, tu vévis il colôr
de la sère, quânt li ciampànis
'a sunin di muàrt.
(PASOLINI, 1942, p. 10).

²⁸ “Già nel '42, a vent'anni giusti, scrivevo in una mia raccoltina di versi in casarsese parole come queste [...]: *pai vecius murs* – e *pai pras scurs* (pei vecchi muri e i prati scuri: espressione, che più o meno variata ritorna insistente per tutto il libretto, dando quasi *la* nel musicare il paesaggio del *tempo di me fanciullo*).”

²⁹ “[...] capii che quel ponte, quelle case, quella città, io non le vedevo con gli occhi, ma era una musica, una musica dolorosa e altissima, a suggerirmene le immagini”.

Noite iluminada, no fosso
cresce a água, mulher grávida
vagueia pelo campo.
Lembro-me de ti, Narciso, tinhas a cor
da noite, quando os sinos
dobram os mortos.
(PASOLINI, 2015a, p. 27).³⁰

O mè donzèl, memòrie
ta l'odôr che la plòja
da la tière 'a sospire,
'a nàs. 'A nàs memòrie
Di jèrbe víve e ròja. [...]
(PASOLINI, 1942, p. 13).

Oh meu jovem, memória
nasce do cheiro que a chuva
reaviva da terra.
Nasce memória do regato
e da relva viva.³¹

“MILHARES DE PÁSSAROS CANTAVAM”

Assim, no “colo sonoro” friulano – modulado analogicamente à paisagem interior, caótico e apaixonado –, os sons da realidade e da natureza acolhem os abismos do espírito. Pasolini observa e escuta o mundo, e a si mesmo no mundo, elucida o sentido de seu pensamento que aí ressoa – onde o som é imutável presença arcana e, no entanto, *escorre*, síntese de Parmênides e Heráclito –, transferindo-o à obra depois de tê-lo transformado pelo impulso da tensão poética. Basta pensar no recurso do canto dos pássaros e da música de Bach nos primeiros dois romances, *Atti impuri* e *Amado mio*: os verdadeiros *leitmotiv* correm como um rastro sonoro constante, sempre ligados ao sentimento do protagonista e dando unidade às páginas descontínuas no plano estilístico e narrativo. Assim também o canto ambíguo dos pássaros que, reproduzido “com modulações da garganta humana”, “sugere o pensamento de morte misturado ao infinito” e assume a função de significante sonoro do desejo

³⁰ “Sera mite all’último barlume, nel fosso/ cresce l’acqua, una femmina piena/ cammina pel campo./ Io ti ricordo, Narciso, tu avevi il colore/ della sera, quando le campane/ suonano a morto”.

³¹ “O me giovanetto, memoria/ nasce dall’odore che la pioggia/ ravniva dalla terra./ Nasce memoria/ di roggia ed erba viva.” Tradução nossa.

amoroso do narrador, vivido com carinhosa intensidade e com “doloroso sentido de pecado”:

Milhares de pássaros cantavam, em escalas diferentes, alternando-se ou sobrepondo-se, e silenciosamente laceravam o silêncio ora com modulações da garganta humana, ora com gorjeios e pios impecavelmente animais. [...] Frequentemente, eu tinha a impressão de ouvir uma voz humana se revelar no emaranhado de cantos dos pássaros, e então eu ficava em pé, tremendo, com a absurda pretensão de que fosse Bruno me chamando! (PASOLINI, 2006, pp. 51-52).³²

E, mais uma vez, o canto do rouxinol é o som ao fundo de uma longa sequência narrativa. Durante um passeio entre amigos, Paolo fala do amor sob um grande arrebatamento, até sentir a necessidade de entoar “o seu desespero em relação ao canto irado, patético e cheio de pausas do rouxinol” (PASOLINI, 2006, p. 106). Aqui a conexão com a música fica evidente. Em uma espécie de identificação entre seu sentimento e o canto do rouxinol, ele pede a Dina que lhe ensine a tocar:

De repente, Paolo se sentou, ou melhor, se estendeu sobre o parapeito, e com as mãos cruzadas embaixo da cabeça, recomeçou a escutar em silêncio o canto atônito e irritante.

