

PASOLINI E A LÍNGUA DA POESIA

PASOLINI AND THE LANGUAGE OF POETRY

Eduardo Sterzi

Universidade de Campinas (Unicamp)

RESUMO: Pasolini pratica a poesia quando é poeta, faz romance, no cinema, com o teatro ou como ensaísta. Uma obra de poeta, em estado de crise. Origem e vertigem, ordem e voragem: elemento dialético, configurador e reconfigurador, que não se restringe ao plano estritamente linguístico, embora acabe desvelando um germe de língua (um grão, um veneno) em tudo que toca.

Palavras-chave: Pasolini; poeta; crise.

ABSTRACT: Pasolini practices poetry when he is a poet, makes novel, in the cinema, with the theater or as an essayist. A work of poet, in a state of crisis. Origin and vertigo, order and voracity: dialectical element, configurator and reconfigurator, which is not restricted to a purely linguistic level, although it ends up unveiling a germ of language (a grain, a poison) in everything it touches.

Keywords: Pasolini; poet; crisis.

39

você citava poetas húngaros mas nesse tempo
 eu só queria saber de inventar uma língua
 que não existisse.

(Matilde Campilho, «Fur», in *Jóquei*,
 Lisboa: Tinta-da-China, 2014, p. 7)

No princípio estava – e está – a poesia. Pasolini começa poeta, com a publicação de *Poesie a Casarsa*, seu primeiro livro, em 1942, e permanece poeta até sua morte em 1975. Não apenas continuou praticando a poesia enquanto também se dedicava ao romance, ao cinema, ao teatro, ao ensaísmo: ao longo de todo seu percurso, fez da poesia uma espécie de elemento a um só tempo incoativo e inquietante de todas as demais formas e meios de expressão. Com razão, Fernando Bandini assinalou no conjunto de sua obra uma «perene tendência à poesia» (*perenne tensione verso la poesia*), uma «vontade poética ininterrupta e omni-inclusiva».¹ A poesia é – para Pasolini, em Pasolini – origem e vertigem, ordem e voragem: elemento dialético, configurador e reconfigurador, que não se restringe ao plano estritamente

¹ Fernando Bandini, «Il “sogno di una cosa” chiamata poesia», in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, I, p. xv.

linguístico, embora acabe desvelando um germe de língua (um grão, um veneno) em tudo que toca. Há, nesse sentido, por exemplo, um «cinema de poesia», mais afim aos «fatos quase pré-humanos, ou nos limites do humano», isto é, «pré-gramaticais e mesmo pré-morfológicos», que estariam na base da linguagem cinematográfica (sendo esses «fatos», segundo Pasolini: «a mímica e a realidade bruta», «os sonhos e os mecanismos da memória»), e que, por isso mesmo, por essa maior afinidade com a própria origem, se oporia à captura do cinema pelo espetáculo e sua conseqüente conversão avassaladora à «língua da prosa narrativa».² (E há mesmo, para Pasolini, um «futebol de poesia» por contraposição a um «futebol de prosa».)³

No prefácio à antologia pessoal *Poesie*, publicada em 1970, diz dos filmes que dirigiu nos anos posteriores a seu então último livro de poemas: «[...] todos esses filmes eu os rodei “como poeta”».⁴ Acrescentando em nota: «Uso esta palavra [“poeta”] em sentido estritamente técnico».⁵ Escrever (ou filmar) «como poeta» significa, para ele, criar em estado de *crise* (que pode ser, de um ponto de vista «estritamente técnico», apenas – apenas? – uma «crise métrica»); ou, dito de outro modo: escrever «como poeta» significa, conforme já havia formulado num dos textos de *Poesia in forma di rosa*, «continua[r] a escrever» mesmo «quando / [...] o silêncio seria melhor», enfrentando – *preenchendo* («riempio», escreve Pasolini) – «a aridez com uma luxúria [*libidine*] / [...] de ação».⁶ Questão de «intensidade» – mas não qualquer intensidade: «a mesma intensidade / com que se morre».⁷ Essa intensidade tem como um de seus efeitos a acentuação do caráter autorreflexivo – e também autorreferente – da atividade artística. Isto é, da própria «luxúria» levada ao extremo («atto di libidine più atto di libidine»), nasce uma decisão (se de decisão realmente se trata, e não de um mandato um tanto involuntário):

[...] não me resta
senão fazer objeto da minha poesia a poesia
– se todo o resto está agora sob a esfera
de uma bruta morte. A carne quer sangue.

² Pier Paolo Pasolini, «Il “cinema di poesia”» (1966), in *Empirismo eretico*, hoje em *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, I, pp. 1461-1488 (e mais especificamente pp. 1466-1469).

³ Pier Paolo Pasolini, «Il calcio “è” un linguaggio con i suoi poeti e prosatori» (1971), in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, II, pp. 2545-2551.

⁴ Pier Paolo Pasolini, «Al lettore nuovo» (1970), in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, II, p. 2511.

⁵ Pier Paolo Pasolini, «Al lettore nuovo» (1970), in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, II, p. 2511n.

⁶ «L’alba meridionale», in *Poesia in forma di rosa* (1964), I, p. 1239.

⁷ «L’alba meridionale», in *Poesia in forma di rosa*, I, p. 1239.

