

## ALBERTO MORAVIA E PIER PAOLO PASOLINI: conversa sobre a decomposição da forma romance<sup>1</sup>

## ALBERTO MORAVIA AND PIER PAOLO PASOLINI: conversations about the decomposition of the romance's form

Angelo Favaro

Universidade de Roma "Tor Vergata"

**Resumo:** A linguagem de *Petrolio* envolve um aglomerado desordenado de todos os modos e formas possíveis com os quais se possa dobrar e maltratar uma língua, em gêneros até aquele momento codificados pela civilização. Nela se encontram elementos retirados tanto da linguagem do ensaio e de artigos de jornais, quanto da linguagem técnica do tratamento cinematográfico ou do roteiro, chegando ao discurso privado da carta e da confissão de diário, para explodir em poesia.

**Palavras-chave:** Moravia; Pasolini; forma; romance

**Abstract:** The language of *Petrolio* involves a disordered cluster of all possible ways and forms with which you can bend and mistreat a language, in genres hitherto encoded by civilization. In it there are elements taken from both the language of essay and newspaper articles, and from the technical language of the cinematographic treatment or script, coming to the private speech of the letter and the diary confession, to explode in poetry.

**Keywords:** Moravia; Pasolini; form; romance

27

Se dunque il nostro tempo scopre che anche ogni discorso filosofico o scientifico può essere letto come narrazione, forse questo accade anche perché, più che in altre epoche, scienza e filosofia (forse persino per far fronte alla crisi del romanzo) si vogliono presentare (è stato detto) come grandi racconti. Il che non implica - come avviene per qualcuno - che per il fatto di essere dei racconti essi non debbano più essere giudicati in termini di verità. Essi intendono semplicemente dire una qualche verità anche attraverso una struttura narrativamente avvincente. E se poi i grandi racconti filosofici non sembrano sufficienti, abbiamo visto che molta filosofia contemporanea, anziché andare a cercare la verità nei filosofi del passato, è andata a cercarla in Proust o Kafka, Joyce o Mann. Per cui, caso mai, non è tanto che i filosofi abbiano rinunciato a dire la verità, quanto piuttosto che anche l'arte e la letteratura si sono assunte quel compito. Ma questi sono rilievi marginali, e Aristotele non c'entra. (Umberto Eco, "Sulla letteratura")

<sup>1</sup> Tradução do ensaio de Davi Pessoa (UERJ).

Moravia no curso de sua longa vida fala frequentemente de Pasolini e de sua escritura narrativa em várias situações. Em Elkann, narra ter conhecido muito bem aquele que se tornaria seu amigo só depois dos sucessos dos romances: “Os romances de Pasolini estão no meio do caminho entre o naturalismo e o esteticismo filológico [...]. Como dizer que Pasolini é principalmente um poeta que se exprime não apenas em versos, mas também nos filmes, na narrativa e até mesmo nos artigos de jornal”. É um poeta em tudo o que elabora artisticamente. Pouco depois, declara ter lido *Petrolio*, o romance no qual Pasolini trabalhava antes de sua morte, não ainda publicado, o que ocorre só em 1990. Fala dele genericamente e não faz referência, ao contrário, a um documento que para nós se configura como a última palavra daquele diálogo *sobre a desconstrução do romance*, do qual importa compreender o final. A última palavra na conversa entre os dois, embora póstuma, parece ser, sem dúvida, de Pasolini: entre as páginas do romance publicado em 1992, organizado por Maria Careri e Graziella Chiarocci, com a supervisão filológica de Aurelio Roncaglia, mas em gestação desde 1972, encontra-se uma carta endereçada a Alberto Moravia, jamais citada pelo romancista romano, contudo, aquela carta é a última declaração de Pasolini *sobre o romance* e é endereçada a Moravia em chave interlocutória, porém permanecida (até agora) sem uma resposta explicitamente formulada.