“Dina”, gritou de repente, “me ensine logo a tocar. Preciso me expressar pela música. Sinto que a música é o meu modo mais verdadeiro de sentir o amor...”. Levantou-se e se sentou e, olhando os amigos um pouco exaltado, disse: “Imaginem!... Uma sonata para violino solo... Há tempos penso sobre isso... Vou escrevê-la em 20 movimentos, muito breves, certamente, mas mudarei toda a terminologia. Ao invés de Adagio, Allegretto, Con Brio etc., inventarei novos nomes. Por exemplo: Dilacerado... Ensanguentado... Melífluo... Com Brutalidade... Vinte movimentos brevíssimos e com longuíssimas pausas internas, como aquelas que o rouxinol faz... Estão ouvindo?” (PASOLINI, 2006, p. 106).³³

³² “Migliaia di uccelli cantavano, su scale diverse, alternandosi o sovrapponendosi, e laceravano dolcemente il silenzio ora con modulazioni da uola umana, ora con trilli e squittii impeccabilmente animali. [...] Spesso mi pareva di sentire una voce umana rilevarsi dalla rete intricata dei canti degli uccelli, e allora mi alzavo in piedi, tremante, con l'assurda pretesa che fosse Bruno a chiamarmi!”

³³ “Ad un tratto Paolo si sedette, anzi, si distese sulla spalletta; e tenendo le mani incrociate sotto la testa, ricominciò ad ascoltare in silenzio il canto stupito e irritante./ ‘Dina’ gridò a un tratto, ‘lei deve spicciarsi a insegnarmi a suonare. Bisogna che mi esprima in musica. Sento che la musica è il mio più vero modo di sentire l’amore...!’/ Si rialzò a sedere e guardando un po’ esaltato gli amici disse: ‘Pensate!... Una sonata per violino solo... È tanto che ci penso... La scriverò in venti tempi, molto brevi s’intende, ma cambierei tutta la terminologia. Invece di Adagio, Allegretto, Con Brio ecc., inventerei dei nuovi nomi. Ecco per esempio: Straziato... Sanguinante... Svenevole... Con Brutalità... Venti tempi brevissimi e con lunghissime pause interne, come quelle che fa l’usignolo... Sentite?’”

Para indicar os movimentos de sua composição musical, Paolo prefere palavras estranhas ao universo da música, mas capazes de melhor evocar a ligação com o coração pulsante pelo sentimento. A excitação rítmica da sequência narrativa, sublinhada pela reiterada percussão fônica da letra t – “Ad un traTTo Paolo si sedeTTe, anzi, si disTese sulla spalleTTa; e Tenendo le mani incrociaTe soTTo la Testa, ricominciò ad ascolTare in silenzio il canTo stupiTo e irriTanTe” – parece sugerir simbolicamente a batida do coração do protagonista, que “ao falar era de uma audácia um pouco histórica” (PASOLINI, 2006, p. 105).³⁴ Enfim, a experiência transita da escuta do canto à vontade de Paolo de compor uma música destoante e terna, na qual o irracional se esconderia em uma construção extremamente racional que teria a função de organizar o caos interior. Uma bela página sobre música, escrita em uma linguagem que joga com os efeitos acústicos. Sons e silêncios se alternam, as reticências de suspensão parecem imitar as pausas musicais, o verbo “ouvir”, que conecta a percepção auditiva interior com o canto do rouxinol, se repete, algo que comove e irrita Paolo, pois desencadeia uma comunhão de ressonâncias das quais surge uma série de processos cognitivos que gostariam de desembocar na criação artística: uma “fantástica” composição musical, ao mesmo tempo terna e destoante, na qual o irracional se esconde em uma construção extremamente racional:

E permaneceu por um tempo ainda escutando o canto.

– Mas a verdadeira e necessária novidade – continua – seria a própria técnica musical. Entende, Dina? Vou introduzir novas notas destoantes e para indicá-las terei de criar novos sinais. Inesperadamente, no instante mais extenuante e terno da melodia, as notas destoantes deveriam intervir, escolhidas e dosadas com extrema racionalidade... Isto é, além dos desacordes. Farei um pastiche fantástico: a escala de Debussy, a escala dodecafônica, junto às normas mais acadêmicas e formais. Você acha que seria um caos, não é?