[...] *non mi resta
che fare oggetto della mia poesia la poesia
– se tutto il resto è ormai sotto la sfera
di una brutta morte. La carne vuole sangue.*⁸

Em suma, poesia – concentração da poesia em si mesma – como forma de *sobrevivência*. Ou, mais precisamente, como forma de *contra-morte*: de afronta ao império da morte. Não esqueçamos a importância que a noção de *vida* terá já em alguns dos primeiros títulos de Pasolini como *Ragazzi di vita*, de 1955, e *Una vita violenta*, de 1959, mas também num título tardio como aquele sob o qual se reúnem três filmes, adaptados de clássicos da narrativa, realizados entre 1971 e 1974, a *Trilogia della vita* (em poesia: «L'ex-vita» ou «Una disperata vitalità»). Sobretudo nos dois primeiros, a vida já é, desde os próprios títulos, contrastada dialeticamente por um elemento que revela sua intrínseca crueza: não por acaso, à *Trilogia da vida*, se sucedeu *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, de 1975, que – sobretudo depois da «abjuração» dos três filmes vitalistas – pode ser visto como o primeiro volume de uma possível *Trilogia da morte* que restou incompleta por causa do assassinato de Pasolini.

A necessidade dessa relação entre vida e morte é esclarecida por Pasolini nas suas «Observações sobre o plano-sequência», com base numa ideia que ele provavelmente extraiu dos estudos de Erich Auerbach sobre Dante como «poeta do mundo terreno» (noção fundamental para a compreensão pasoliniana da *Commedia*). Escreve Pasolini no seu ensaio, que consiste numa vertiginosa comparação entre vida e filme (mas bem poderia ser entre vida e poema):

É [...] absolutamente necessário morrer, *porque, enquanto estivermos vivos, nos falta sentido* [manchiamo di senso], e a linguagem da nossa vida (com a qual nos exprimimos, e a que portanto atribuímos a máxima importância) é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. *A morte faz uma relampejante montagem da nossa vida* [compie un fulmineo montaggio della nostra vita]: ou seja, escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos (e não mais modificáveis por outros possíveis momentos contrários ou incoerentes), e os coloca em sucessão, fazendo do nosso presente, infinito, instável e incerto, e portanto linguisticamente não passível de descrição [*non descrivibile*], um passado claro, estável, certo, e portanto linguisticamente passível de descrição [*ben descrivibile*] [...].

⁸ «L'alba meridionale», in *Poesia in forma di rosa*, I, p. 1240.

Só graças à morte, a nossa vida serve para nos exprimir [ci serve ad esprimerci].

A montagem opera, portanto, sobre o material do filme (que é constituído de fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais, de tantos planos-sequência como possíveis subjetivas infinitas) aquilo que a morte opera sobre a vida.⁹

Podemos nos indagar se o verso – este expediente formal que impõe uma morte provisória, pelo menos até que chegue o «fim do poema»¹⁰, às palavras do poeta – não terá se justificado, para Pasolini, pela mesma razão.

*

Se o fim do verso é algo como uma morte, o início da versificação, por sua vez, é descrito por Pasolini, em mais de um ponto de sua obra, como uma experiência infantil. Lê-se, por exemplo, no prefácio à antologia *Poesie*, de 1970:

Eu não comecei a escrever versos com *As cinzas de Gramsci*: comecei muito antes, e exatamente em 1929, em Sacile, quando tinha sete anos apenas completados, e frequentava a escola elementar.

Foi minha mãe que me mostrou como a poesia possa ser materialmente escrita, e não só lida na escola [...].

42

Retenha-se, aí, a estranheza da formulação – «como a poesia possa ser *materialmente* escrita» –, com essa ênfase na materialidade do trabalho poético. A *materialidade* aparece aqui num sentido muito próximo daquela que a *técnica* terá em outros textos pasolinianos.

Continua Pasolini contando de um soneto que, certo dia, sua mãe lhe apresentou, composto por ela como expressão de seu amor pelo filho. E então:

Alguns dias depois, escrevi os meus primeiros versos: onde se falava de “rouxinol” [“rossignolo”] e “verdura” [“verzura”]: e a palavra italiana escolhida como exemplo não parece ser casual, pois é o próprio verso – ou mais exatamente o corte do verso, a *versura* – que aí se inscreve na rememoração, que é uma narrativa de origem da própria poesia]. Creio que eu não saberia distinguir então um rouxinol de um tentilhão [fringuello], como de resto um choupo [pioppo] de um olmo [olmo]: e de resto, na escola (por obra da senhora Ada Costella, toscana, minha mestra naquela inesquecível segunda

⁹ Pier Paolo Pasolini, «Osservazioni sul piano-sequenza» (1967), in *Empirismo eretico*, pp. 1560-1561.

¹⁰ Cf. Giorgio Agamben, «La fine del poema», in *Categorie italiane*.

elementar), Petrarca decerto não se lia. Portanto não sei onde aprendi o código classicista da eleição e da seleção linguística.

Retenha-se, agora, essa passagem quase natural ao *estilo*, tão logo começa a escrever versos (e que aqui é relembra com a devida ironia), mas, sobretudo, se retenha a noção subjacente de que as palavras, com sua estranheza primeira e última com relação ao real e às nossas ferramentas prévias de aproximação ao real, transformam aquela relação e abrem novas possibilidades de aproximação. O real, visto através das palavras (e especialmente através das palavras da poesia, que já representam uma diferença com relação à linguagem meramente comunicativa), é outro, o real se faz outro.