Caro Alberto,

envio-lhe este manuscrito para que você possa me dar um conselho. É um romance, mas não está escrito como estão escritos os romances verdadeiros: sua língua é aquela que se usa nos ensaios, em certos artigos de jornal, em resenhas, em cartas privadas, ou, também, em poesia: raras são as passagens que podem ser chamadas, de fato, narrativas, e, nesse caso, são passagens narrativamente muito evidentes (“mas agora passemos aos fatos”, “Carlos caminhava...” etc., e, de resto, há também uma citação simbólica nesse sentido: “Le voyage...”) que lembram muito mais a língua dos tratados ou das encenações do que a dos romances clássicos: ou seja, são ‘passagens narrativas verdadeiras e reais’, feitas ‘de propósito’, com o intuito de evocar o romance.

No romance, o narrador desaparece, às vezes, para dar lugar a uma figura convencional, que é a única que pode ter uma relação verdadeira com o leitor. Verdadeira, de fato, porque convencional. Tanto é verdade que fora do mundo da escritura – ou, se achar melhor, da página e de sua estrutura tal como se apresenta a alguém que decide assumir o jogo – o verdadeiro protagonista da leitura de um romance é, sem dúvida, o leitor.

Agora, nestas páginas, me dirigi diretamente ao leitor e não convencionalmente. Isso significa que não transformei meu romance num 'objeto', numa 'forma', obedecendo, portanto, às leis de uma linguagem que pudesse assegurar uma sua distância necessária de mim, quase me abolindo por completo, ou através da qual pudesse negar generosamente minha própria existência, assumindo humildemente os trajes de um narrador igual a todos os outros narradores. Não: falei com o leitor tal como sou, em carne e osso, do mesmo modo como lhe escrevo esta carta, ou como escrevi frequentemente meus poemas em italiano. Tornei o romance objeto não apenas para o leitor, mas também para mim: coloquei esse objeto entre o leitor e eu, e discutimos juntos sobre ele (como se pode fazer quando se está sozinho, escrevendo).

Portanto, nesse momento (eis a razão desta carta), eu poderia reescrever desde o começo o romance, objetivando-o: ou seja, desaparecendo como autor real e assumindo os trajes de um narrador convencional (que é muito mais real do que o real). Poderia fazê-lo. Não sou desprovido de habilidade, não me falta a arte retórica e não me falta, de forma alguma, paciência (certamente, não aquela paciência infinita que só temos quando somos jovens): poderia fazê-lo, repito. Mas se o fizesse, teria diante de mim um único caminho: o da evocação do romance. Ou seja, poderia apenas chegar ao fim de uma estrada pela qual me encaminhei naturalmente. Tudo o que no romance é romanesco o é como evocação do romance. Se conseguisse dar corpo àquilo que, aqui, é somente potencial, isto é, se inventasse a escritura necessária para fazer dessa história um objeto, uma máquina narrativa que funciona sozinha na imaginação do leitor, deveria obrigatoriamente aceitar o caráter convencional que está, de fato, em jogo. Não tenho mais vontade de jogar (verdadeiramente até o fim, ou seja, empenhando-me com muita seriedade); e, por isso, me contentei de narrar tal como narrei. E aqui chego ao conselho que lhe peço: o que escrevi basta para dizer digna e poeticamente o que queria dizer? Ou seria realmente necessário que reescrevesse tudo em outro registro, criando a ilusão maravilhosa de uma história que se desenvolve por conta própria, em um tempo que, para cada leitor, é o tempo da vida vivida e permanecida intacta até então, revelando como verdadeiras realidades as coisas que sempre pareceram simplesmente naturais?

Gostaria que você considerasse, ao me aconselhar, que o protagonista do romance é o que é, e, deixando de lado as analogias de sua história com a minha, ou com a nossa – analogias ambientais ou psicológicas que são puros invólucros existenciais, úteis para dar concretude ao que acontece em seu interior –, o considero repugnante: passei um longo período de minha vida em sua companhia, e para mim seria muito cansativo recomeçar tudo, durante um período que seria presumivelmente ainda mais longo.

Certamente o faria, mas apenas se fosse absolutamente necessário. Esse romance não serve mais à minha vida (como são os romances ou os poemas escritos durante a juventude), e esta não é uma proclamação, homens! Eu existo, mas o preâmbulo de um

testamento, o testemunho daquele pouco saber que alguém acumula, é completamente diferente daquilo que ele imaginava para si mesmo!