– Talvez, não”, disse Dina rindo.

– Não, claro que não seria, porque eu me transportaria por inteiro à alma do rouxinol, e não trairia a sua patética doçura... A ingenuidade exasperante... A ordem na paixão...

Voltou a se estender. Mas logo depois, gritando que não resistia à ternura daquele canto entre os sabugueiros, ordenou aos outros dois que caminhassem (PASOLINI, 2006, p. 104).³⁵

³⁴ “Nel parlare era di un’audacia un po’ isterica.”

³⁵ “E rimase ancora per un po’ ad ascoltare il canto./ ‘Ma la vera, necessaria novità’ proseguì, ‘consisterebbe nella vera e propria tecnica musicale. Capisce Dina? Apporterei delle nuove note stonate e per indicarle dovrei inventare dei nuovi segni. Improvvisamente, nell’attimo più snervante e tenero della melodia, dovrebbero intervenire delle stonature, scelte e dosate

Uma música ambivalente, ou melhor, a invenção de um sistema musical a partir de fenômenos naturais – o sentimento amoroso e o canto dos pássaros – com os quais Paolo, tomado por uma espécie de *enthousiasmòs* dionisíaco, quer organizar o caos interior. Mas – aqui se confirma a tendência pasoliniana de nunca aplanar as contradições – Paolo quer colocar a paixão em ordem através dos desacordes de uma partitura musical experimental que misture tradição e inovação, como propõe a vanguarda.³⁶

Um primeiro ponto importante de ruptura naquelas imersões sonoras é a fuga para Roma, após os acontecimentos de Ramuscello, que o levam ao abandono do “colo sonoro” friulano. Pier Paolo leva consigo a mãe: o hendíadis filho-colo materno permanece, mas todas as tentativas de transferir o colo friulano para as *borgate* de Roma estão fadadas ao fracasso. O mundo do subproletariado é bem diferente do mundo camponês friulano e, na nova realidade, a simbiose entre colo materno e colo friulano não cria raízes: a passagem é assinalada pelo contato do poeta com as transformações históricas. Não pensemos, porém, que no colo friulano não existisse o embrião da História, tanto da pequena, quanto da grande História. Existia sim. Todavia, o que sobrevive para sempre nas vísceras, em termos de nostalgia e persistência, é o pensamento germinado em colo friulano, metáfora do colo materno. E assim se insere na História. A paisagem muda, as formas e os corpos mudam, mas ainda são os antigos sons que ele escuta, conforme registram os poemas diarísticos da coletânea *Poesia con letteratura* (1951-1952), os quais logo no título já parecem sugerir a intenção de aproximar a palavra poética à narrativa literária que melhor se preste a acolher a expressão da realidade. Entretanto, a escuta entre vozes desconhecidas de sons antigos, que mudam de sinal, comunica a estranheza dos lugares, o fim de uma estação existencial e o início de uma nova. Enquanto o rouxinol alarga a sua própria visão de

con estrema razionalità... Oltre, s'intende, ai disaccordi. Farei un pastiche fantastico: la scala di Debussy, la scala dodecafonica, insieme alle norme più accademiche e formali. Lei pensa che sarebbe un caos, vero?/ 'Forse no' disse ridendo Dina./ 'No, certo che non lo sarebbe, perché io mi trasporterei tutto nell'anima dell'usignolo, e non ne tradirei questa patetica dolcezza... questa ingenuità esasperante... quest'ordine nella passione.../ Tornò a distendersi. Ma dopo un poco gridando che non resisteva alla tenerezza di quel canto tra i sambuchi, ordinò agli altri due a passeggiare.”