Seria interessante comparar esse relato com aquele que oferece o poeta em outro ponto de sua obra, o poema «biobibliográfico» (conforme o próprio Pasolini o define) «Poeta delle ceneri», composto entre 1966 e 1967 como resposta a um entrevistador norte-americano («Who's me», lê-se anotado no datiloscrito). Mas deixemos isso para outra ocasião. O que aí se tem, nesses dois detalhes da narrativa oferecida no prefácio das *Poesie* para os quais pedi atenção, isto é, no realce da materialidade da poesia e no destaque da diferença trazida pela poesia à percepção do real, é – proponho – uma base para se pensar os usos da poesia na obra de Pasolini, a começar pela relação, fundamental em seu trabalho poético, entre o uso da língua italiana e o uso dos dialetos.

*

Recomeço.

No princípio estava – e está – também a filologia. A singularidade de Pasolini como poeta esteve, em grande parte, em conceber *a poesia como operação filológica*. É, a poesia, para ele, uma arte das origens, que participa do mito e da infância¹¹, e também uma arte do corpo, da realidade mais primeira; no entanto, qualquer acesso a essas formas da origem, que para o poeta são desde sempre já formas da palavra, formas de saída do silêncio e de *emergência na palavra*, qualquer acesso só se dá de forma mediada, através da própria linguagem, de um trabalho em seu interior, no

¹¹ No ensaio sobre o «cinema de poesia», Pasolini alude a um «sub-filme mítico e infantil» (*sotto-film mitico e infantile*) que subjazeria, como «fundamento», a todos os filmes – mesmo os comerciais. «Il “cinema di poesia”» cit., p. 1469.

máximo engendrando ficções de imediatez (que logo se expõem, no entanto, como ficções, como fábulas): este é o sentido da constante relembração, por Pasolini, do seu aprendizado do verso com a mãe, quando tinha apenas sete anos. E o que, como frisa o próprio Pasolini, faz dele um daqueles «poetas de sete anos» de que fala Rimbaud num poema.

Mas eu dizia que Pasolini concebe a escrita da poesia como uma operação filológica. Isto, na verdade, vai envolver toda a sua obra, até o romance *Petrolio*, no qual essa atitude ganha sua descrição mais explícita e vívida:

Todo o *Petrolio* [...] deverá apresentar-se sob a forma de edição crítica de um texto inédito (considerado obra monumental, um *Satyricon* moderno). De tal texto sobrevivem quatro ou cinco manuscritos, concordantes e discordantes, dos quais alguns contêm certos fatos e outros não etc. A reconstrução se vale portanto do confronto dos vários manuscritos conservados (entre os quais, por exemplo, dois apócrifos, com variantes curiosas, caricaturais, ingênuas ou “refeitas à maneira de”): não somente, mas também do aporte de outros materiais: cartas do autor (sobre cuja identidade há um problema filológico irresolvido etc.), cartas dos amigos do autor que tinham conhecimento do manuscrito (discordantes entre si), testemunhos orais encontrados em jornais ou miscelâneas, canções etc. Existem também ilustrações (provavelmente devidas ao próprio autor) do livro.¹²

44

Podemos lembrar aqui Gianfranco Contini, em quem Pasolini sempre reconheceu um mestre, que apreendeu muito bem a atuação paradoxal da filologia entre a *reconstrução de um passado* e a *proposição de uma presença*:

A filologia como disciplina histórica se revela sempre mais agudamente envolvida, não se dirá na aporia, mas na contradição constitutiva de toda disciplina histórica. Por um lado, ela é reconstrução ou construção de um «passado» e sanciona, ou, melhor, introduz, uma distância entre o observador e o objeto; por outro, conforme à sentença crociana de que toda história é história contemporânea, ela repropõe ou propõe a «presença» do objeto. A filologia moderna vive, não por obrigação inconscientemente, este problematismo existencial.¹³

¹² Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Turim: Einaudi, 1992, p. 3.

¹³ Gianfranco Contini, *Breviario di ecdotica*, Torino: Einaudi, 1990, p. 5.

Para Pasolini, pode-se dizer que a filologia – em sua conjugação à poesia – foi antes de tudo um método para lidar com uma falta de origem para a própria palavra, isto é, um modo de reconstruir – na verdade, construir – uma origem que faltava. Precisamente porque se tratava de escapar à origem postulada pela educação sob o fascismo. Exemplar disso é o relato que Pasolini nos oferece da reação do seu pai à publicação do seu primeiro livro, escrito em dialeto friulano – mas num dialeto friulano que ele precisou inventar, pois não era propriamente sua língua materna (a mãe falava toscano). Assim como os momentos em que relembra que a resenha que Contini escreveu do seu primeiro livro foi censurada pelo regime fascista, precisamente porque este descobriu no livro um potencial ofensivo que o próprio autor não intencionava. Todos os exercícios posteriores de Pasolini com o dialeto devem ser vistos como tentativas de levar adiante esse potencial ofensivo, ou seja, de fazer conscientemente o que antes fizera de modo inconsciente. Mas as coisas são sempre mais complexas.