Seu Pier Paolo.<sup>2</sup>

A carta, presente na edição crítica, ao fim do texto, entre uma espécie de plano sinóptico do romance e algumas notas sobre o personagem Carlos homem-mulher, deixa entender que Pasolini enviou ao amigo um manuscrito (incompleto? Não ainda todo o romance?); imediatamente o remetente explica que não se trata de um romance “verdadeiro”, ou seja, de um texto romanesco que segue as soluções conhecidas para a estrutura e a forma do enredo, do espaço e do tempo, das perspectivas de representação discursiva ou monológica, do sistema, do sistema dos personagens do romance, nem a língua é aquela especificamente usada para a escritura “classicamente” romanesca. É algo de intrinsecamente novo e jamais tentado. Um acúmulo de materiais, infinito e indefinito. Depois, confronta o discurso sobre a língua no “romance”. O problema linguístico empenha Pasolini a ponto de preceder qualquer outro elemento da obra: o caleidoscópio linguístico no “romance” faz com que aquele amontoado de materiais se caracterize por não pertencer a um gênero determinado, mas por acolher todos os gêneros. Ali se encontram elementos retirados tanto da linguagem do ensaio e de artigos de jornais, quanto da linguagem técnica do tratamento cinematográfico ou do roteiro, chegando ao discurso privado da carta e da confissão de diário, para explodir em poesia. A linguagem de *Petrolio* envolve um aglomerado desordenado de todos os modos e formas possíveis com os quais se possa dobrar e maltratar uma língua, em gêneros até aquele momento codificados pela civilização, e quando nos chocamos com as formas expressivas declaradamente romanescas, o autor esclarece o que só ocorre artificialmente como experimentação de citações “para evocar o romance clássico”. Marginaliza-se o literário e o maneirismo, e o *discurso* traduz, ou gostaria de traduzir, as linguagens mais variadas, retiradas de âmbitos variados, em linguagem *privada*, abrindo-se a uma comunicação que é expressivamente eficaz, porque abole toda perspectiva histórica, autorizando todas as línguas extraídas de todos (ou quase todos) os gêneros de

<sup>2</sup> In: PASOLINI, Pier Paolo. *Petrolio*. Milano: Mondadori, 2005, p. 579-581.

discurso possíveis. A intenção do autor é sair do espectro condutor da comunicação interior, do monólogo, da fala *in absentia*, e, envolvendo através da língua (que encarna todas as formas e os modos linguísticos de todos ou quase todos os gêneros) o leitor, transitar por meio de uma linguagem egocêntrica, em direção à *inter-relação* não só entre linguagens comunicantes nos tecido romanesco, mas também entre leitor, obra e escritor. As elipses e as omissões, os vazios, os fragmentos, os discursos iniciados e não concluídos, até mesmo as páginas em grego, mais que distanciar os três autores (leitor-obra-escritor) deveriam gerar uma relação social e intrapsíquica, numa condição de recíproca compreensão-incompreensão. A lição de Gianfranco Contini e Gadda parece ser conduzida às extremas, furiosas e hiperbólicas consequências, pelo menos nas intenções, porém diferente é o resultado prático. E quando comunica ao amigo romancista que o verdadeiro protagonista da leitura do romance é o leitor, Pasolini antecipa as páginas da experimentação-alocação de Italo Calvino em *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Assim, tal como declarou, sua escritura não é voltada “convencionalmente” para o leitor, ou seja, somente na forma do romance que o texto terá que assumir editorialmente, mas o envolve “diretamente”: o que significa direcionar-se ao leitor, numa conversa imediata, sem interpor esquemas ou quadros semânticos redutores. O leitor é chamado em causa pelo escritor para uma discussão aberta sobre a obra. O romance não é o escritor e vice-versa, no romance, não há somente e não há todo o escritor. No entanto, Pasolini deseja colocar entre si, escritor em carne e osso, e o leitor, ser humano em carne e osso, o objeto romance, como objeto em torno ao qual deve se encontrar, vir literalmente ao encontro, ou chocar-se com ele, que é ainda um modo para não ser ignorado. E o romance acaba: foi completamente *des-construído*, desmontado, *de-composto*, até que o leitor, livremente, caso tenha vontade, se de fato não pode se eximir disso, o reconstrua a seu modo e segundo suas exigências, o *re-monte*, o *re-componha*. Assim é *Petrolino*, um aglomerado de anotações e materiais para compor um romance, que ninguém jamais o fará. Tampouco Pasolini se caso tivesse vivido por mais tempo.