³⁶ Sobre esse tema, são interessantes as consonâncias com a escrita musical de Sylvano Bussoti, que em *Memoria* (1962) musicou o epigrama “Alla bandiera rossa” (1958-1959), de Pasolini.

mundo, os jovens cantam durante a guerra e, principalmente, depois dela: cantos populares, de engajamento civil, canções. Com os norte-americanos chega o *swing* e as danças se misturam às canções que tocam na península. Pasolini está atento ao fenômeno da contaminação, a ponto de reportá-lo em uma passagem de *Il sogno di una cosa*:

[Eligio canta] um ritmo de *boogie* [...] exatamente como um negro: *tving, ca ubang, bredar, lov, aucester* [...] Não dava para entender o que estava sendo cantado [...] Então [...] entoaram uma canção aprendida em Casarsa com os soldados da Romanha: “Eu tenho uma pistola carregada com balas de ouro” (PASOLINI, 2013, p. 13).³⁷

Mas agora, nos anos 1950, a contaminação se dá no pensamento: o poeta busca nas *borgate* romanas uma projeção daquele “colo sonoro” friulano pertencente à cultura camponesa, mitificada como colo materno, e o canto do passado aflora em novos espaços – “Sim, alguém canta, aqui nos arredores,/ nessa nova cidade desconhecida/ ao longo do Tibre chuvoso,/ ‘Amado meu” (PASOLINI, 2006, p. 586, vv. 9-12)³⁸ – e se mistura a novos sons que, da cidade, chegam ao coração: “Nos becos de Roma, os jovens/ se chamam por sons quentes e nus” (PASOLINI, 2006, p. 580).³⁹ É a redescoberta do canto que ressoa nos corpos dos jovens romanos, como naquele tempo... O subproletariado, no entanto, não é um mundo estagnado e invariável: nos romances romanos, música e sons exercem a função de sinalizadores de transformações em uma classe social que, com a padronização, canta e dança, principalmente as canções difundidas pela indústria discográfica. A vida é cruel, mas aqueles rapazes sem escrúpulos, sem esperança de conseguir dar uma direção à própria vida, expressam toda a sua vitalidade humana ao cantar. A derrota para eles virá depois da esquina: esvaziadas de sua própria cultura, essas massas já se encontram orientadas para os ideais da vida pequeno-burguesa, os quais, pelo desenvolvimento econômico, se afirmam como modelos. Por isso, na segunda parte de *Una vita violenta* (1955-1959), no emaranhado de vozes e sons, ouvem-se os primeiros silêncios. Ao lado disso, na visão de Pasolini, a padronização cultural ocorre no silêncio da História. Pasolini

³⁷ “[Eligio canta] un ritmo di boogie [...] proprio come un negro: *tving, ca ubang, bredar, lov, aucester* [...] Non si riusciva a capire che cosa cantasse [...] Poi [...] intonarono una canzone imparata dai soldati romagnoli a Casarsa: ‘Io tengo la pistola caricata con le palline d’oro’ ”.

³⁸ “Sì, qualcuno canta, qui intorno,/ in questa nuova città ignota/ per il lungotevere piovorno/ ‘Amado mio”.

³⁹ “Dai vicoli di Roma i giovinetti/ si chiamano con suoni caldi e nudi.”

tentará lhes dar uma voz que produz beleza sem perceber; reinventa essa voz mitificando-a até o impossível: assim a Roma das *borgate* conflui em versos para a música. Teresa – que parece ser a protagonista de todas as quatro canções escritas para Laura Betti, entre 1959-1960, e conhecidas em *Giro a vuoto*⁴⁰ – primeiramente se apresenta e nos diz o que faz *Macri Teresa della Pazzia*. Em seguida, é retratada em um dos tantos momentos da vida de prostituta, mas que são também poesia. Em *Valzer della toppa*, ela se embriaga, e é como se visse o mundo pela primeira vez: sob tal condição, ela consegue acreditar que é feliz. Mas a realidade está nos versos de *Cristo al Mandrione*, pois sob aquela condição nenhuma redenção seria possível. Então o desespero conduz à *Ballata del suicidio*, a única via de fuga possível.