*

Certamente não por acaso, mas como postulação implícita de um *espaço entre as línguas* como lugar propício à poesia, Pasolini abre «Dialet, lenga e stil» – escrito programático, composto em friulano, de abril de 1944, sobre a poesia em dialeto – com uma epígrafe traduzida ao italiano extraída da *Defesa da poesia* de Shelley: «Na infância da sociedade cada autor é necessariamente um poeta, porque a linguagem mesma é poesia».¹⁴ Essa fusão ou confusão deliberada entre linguagem e poesia, assim como entre língua e linguagem e, complementarmente, língua e poesia, será fundamental na obra de Pasolini.

Como se sabe, o primeiro livro de Pasolini, *Poesie a Casarsa*, saído pela Libreria Antiquaria Mario Landi, de Bolonha, em 1942, reúne poemas escritos em friulano entre os últimos meses de 1941 e os primeiros do próprio ano de publicação. Na verdade, trata-se de um livro complexo, em que os poemas em friulano aparecem acompanhados por traduções para o italiano feitas pelo próprio autor, em formato, porém, de prosa. No entanto, este movimento que vai do friulano ao italiano esconde uma operação anterior, que o exame dos manuscritos revela, pela qual os poemas

¹⁴ *Saggi*, I, p. 61. No original: «In the infancy of society every author is necessarily a poet, because language itself is poetry».

friulanos são, eles mesmos, já traduções de poemas anteriores em italiano. É o caso do primeiro poema do livro, a «Dedica» («Dedicatória»), cuja versão primeira levava o título de «Acque di Casarsa». Na primeira redação, aliás, quase todos os títulos – 12 de 14 – encontravam-se em italiano, o que nos leva a pensar numa «progressiva “dialetrização” da coletânea, concebida inicialmente como livro de poemas italianos».¹⁵

Vale notar mais uma vez que o friulano não era a língua materna de Pasolini. Nasceria em Casarsa porque o pai, militar, ali estava lotado. A mãe era toscana. Dedicar-se à poesia em friulano, inventando uma escrita para uma poesia que até então era somente oral, era um modo de frisar seu pertencimento ao lugar, assim como um modo de exercitar, mais ampla e ambiciosamente, aquele ideal secreto da filologia do século XX, num arco epistemológico que envolve Curtius, Auerbach, Spitzer, Pasquali, Contini (mestre longínquo de Pasolini – *amor de loinh*, escreverá, na dedicatória do livro, com palavras de Jaufre Rudel¹⁶) mas também Walter Benjamin e, mais recentemente, os leitores de Pasolini Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman, que poderíamos descrever, algo jocosamente, isto é com aquela alegria nietzschiana diante da destruição que é a forma extrema do *amor fati* (o amor pelo destino), como *a reconstrução daquilo que nunca existiu*, em complemento ao *dictum* benjaminiano (com base numa sentença de Hoffmannsthal) segundo o qual o método histórico-filológico pelo qual se lê o «livro do mundo» depende de se «ler o que não foi escrito». Complementarmente, podemos dizer que se a tarefa da filologia é «ler o que não foi escrito», a tarefa da poesia – esta outra filologia, filologia prática e imaginativa – talvez seja *escrever o que não pode ser lido*, isto é, produzir textos que inquietam a tal modo o horizonte de leitura de seu tempo que só uma legibilidade futura – ou antes, mais exatamente, uma legibilidade utópica, a rigor inatualizável e por isso mesmo perenemente *possível* – poderá apreendê-los.

*

Gianfranco Contini, na pioneira resenha de *Poesie a Casarsa*, publicada em 24 de abril de 1943 no *Corriere del Ticino*, resenha que o autor depois recordaria como

¹⁵ «Note e notizie sui testi», *Poesia* I, p. 1496.

¹⁶ Cf. Leo Spitzer, *L'amour lointain de Jaufre Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1944.

uma das maiores alegrias da sua vida, compreendeu perfeitamente a diferença da escrita friulana de Pasolini frente à tradição da poesia dialetal. Pondera Contini:

Pareceria um autor dialetal, à primeira vista, este Pier Paolo Pasolini, por estas suas friulanas *Poesie a Casarsa* [...], um livrinho de nem mesmo cinquenta páginas, incluindo a não bela tradução literal que ocupa a metade inferior daquelas páginas. E todavia, se se tem tolerância com o gosto dos extremos e com a sensibilidade do limite, neste pequeno fascículo divisar-se-á a primeira adesão [*accessione*] da literatura “dialetal” à aura da poesia de hoje, e portanto uma modificação em profundidade daquele atributo.¹⁷