Moravia é *augustus* da/na escritura romanesca, e, portanto, a carta não é enviada ao amigo Alberto, mas ao romancista Moravia: Pasolini pergunta, ou finge perguntar, de fato, ao romancista se seu manuscrito pode suficientemente sustentar

suas intenções, ou se seria mais oportuno reescrever aquele texto “criando a ilusão maravilhosa” verista ou naturalista, ou mesmo neorrealista. A dúvida cartesiana de Pasolini sobre a forma e sobre o conteúdo do romance resta intacta: o leitor procura no romance as regras da existência (que é pirandellianamente sem regra, sem lógica), procura a ordem do mundo, quer substituir a incerteza que experimenta a cada instante pela sensação que tudo se corresponda numa longa, providencial, sensata cadeia de eventos, de causas-efeitos, de previsão exata das consequências das premissas, e o romancista para responder às exigências do leitor deveria jogar acolhendo tudo o que é soberbamente convencional, isto é, dado e estabelecido por convenção afim de que se autorize a forma romanesca ou o romance propriamente dito. Ele, ao contrário, explica que aquilo que nesse romance parece romanesco o é apenas enquanto “evocação” da forma romanesca, ou, em outras palavras, enquanto assume o aspecto de uma ecolalia do romance.

Pedir um conselho a Moravia, com um tom polêmico e desafiador, depois de ter escolhido, decidido, escrito tudo, delineado um protagonista que agora é aquele que é, por mais “repugnante”, apesar de manifestar uma certa semelhança com *as obras e os dias* do autor, tem, no entanto, uma sua existência e não pode mais ser influenciado nem pelo ambiente, nem pelas mudanças transitórias sempre espúrias do autor, tornando-se um gesto insensato; ao menos que (é uma suposição lícita não desprovida de fundamento) não fosse ativo entre Pasolini e Moravia, justamente enquanto aquela carta era escrita à mão, um diálogo *sobre o romance*, permanecido interrompido por causa da morte do primeiro e inacabado nas avaliações do segundo, desprovido de interlocutor. E se um deles se dedicava às pesquisas de documentos sobre a ENI (Ente Nazionale Idrocarburi, multinacional petrolífera), conservava artigos de jornal, recolhia imagens e reunia provas, com o desejo preciso de revelar complôs e maquinações do poder, dando vida à sequência de “*Eu sei e quero dizer, mas não tenho as provas*”, então, além das manifestações em jornais, arrisca-se também a insinuar: “Estou projetando um romance em que revelarei *tudo*”. O outro, naqueles mesmos anos – meses – desestruturava e decompunha a estrutura romanesca, trabalhando numa narrativa em forma de entrevista “de uma única voz”. Enquanto Pasolini concebia *Petróleo*, Moravia elaborava *A vida interior*. Duas operações ficcionais, embora sobre