É o segundo rompimento após a fuga do Friul: a chamada *revolução antropológica* (na Itália e em todo o Ocidente) dá à realidade uma envergadura tão distante de seu modo de ser que lhe impede qualquer idealização. Se entretanto a distância do “colo sonoro” do Friul torna o colo materno menos influente com o passar do tempo, Pasolini continua a manter dentro de si as bases de seu pensamento: *Carne* e *Céu*, a função horizontal e vertical da música, a atenção aos sons como expressão primitiva da realidade externa e interna. Ainda que enraizadas na História, assim como o poeta e o seu próprio corpo, essas bases influenciarão a sua criação artística e recarregarão a poética sucessiva com milhares de contradições e contrastes. A inserção plena na História obrigará, pois, as vísceras, inconciliáveis com o processo histórico, a mergulharem no mito, onde, na produção friulana, poesia, ideologia e vida convergiam em um mesmo organismo guiado inconscientemente pelo colo materno.

Qual é então a música do último período, depois daquele hino à música, o poema “Poeta delle Ceneri” (1966-1967)? Seria conveniente estudar e aprofundar mais essa questão para compreendê-la melhor, mas a impressão é a de que, às voltas com a abjuração, o poeta contraditoriamente acentua a busca pela música primitiva. As escolhas musicais de *Vangelo secondo Matteo* (1964), *Edipo Re* (1967) e *Medea* (1969) são provas disso: suas músicas expressam uma realidade e um eu arcaico praticamente fora do tempo, onde o silêncio se faz presente entre os sons do real. Pasolini parece nos dizer que, quando se entra em uma terra desolada, é o eu original que precisa ser procurado, aquele eu não devastado pela

⁴⁰ *Giro a vuoto* é o título do espetáculo de Laura Betti, apresentado pela primeira vez no Teatro Gerolamo de Milão, em 16 de janeiro de 1960, com direção de Filippo Crivelli.

ideologia do consumo e pelo progresso tecnológico. Ademais, o poeta diz claramente:

A fonte musical – que não é identificável na tela, e nasce de algo para “além” do físico, “profundo” por sua natureza, e rompe as imagens planas, ou ilusoriamente profundas, da tela, abrindo-as para as profundezas, confusas e sem limitações, da vida.

Talvez seja esse o sentido mais visceral deste “além” físico – “colo sonoro” original e, portanto, “profundo” – que rompe as imagens planas (do presente?), abrindo-as para as profundezas da vida.

Para concluir – mas sem a pretensão de exaurir a análise de um tema tão vasto e complexo –: o interesse de Pasolini por música e sons a partir dos anos 1950 entra no devir histórico e assume formas diversas, pois a realidade externa já é diferente daquela do tempo do Friul, e a realidade interior também está de certa forma em evolução. O poeta ficará cada vez mais sozinho e o desembarque será repleto de desilusão, desespero, abjuração. Se no início sons, músicas e silêncios tinham uma dimensão ligada à busca pelo infinito (para além do sentido religioso do termo), no fim eles têm uma dimensão muito mais humana, pois são testemunhas da solidão. Por isso, o limite entre aquilo que morre e aquilo que nasce no devir histórico, no “Pianto della scavatrice” (PASOLINI, 2015b[1956]), havia sido antecipado pelo grito que só o artista escutou, pois esses processos transformadores sempre ocorrem no silêncio total dos significados da História. Quando não são compreendidos, perde-se de vista até mesmo o sentido do amor, isto é, do próprio existir no mundo. No entanto, a impressão é a de que a confissão do “Poeta delle Ceneri” permanecerá esculpida em pedra: não como mero desabafo, mas como declaração de uma poética da existência, a qual também possui valor artístico. Sempre presente, até o fim: “eu queria ser escritor de música...”.

CORRESPONDANCES

Nesse ponto, poderíamos nos perguntar: Ainda é possível ampliar o horizonte de tal investigação prospectiva, já tão complexa? A resposta é sim e está presente no termo *correspondances*. Procurem notícias sobre as entoações dos versos de Pasolini ou sobre as composições musicais que inspiraram a obra e a vida do poeta. Logo se darão conta de que existe um *movimento* de Pasolini em direção à música, mas existe também um *movimento* da música em direção a Pasolini. Essa reciprocidade é