Se outros poetas dialetais, mesmo «os mais modernos» (Contini nomeia o triestino Virgilio Giotti, o genovês Edoardo Firpo, o vêneto Giacomo Ca’ Zorzi), insistem num «mundo [...] mais ou menos impressionista-nostálgico», mundo de «uma melancolia já recolhida na apriorística figura da sabedoria», que ganha forma poética numa métrica «mais ou menos tradicional» em que «o seu dialeto persiste numa posição ancilar com relação à língua, da qual é uma variação apenas mais descritiva e cromática», algo de diverso acontece na primeira poesia pasoliniana: «Com Pasolini as coisas se dão de modo completamente diferente: e basta, por ora, afigurar-se o seu mundo poético, para se ter uma noção do escândalo que este introduz nos anais da literatura dialetal, considerando-se sempre que esta categoria tenha razão de ser».¹⁸ Contini diagnostica, antes mais nada, «narcisismo», e mais precisamente «saudade narcisista» [*rimpianto narcisistico*], na poesia de Pasolini. Saudade narcísica «de alguém que sustenta um pranto perpétuo pela morte de si *donzèl* [garoto (*giovanetto*)], de si *lontàn frut peciadôr* [distante menino pecador], vivo somente nas fontes e águas do lugar de origem [*del paese*] hoje tão distante; atual como espírito, justo como sopro de ar, e atento ao caminho [*varco*] por onde passam os mortos, mãe morta, crianças mortas; e que associa estas contínuas exéquias aos crepúsculos e às intempéries daquela terra legendariamente noturna [*serale*] e pluvial»:

Tais sentimentos não podem, evidentemente, ser arranjados num subproduto da alta língua literária, ainda que fosse privadamente amável como a expressão daquele rapaz e daquela provinciana felicidade: é preciso uma dignidade de língua [*una dignità di lingua*],

¹⁷ Gianfranco Contini, «Al limite della poesia dialettale» (1943), in *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*, org. Renata Broggin, 2ª ed. aum., Bellinzona: Salvioni, 1986, p. 116.

¹⁸ Contini, «Al limite della poesia dialettale» cit., pp. 116-117.

uma espécie de equivalência. E não será, de modo algum, por acaso que o “dialeto” adotado seja precisamente um daqueles que, pela sua estrutura fonética e especialmente morfológica diferenciadíssima, fizeram os glotólogos pensarem numa unidade linguística distinta da do italiano.¹⁹

Em suma, há uma diferença em relação à tradição de literatura dialetal sobretudo porque, a rigor, não se trata o friulano de um dialeto do italiano, mas de uma língua em si, derivada diretamente do latim. E por isso mesmo, porque o friulano contém essa força própria do que é minoritário e que, por isso mesmo, não se deixa reduzir ou capturar, nele Pasolini encontraria essa *dignidade linguística*, de que nos fala Contini, condizente com o que poderíamos chamar de *dignidade da saudade*.

*

Tudo, na argumentação do jovem Pasolini em torno de língua e poesia, ganha valor de metáfora: por exemplo, a distinção entre o friulano de Casarsa e arredores, que ele pratica, e o friulano central: língua menor dentro de língua menor, língua menor contra língua menor, língua, digamos, minúscula.

Ao comparar o friulano de Casarsa com o friulano central, nas páginas decisivas de «Suggerzioni onomasiologiche nel Casarsese» (1945), Pasolini chega à conclusão de que, enquanto «o falar central, escrito, perde um pouco do seu natural encanto», «o nosso adquire encanto naquela sua evidente arcaicidade e aspereza [*rozzezza*] de língua das origens».²⁰ Não por acaso, no artigo de fundação da «Academiuta di lenga furlana», dirá que a «verdadeira tradição» poética a que se ligam os poetas friulanos contemporâneos não está na poesia italiana moderna, mas no Trecento, tradição não apenas italiana, mas «românica» (neolatina). Trata-se de retomar uma tradição que se ensaiou, no momento de emergência da poesia trecentesca, mas que foi logo abortada pelo domínio do toscano.²¹ Pasolini, a partir disso, dirá: «[...] a nossa estética não se fecha em si mesma, sendo uma estética do coração, não do cérebro, e por isso configurará à sua imagem o que estiver a seu redor. Configurarà à sua imagem a arte; configurará à sua imagem a política; configurará à sua imagem a grafia; e esta última deverá ser o espelho daquela estética: friulanidade absoluta, tradição românica,

¹⁹ Contini, «Al limite della poesia dialettale» cit., p. 117.

²⁰ *Saggi*, I, p. 73.

²¹ *Saggi*, I, p. 75.

influência das letras contemporâneas, liberdade, fantasia».²² Todo um programa aí se desenha, nessa enumeração, um programa que tem em vista «levar um pouco de ordem à desordenada e absurda história dos dias humanos». «Trabalhamos também nós, com a nossa pequena língua, para uma pequena eternidade [...]» – mas também para o que descreve como uma «Pequena Pátria».²³

Para Contini, trata-se de uma questão de *pré-história*, isto é, de uma luta subterrânea, *natural*:

Uma unidade linguística, tal como traçada por aqueles altíssimos naturalistas da glotologia, deve ser entendida sempre como unidade potencial. É já indício de uma relativa autonomia cultural e jurídica, mas de uma independente pré-história antes que de uma história: aquela passiva pré-história, isto é, aquela natureza, só uma consciência literária poderia transformá-la em história.²⁴

É precisamente o que diz o próprio Pasolini quando localiza no Friuli não só a sua «infância» mas também «o Éden linguístico que se [lhe] descerrou às margens do italiano».²⁵

Língua das origens por trás de uma «pequena língua», por trás de uma «língua menor»: noção fundamental para quem transformou a consciência filológica em motor de sua poesia, de quem, em outro artigo desses anos, salientará as relações entre «Filologia e moral» (1942). Artigo que, não por acaso, se abre com uma epígrafe não menos marcante do que aquela de Shelley ao circunscrever a tarefa da poesia, epígrafe, agora, de Paul Valéry: «O poeta se consagra e se consome pois em definir e em construir uma linguagem na linguagem» (*Le poète se consacre et se consume donc à définir et à construire un langage dans le langage*).²⁶ Tudo aí é significativo: a tarefa do poeta é inicialmente descrita como uma forma de *consagração* e *consumação* – isto é, como uma forma de sacralização de si que passa pelo sacrifício, pela assunção da condição *sacer*, que será examinada por Pasolini, num polemicíssimo artigo sobre o

²² *Saggi*, I, 75.