complôs (verdadeiros ou verossímeis) e sobre o terrorismo. Um romance resta um romance, apesar das diferentes intenções autorais presumidas, e *Petróleo*, segundo minha opinião, deve ser lido, desfrutado, estudado em sua dimensão romanesca, contemplando tudo o que o autor quis inserir ali, mas considerando que toda alusão, mesmo as mais audaciosas e temerárias, sedimentam-se em conglomerados poligênicos na própria obra e não particularmente como agentes para além ou para fora dela (pelo menos para quem se ocupa de literatura e não de sociologia ou de história, de política, de economia ou de antropologia). A mesma observação para *A vida interior*, romance no qual trabalhava desde 1971: diferentemente de *Petróleo*, no entanto, este também é um romance não-romance, no qual ao acontecimento do enredo tramado cruelmente, daquela crueldade característica da adolescência em revolta, se pode aderir apenas através do gênero de escritura de investigação e de entrevista, ou seja, através do recurso impelente da pergunta. O romance cede ao estilo jornalístico e diarístico (para citar algumas das tipologias de escritura evocadas por Pasolini na carta ao companheiro, procedendo na forma de uma longa entrevista. Depois de quase 7 anos de reescritura consciente e atormentada, em 1978, *A vida interior* vem à luz e se apresenta aos leitores como um romance, no qual a aplicação da crítica pós-estruturalista e desconstrutivista incidem no próprio tecido da narrativa, desmembrando estilisticamente e conceitualmente o caso de Desideria, voz narrativa que responde em primeira pessoa às perguntas solicitadas pela entrevista. E, assim, Desideria como Carlos, em *Petróleo*, metamorfoseiam seu ser personagem numa inapreensível obsessão e vocação à morte e à auto-destruição. Quem opera a entrevista é a voz de um Eu indefinido e indeterminado. O Eu de Alberto Moravia e o Eu do romancista-entrevistador abstratamente entendido, ou o Eu fragmentado, esquizofrênico e cindido da própria Desideria? Não é dado nenhum sinal do interior do texto. *A vida interior*, não menos que *Petróleo*, é o fruto maduro de uma experimentação narrativa longamente prolongada: *O paraíso*, *Eu e ele*, *Boh* precedem a completa desestruturação da diegese (do século XVIII e da primeira metade do XX) do romance sobre o terrorismo. Pasolini, ao contrário, havia recalibrado sua escritura por meio do diário, da polêmica jornalística e da direção cinematográfica, mais que por meio da narrativa. Moravia age com atenção e cautela medindo os confins e os termos

de sua urgência expressiva com a praxe de ‘oficina’ da narrativa breve dos contos ou novelas, para aproar, no entanto, num texto romanesco em que a tensão moral e o empenho civil (contra-vontade) encontram vigor na atualidade dos anos de chumbo, intervindo através da literatura num território que não pode definir-se confinado somente na literatura. *A vida interior* é um romance composto em episódios, histórias, todas as histórias que conta Desideria, e *Petróleo* é, igualmente, uma desordenada sequência de notas que narram, por sua vez, histórias e:

em todas essas histórias, explícita ou mascarada, repete-se sempre a mesma história, que é seu esquema, o paradigma, ou, caso queiramos, o dromenon real, histórico, ao qual essas histórias ficcionais dão uma veste simbólica e a ele se referem. Tal “história primeira” me parece que poderia ser intitulada: “História de um golpe de Estado falido”. Agora contarei uma história não simbólica, não segunda, não sucessiva. Esta não remete à “História do golpe de Estado falido”, mas é ela própria. Que a falência seja uma falência momentânea ou definitiva é uma coisa que deixo para que vocês julguem. Como deixo a vocês que julguem se isso é historicamente possível ou não. (MORAVIA, 1978)

Um diante do outro, um ao lado do outro, *Petróleo* e *A vida interior* revelam alguma coisa de necessário sobre o diálogo entre seus autores, na mesma época, sobre uma paixão comum, vivida com diferentes perspectivas, expressas com instrumentos e modos de ação peculiares; em ambos os romances, e para ambos os autores, a denúncia civil e política ocorre através da destruição/desestruturação e decomposição não só do tecido romanesco clássico, mas também do personagem com o recurso a um *eros* de tipo sedutor-destruidor: Carlos e Desideria com seus corpos, vozes, ações querem *desfazer-se* lentamente em sombras, dissolvem-se atomizados, página após página, nos dois romances, desfiando suas existências, como estavam desfiando as tramas de uma Itália doente e, agora, desprovida de liturgias catárticas ou salvíficas. “Meus personagens não são indiferentes, mas dissociados, ou seja, divididos entre aquilo que são e aquilo que sentem que deveriam ser, que, depois, é uma característica típica do personagem trágico. Em meu romance *A vida interior* essa dissociação se torna precisamente o argumento do romance” e a essa dissociação, da qual, talvez, a máxima expressão se pode colher nas sequências incestuosas do romance – Viola mãe de Desideria sente uma irresistível paixão pela garota –, não é

cancelada, apesar da duplicação, tampouco Carlos de *Petróleo*, capturado no vórtice das relações sexuais com a mãe, com a avó e com as irmãs.