interessante, mas o tema ainda é bastante recente e há escassos estudos sobre ele, desencorajados mais uma vez pela heterogeneidade da matéria. Trata-se de compositores pertencentes a gêneros, estilos e épocas muito diferentes, do pop ao *indie*, aos cantores autorais, à música de vanguarda, ao *folk*, os quais dialogaram e ainda dialogam, em um fluxo irrestringível, com a obra de Pasolini. A análise aprofundada de algumas dessas obras – Sylvano Bussotti/Pasolini, *Memoria/Alla bandiera rossa* (1962); Ettore De Carolis/Pasolini, *Danze della sera/Notturmo* (1968); e Domenico Modugno/Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?* (1967), canção homônima ao curta-metragem – é um ponto de reflexão útil a quem queira compreender sobre quais pilares apoiava-se a relação de reciprocidade entre Pasolini e a música. Sobre tal questão, indico meu livro (CALABRESE, 2019), o qual também não teve a pretensão de exaurir a discussão sobre o tema. Há certamente outras músicas que inspiraram Pasolini, as quais devem ainda receber a atenção de estudiosos, e outros tantos aspectos da relação entre música e sons, os quais também merecem aprofundamento. Há, enfim, muito ainda a ser explorado no laboratório sonoro pasoliniano – expressão da História e das estruturas profundas do homem e da sociedade, e testemunha de uma ininterrupta e profunda busca pela verdade.

Tradução de Cláudia Tavares Alves⁴¹
e Maria Betânia Amoroso⁴²

REFERÊNCIAS

ARQUIVO CONTEMPORÂNEO “Alessandro Bonsanti”, do Gabinete G. P. Vieusseux de Florença, Itália.

CALABRESE, Claudia. *Pasolini e la musica, la musica e Pasolini: Correspondances*. Treviso: Diastema Studi e Ricerche, 2019.

PASOLINI, Pier Paolo. *Poesie a Casarsa*. Bolonha: Libreria Antiquaria Mario Landi, 1942.

PASOLINI, Pier Paolo. *Le ceneri di Gramsci*. Milão: Garzanti, 1957.

PASOLINI, Pier Paolo. *Giro a vuoto*. Milão: All’insegna del Pesce d’Oro, 1960.

⁴¹ Doutora em Teoria e História Literária, IEL-Unicamp: <clautalves@gmail.com>.

⁴² Professora Colaboradora do Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Brasil: <betamor@uol.com.br>.

- PASOLINI, Pier Paolo. [Entrevista a Enzo Biagi]. [Programa televisivo Terza B facciamo l'appello]. 1971. *Rai Teche [site]*. Disponível em: <<http://www.teche.rai.it/2017/03/enzo-biagi-e-pierpaolo-pasolini-un-confronto/>>. Acesso em: 10 maio 2020.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Pasolini lettere (1940-1954)*. Org. Nico Naldini. Turim: Einaudi, 1986.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*. Org. Walter Siti e Franco Zabagli. 2 vols. 1. ed. Milão: Mondadori, 2001. (Coleção I Meridiani)
- PASOLINI, Pier Paolo. *Romanzi e racconti*. Org. Walter Siti e Silvia De Laude. Vol. I. 7. ed. Milão: Mondadori, 2006. (Coleção I Meridiani)
- PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Org. Walter Siti. Vol. 1. 3. ed. Milão: Mondadori, 2008a. (Coleção I Meridiani)
- PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Org. Walter Siti. Vol. 2. 3. ed. Milão: Mondadori, 2008b. (Coleção I Meridiani)
- PASOLINI, Pier Paolo. *Romanzi e racconti*. Org. Walter Siti e Silvia De Laude. Vol. II. 7. ed. Milão: Mondadori, 2013. (Coleção I Meridiani)
- PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. Trad. Maurício Santana Dias. Org. Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015a.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Tutte le poesie*. Org. Walter Siti. Vol. I. 3. ed. Milão: Mondadori, 2015b. (Coleção I Meridiani)
- PASOLINI, Pier Paolo. *Tutte le poesie*. Org. Walter Siti. Vol. II. 3. ed. Milão: Mondadori, 2015c. (Coleção I Meridiani)
- PASOLINI, Pier Paolo; BACHMANN, Gideon. *Pier Paolo Pasolini, Polemica Politica Potere: conversazioni con Gideon Bachmann*. Org. Riccardo Costantini. Milão: Chiarelettere, 2015.

Recebido: 30/7/2020

Aceito: 13/8/2020

Publicado: 17/1/2020