²³ *Saggi*, I, 76 e 75n.

²⁴ Contini, «Al limite della poesia dialettale» cit., pp. 117-118.

²⁵ *Saggi*, I, p. 176.

²⁶ *Saggi sulla politica e sulla società*, p. 15.

aborto, saído no *Corriere della Sera* em janeiro de 1975.²⁷ Mas trata-se também da construção de *uma linguagem dentro da linguagem*.

Não é acidental que a epígrafe seja de Valéry: é fundamental em Pasolini o modo como absorve a «consciência poética» dos modernos (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud) e dos herméticos para dar a esta um sentido por vezes antitético. Paul Celan, de modo muito diverso, também agiria assim – veja-se sua leitura de Mallarmé, por exemplo. É crucial, seja em Pasolini, seja em Celan (dois sobreviventes da II Guerra Mundial, não esqueçamos: Pasolini perdeu o irmão; Celan, os pais), a contraposição da «pesquisa ética» à «pesquisa linguística», sem que esta, no entanto, simplesmente se cancele; pelo contrário: é projetada ela mesmo num plano ético e, mais do que ético, mais evidentemente em Pasolini, político.

«Consciência literária», diz Contini, «é algo de muito mais profundo que os divertimentos, mesmo agudos e federados, dos literatos» (ele está pensando no felibrismo e sua tentativa de ressuscitar literariamente o provençal, que não conseguiu, no entanto, dar em nada mais que «uma anedota marginal do francês»). Uma «variedade fortemente diferenciada», como é o caso do friulano de Pasolini, «pode momentaneamente se tornar “quase uma língua” [*diventare “quasi una lingua”*]: a sua natureza passa ao ato», isto é, a *pré-história se torna*, ainda que incipientemente, *história*.²⁸ Com *hybris* poética impressionante para criador tão jovem, Pasolini faz com que sua «experiência» (expressão não ingênua de Contini, que, não esqueçamos, é justamente o crítico a ressaltar o «experimentalismo» de Dante, isto é, daquele poeta que, com sua obra, consolidou o dialeto toscano como «língua italiana») se dê num «nível linguístico tendencialmente semelhante» ao milanês de Porta ou ao romanesco de Belli, isto é, das duas experiências dialetais mais reconhecidas.²⁹ Os precedentes de Pasolini estariam não nos dialetais de seu tempo ou do tempo imediatamente anterior, mas, sim, supõe Contini num exercício de imaginativa arqueologia poetológica, nos «(muito exíguos) rastros do trovadorismo civaldês» (de Cividât, em italiano Cividale del Friuli), isto é, naqueles «bravos

²⁷ Na verdade, em sua primeira publicação, o artigo aparece com o título «Pasolini replica sull’aborto» (trata-se de uma resposta a Moravia). Somente nos *Scritti corsari* o texto passará a chamar-se «Sacer». *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 380-384.

²⁸ Contini, «Al limite della poesia dialettale» cit., p. 118.

²⁹ Contini, «Al limite della poesia dialettale» cit., p. 118.

anônimos» que buscaram «pôr-se à altura do jograis de Provença, dos notários meridionais, do Minnesang austro-bávaro». Em todos, até em Pasolini, cogita Contini, haveria a mesma busca do «vernáculo ilustre» (*volgare illustre*) de que falava Dante.³⁰ (Dante, não esqueçamos, é o modelo supremo de um uso *político da língua*.)

*

Na verdade, o que acontece com Pasolini é a criação de uma franja em que língua «natural» e língua literária, pré-história e história, se tornam indiferenciáveis, e é a partir dessa franja, ou nessa franja, zona para sempre obscura e misteriosa, que ele instala seu laboratório de escritor e, mais amplamente, de intelectual e artista. Décadas depois, quando retornar ao mito messiânico bíblico ou, por outro lado, ao mito trágico grego, será ainda aí a sua localização ambivalente.

A poesia é sempre *quase uma língua*, tem sempre a ambição não apenas de atuar numa quase-língua, mas de constituir essa quase-língua por meio da sua própria experiência de palavra, que é também uma experiência de vida, indissociavelmente («vida-literatura» ou «literatura-vida»³¹): por meio do seu trabalho que é menos de exaltação (de levar a palavra às alturas, ao sublime) do que de desmontagem da palavra (de levar a palavra ao chão, ao subterrâneo). Não há montagem (e não por acaso, Pasolini se fará cineasta, e um cineasta para o qual a montagem será determinante, como vem demonstrando Didi-Huberman) sem essa desmontagem inicial, sem essa *desconstrução* da linguagem na busca do seu *quase*. Cita Rimbaud – «Je ne sais plus parler» – como extremo da «consciência poética» que corrompe a língua (e da qual emerge uma *forma-ruína*): em contraste com isto, propõe a «virgindade» do friulano.³²

É a poesia que transforma o dialeto em língua.³³ Através da poesia, supera-se a distinção entre língua e linguagem.³⁴ É uma distinção que faz sentido – que talvez seja obrigatória – para o linguista, mas não para o poeta, tampouco para o teórico, ou filósofo, que pensa a língua ou a linguagem a partir do poema.