Moravia teria lhe respondido se tivesse lido e conhecido aquela carta que foi parar entre as páginas de *Petróleo*? Teria dado a conhecer publicamente seu pensamento, se tivesse tido conhecimento da missiva, formulando suas hipóteses e oferecendo sinceramente e generosamente conselhos? Não é necessário desfazer tais questões. Provavelmente, na prova romanesca de *A vida interior*, é a réplica aos quesitos pasolinianos, pois o próprio romance contém as posições de seu autor, distantes daquelas do amigo, mas não contrárias ou opostas.

A vocação de narrar de Moravia – eliminando o narrador ele oferece um monumento inquestionável –, no romance não-romance (*um enorme amontoado de fios*) sobre a terrorista Desideria, que escuta uma Voz (como Joana D’Arc), fica intacta não obstante a experimentação da forma de entrevista, de crônica alegórica didático-demonstrativa de um itinerário em direção à destruição de si e de um mundo, da narrativa, da mulher e do narrador, mas não do personagem (ao modo de Pirandello), como se lê na última página: “Em Hiroshima, depois da explosão da bomba atômica ficou num muro a marca de um corpo humano, como resta na areia a pegada de um pé [...]. O corpo que deixou essa marca foi devorado, aniquilado pela chama. Eu também. Sua imaginação me queimou, consumiu. No fim, não existirei mais, a não ser em sua escritura, como marca, como personagem”. Evoca-se Hiroshima, desastre do poder, e “o plano de transgressão e dessacralização” da garota contra o poder é tanto subversivo e destrutivo quanto os traços de Carlos-Pasolini primeiro-segundo (homem-mulher):

Aquilo que neste livro está, agora, para ser narrado é ainda “algo de escrito”. Mas “algo de escrito” que já não remete a outra coisa, mas, sim, a “algo de escrito” anteriormente. Apenas o leitor *iniciado* – e precisamente *iniciado* à escritura deste livro – pode, talvez, pretender compreender a coluna de sinais inscrita na página que está para ler. “Algo de escrito” anteriormente havia narrado o genocídio operado pelo Poder entre a classe operária e, de algum modo, pobre, pela imposição de novos Modelos (os quais, transformando radicalmente os operários e os pobres, foram exterminados literalmente da face da terra). Agora, “algo de escrito” conta, literalmente, uma iniciativa criminosa do Poder (aliás, do Estado, para ser mais preciso). A iniciativa criminosa, tomada pelo poder em sua forma burocrática estatal, consiste, de fato, em uma forma violenta de luta de classe anti-operária, ou seja, exatamente

anticomunista. A pergunta ao problema é, portanto, que sentido tem tudo isso, se, assim como vimos no “bloco de sinais” citado anteriormente, a classe operária, ou, de qualquer modo, pobre, na realidade, “desapareceu da face da terra”? Como é possível, aliás, concebível, lutar contra quem não existe mais? Naturalmente uma explicação sempre pode ser dada. Neste caso, colocada por mim artificialmente – a explicação é esta: o poder é sempre, tal como se diz na Itália, maquiavélico: isto é, realista. Ele exclui de sua praxe tudo aquilo que possa ser “conhecido” através de Visões. Agora, a Visão que descreve o fim violento da classe trabalhadora se encontra neste romance, estando incluída “no domínio desta escritura”: e é apenas aqui, portanto, neste mesmo espaço, que a inteligência do poder deve prestar conta com as Visões. Mas, ao que parece, já que ela não realiza esse ato, se demonstra insuficiente, ineficaz, obtusa, medrosa, cruel, criminosa. Enquanto – como veremos mais adiante em um terceiro “bloco de sinais”, numa terceira estrofe de “algo de escrito” – ela não o é. O comportamento estúpido do Poder (montar um maquinário enorme, estruturado numa cadeia de delitos comuns para destruir algo que o próprio Poder, igualmente, já destruiu) é, na realidade, ao menos neste contexto, enigmático. A luz da história precisa de um calendário: devasta apenas um pouco a sequência cronológica dos acontecimentos – talvez decompondo-os em seus elementos – e eis que a luz da história se apaga, não explicando mais nada. A posposição de uma série de crimes (realistas) a uma Visão – posposição que escarnece a lógica do maquiavelismo, ou do realismo político, tornando-a assustadoramente antiquada – é, porém, – esteja claro – um ato de acusação. Porque os homens políticos, além de não serem assassinos, devem também ser capazes de ter algumas Visões.<sup>3</sup>

36

O poder é realista, portanto, a narrativa, como aquela de Moravia, se serve dos instrumentos do realismo, sem jamais se tornar nem verista nem (ainda pior) sem cair na farsa/falsa mentira neorrealista, com todas as deformações entre ideia e praxe, às quais a realidade submete os homens. A realidade é, no entanto, inatingível com os instrumentos oferecidos pela História, isso também torna, fatalmente, o poder enigmático. Se se interrompe a cronologia, o realismo se ex-põe na Visão, que joga com as estratégias políticas maquiavélicas e concatenadas aos processos de calendarizações. Mas a Visão é uma forma de poesia, de expressão poética à qual recorre se e quando se deseja *dizer* realmente alguma coisa, e quando Pasolini escreve essas palavras tem bem claro o significado da Visão na *Comédia* dantesca. É esse o ponto, então, a partir do diálogo epistolar interrompido, jamais ocorrido ou simplesmente resolvido através de uma resposta totalmente literária: Moravia é, em

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 492-493.

origem, e originalmente narrador, e sua vocação à narrativa é perfeitamente homóloga à vocação de Pasolini para a poesia, para a transfiguração de tudo poeticamente (que não quer de forma alguma significar liricamente). Se *A vida interior* é um romance *sobre a dissociação, Petróleo*, antes, e mais do que na forma da reconstrução filológica de materiais para um romance, é tecido pelo autor como um *poema sobre o despedaçamento da identidade*:

Este poema não é um poema sobre a dissociação, contrário à aparência. A dissociação é apenas um motivo convencional [...]. Este poema é, por outro lado, o poema da obsessão da identidade e, ao mesmo tempo, de seu despedaçamento. A dissociação é ordem. A obsessão da identidade e seu despedaçamento são desordem. O motivo da dissociação é, portanto, a regra narrativa que assegura restrição e legibilidade para este poema; o qual, por causa de outro motivo, mais verdadeiro, da obsessão da identidade e de seu despedaçamento, seria por sua natureza ilimitado e ilegível. Mas também é verdade o inverso: ou seja, é sobre o primeiro motivo (o da dissociação), ao fundar a ordem do romance, que se funda também a ideia simbólico-alegórica em que o romance consiste; e que, assim, o torna, em prática, ilegível. Enquanto é do segundo motivo (aquele da obsessão da identidade e de sua fragmentação) que nascem as rajadas de vida e a concretude, mesmo que loucas e aberrantes [...].<sup>4</sup>

37

A Moravia ou a Pasolini? A quem é confiada a última palavra *sobre a decomposição da forma romance* depois da carta de *Petróleo* nesse diálogo aberto? O dilemático enigma, que não pode assumir senão a forma interrogativa, não se dispõe a nenhuma solução, por várias razões, não última a consciência de que a pesquisa e a descoberta de documentos invertem amiúde as perspectivas consolidadas e, sobretudo, como indica Pasolini, pospor ou interromper o domínio da cronologia deixa interdito, é uma forma de dissociação e de transgressão, manifestação da luta e do dissenso, que atinge diretamente o poder, ou para dizê-la ao modo de Moravia “toda transgressão seria uma dessacralização e vice-versa”.

## REFERÊNCIAS

- MORAVIA, Alberto. *La vita interiore*. Milano: Bompiani, 1978.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Petrolio*. Milano: Mondadori, 2005.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 194.

**SOBRE O AUTOR:** Angelo Favaro é especialista na obra de Alberto Moravia, doutor pela Università Degli Studi di Roma “Tor Vergata”, onde também leciona como professor para o Departamento de Estudos Humanísticos. E-mail: [angelo.favaro@uniroma2.it](mailto:angelo.favaro@uniroma2.it)