*

³⁰ Contini, «Al limite della poesia dialettale» cit., p. 119.

³¹ *Saggi*, II, p. 2769.

³² *Saggi*, I, p. 160-161.

³³ *Saggi*, I, p. 159.

³⁴ *Saggi*, I, p. 159

Não por acaso, Contini reconhecerá ainda, na «operação de Pasolini», ao retornar à «carne» de *Poesie a Casarsa*, «a presença [...] de elementos linguísticos descritivos e cromáticos» – isto é, em seus termos anteriores, pré-históricos. Daí que, ressalta Contini, Pasolini, ao final de seu livro, chame a atenção para «vocábulos» que podem ser ditos, «num sentido larguíssimo», «onomatopaicos»: «uma espécie de nomenclatura da ação ou do modo de ser», sobre cuja «intraduzibilidade» – supostamente «típica característica dialetal» (*tipico carattere dialettale*) – o poeta insiste, ao mesmo tempo em que deixa clara «a interna traduzibilidade da língua», só reforçada pelas traduções para o italiano ao pé das páginas. Não estamos aqui diante de «nuances [*sfumature*] subtraídas ao falar corrente», pelo contrário:

Pasolini está naquela sua língua conclusa, sistemática, quase marmórea, que se liberta, sem luta, dos ritmos canônicos dos hábitos provincianos [*paesane*] [...]. É a verdadeira nobreza de uma língua menor, como o romeno ou o catalão, na clareza de contorno (talvez excessiva para uma grande língua) e na sua própria aparência fônica sem compromissos e rebarbas [*sbavature*] gramaticais [...].³⁵

Quando Contini fala de *língua menor*, é impossível não recordar Deleuze e Guattari:

“Maior” ou “menor” não qualificam duas línguas, mas dois usos ou funções da língua. O bilinguismo tem certamente um valor exemplar, mas, ainda aqui, por simples comodidade. Não há dúvida de que, no império austríaco, o tcheco é língua menor em relação ao alemão; mas o alemão de Praga já funciona como língua potencialmente menor em relação ao de Viena ou de Berlim; e Kafka, judeu tcheco escrevendo em alemão, faz o alemão sofrer um tratamento criador de língua menor, construindo um *continuum* de variação, negociando todas as variáveis para, ao mesmo tempo, restringir as constantes e estender as variações: fazer gaguejar a língua, ou fazê-la “piar”..., armar tensores em toda a língua, mesmo a escrita, e extrair daí gritos, clamores, alturas, durações, timbres, acentos, intensidades.³⁶

E ainda: «Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior».³⁷

³⁵ Contini, «Al limite della poesia dialettale» cit., pp. 119-120.

³⁶ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil platôs*, v. 2, trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, São Paulo: 34, 1995, p. 50.

³⁷ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka: por uma literatura menor*, trad. Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 38.

*

Entende-se por aí o interesse juvenil de Pasolini por Pascoli. O estudo de Pasolini sobre Pascoli visa arrancá-lo às leituras fascistas. Em Pascoli, Pasolini reconhecerá «uma espécie de conciliação entre a autonomia da arte [...] com uma moralidade humana que não exclui um fim utilitário para a poesia, isto é, um fim quase estranho à poesia». Esta dialética – isto é, esta superação do aparente impasse – é fundamental em Pasolini. Não por acaso, no seu ensaio «Sulla poesia dialettale», de 1947, fala, a propósito de Pascoli, precisamente, como Contini antes e como Deleuze e Guattari depois, em «língua menor»: «À parte o seu dicionário de termos técnicos ou exatamente dialetais, e à parte a sua sintaxe e o seu léxico tomados às vezes fortemente pela *koinè diàlektos*, toda a linguagem deste Pascoli [«o Pascoli falado das *Myricae* dos melhores *Canti di Castelvecchio*] se move na atmosfera de uma língua menor [...]».³⁸ Língua menor que corresponde, para Pasolini, a «uma Itália menor, deserdada».³⁹ E que Agamben, no seu estudo sobre Pascoli, recuperando uma observação de Contini, chamará de «língua morta».

Pode-se talvez rever a dinâmica interna de sístole e diástole da poesia de Pasolini a partir da seguinte constatação de Deleuze e Guattari: «Duas tendências conjuntas das línguas ditas menores foram recorrentemente apontadas: um empobrecimento, um esgotamento das formas, sintáticas ou lexicais; mas, ao mesmo tempo, uma curiosa proliferação de efeitos cambiantes, um gosto pela sobrecarga e pela paráfrase.»⁴⁰ Seria interessante examinar o início da obra poética de Pasolini como um efeito de «empobrecimento» deliberado, que se confunde, à primeira vista, com o hermetismo (mas perturbado pela transposição ao friulano), e os últimos anos como um efeito de expansão ou «sobrecarga» (veja-se o poema sobre o Rio de Janeiro, «Gerarchia»). Deleuze e Guattari, ainda:

A suposta pobreza é, de fato, uma restrição das constantes, assim como a sobrecarga é uma extensão das variações, para desenrolar um *continuum* que arrebatava todos os componentes. Essa pobreza não é uma falta, mas um vazio ou uma elipse que faz com que se contorne uma constante sem se engajar nela, ou que se a aborde por baixo ou por cima sem nela se instalar. E essa sobrecarga não é uma figura de retórica, uma metáfora

³⁸ *Saggi*, I, p. 249

³⁹ *Saggi*, I, p. 248.

⁴⁰ Deleuze e Guattari, *Mil platôs*, 2, p. 50.

ou estrutura simbólica, é uma paráfrase movente que testemunha a presença não-localizada de um discurso indireto no interior de qualquer enunciado. Assiste-se, dos dois lados, a uma recusa de pontos de referência, a uma dissolução da forma constante em benefício das diferenças de dinâmica. E quanto mais uma língua entra nesse estado, mais se aproxima não somente de uma notação musical, mas da própria música.⁴¹

Para Deleuze e Guattari, *língua menor* é antes de tudo o nome de uma operação que se dá dentro da língua (maior):

Não existe uma pobreza e uma sobrecarga que caracterizariam as línguas menores em relação a uma língua maior ou padrão; há uma sobriedade e uma variação que são como um tratamento menor da língua padrão, um devir-menor da língua maior. O problema não é o de uma distinção entre língua maior e língua menor, mas o de um devir. A questão não é a de se reterritorializar em um dialeto ou um patuá, mas de desterritorializar a língua maior.

Proponho que só assim que compreende verdadeiramente a estranha operação de escrita e tradução do primeiro livro de Pasolini, que já trazia no pé das páginas a tradução do friulano ao italiano. O poema se instala nessa tensão entre as línguas friulana e italiana, e o rebaixamento do italiano se faz literal, naquela tradução «não bela», como diz Contini segundo seu próprio idioleto, sua própria língua menor. O espaço de *quase uma língua* – da quase-língua que pode ser chamada de língua menor ou língua morta, ou ainda de «língua da poesia» – é sempre um espaço intervalar, *entre línguas*.

Seguem Deleuze e Guattari:

As línguas menores não existem em si: existindo apenas em relação a uma língua maior, são igualmente investimentos dessa língua para que ela se torne, ela mesma, menor. Cada um deve encontrar a língua menor, dialeto ou antes idioleto, a partir da qual tornará menor sua própria língua maior. Essa é a força dos autores que chamamos “menores”, e que são os maiores, os únicos grandes: ter que conquistar sua própria língua, isto é, chegar a essa sobriedade no uso da língua maior, para colocá-la em estado de variação contínua (o contrário de um regionalismo). É em sua própria língua que se é bilíngue ou multilíngue. Conquistar a língua maior para nela traçar línguas menores ainda desconhecidas. Servir-se da língua menor para

⁴¹ Deleuze e Guattari, *Mil platôs*, 2, p. 50

pôr em fuga a língua maior. O autor menor é o estrangeiro em sua própria língua.⁴²

Por aqui se vê a importância que o provençal terá para a filologia românica, no questionamento que essa lança às filologias nacionais. Língua menor questionando todas as línguas maiores, todas as línguas identificadas, depois do romantismo sobretudo, com nações em formação – Itália, Alemanha, e mesmo Espanha, pelas suas tensões linguístico-culturais internas – ou consolidadas – França, Inglaterra, Portugal. Por aqui se vê a importância que a filologia românica terá para Pasolini. Por aqui se vê porque Pasolini, depois da operação poética inicial sobre o friulano, poderá adotar o italiano – não porque nele se sinta em casa, reivindicando a sua força maior, mas precisamente porque, através da exploração do esplendor libertário das falas, tornará também o italiano uma língua menor, escavará nela o espaço de *quase uma língua*.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Categorie italiane*. Roma : Editori Laterza, 2011.
- BANDINI, Fernando, «Il “sogno di una cosa” chiamata poesia», in PASOLINI, Pier Paolo, *Tutte le poesie* I. Milano: Mondadori, 2009.
- CONTINI, Gianfranco, *Breviario di ecdotica*, Torino: Einaudi, 1990.
- _____. , «Al limite della poesia dialettale» (1943), in *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*, org. Renata Broggin, 2ª ed. aum., Bellinzona: Salvioni, 1986.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix, *Mil platôs*, v. 2, trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, São Paulo: 34, 1995.
- _____. , *Kafka: por uma literatura menor*, trad. Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I. Milano : Mondadori, 1999.
- _____. , *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II. Milano : Mondadori, 1999.
- _____. , *Poesia in forma di rosa*. Milano : Garzanti, 1964.
- _____. , *Empirismo eretico*. Milano : Garzanti, 1972.
- _____. . *Petrolio*. Milano: Mondadori, 2005
- SPITZER, Leo, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1944.

⁴² Deleuze e Guattari, *Mil platôs*, v. 2 cit., p. 51.

SOBRE O AUTOR : Possui graduação em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1994), mestrado em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2000) e doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2006). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia medieval, poesia brasileira moderna e contemporânea, crítica, teoria e história literária, Dante Alighieri, Gianfranco Contini, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Augusto de Campos. Desde 2012, é professor de Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP.