

Caro Pier Paolo



Por **MARIAROSARIA FABRIS***

No quinquagésimo aniversário de sua morte, Pasolini nas lembranças de Dacia Maraini



1.

Quando o jornalista, escritor e editor de livros Roberto Cotroneo quis encomendar a Dacia Maraini^[1] uma obra memorialística sobre seu convívio com Pier Paolo Pasolini, a escritora, a princípio relutou, pois sobre ele havia sido produzido muita coisa.

Ademais, como declarou, “não queria abrir a preciosa caixa secreta de nossas lembranças comuns, com medo de vê-las desaparecer, mas também pelo pudor de expô-las ao público. Mas quando, pela enésima vez, você veio me visitar num sonho inesperado e eu não consegui dirigir-lhe uma palavra sequer pelo seu imprevisto sumiço, disse para mim mesma: talvez possa finalmente falar com ele sem ser tomada pela ansiedade de sua fuga. Poderei penetrar naquele misterioso

caminho no meio dos bosques das lembranças que tantas vezes comecei a traçar, para sempre cair fora, assustada pela força daqueles lugares recônditos e inacessíveis que Jung chama de “a nossa interioridade”.

Dessa forma, a imagem do amigo, que havia passado a povoar-lhe as noites quase um ano depois de seu desaparecimento (2 de novembro de 1975), levou-a aceitar o convite e determinou a disposição dos momentos a serem rememorados: “é curioso que sua presença em meus sonhos abra espaço para uma enxurrada de lembranças e de pensamentos que não querem saber de alinhar-se e formar um quadro ordenado e fixo, espalhando-se por todos os lados. Não sei se são suas aparições em meus sonhos que dão essa feição vaga e nebulosa a meus pensamentos, ou se a ideia de escrever estas memórias me leva a tornar líquidos e fluentes os pensamentos”.

Nascia, assim, o pequeno volume *Caro Pier Paolo* (2022), a meio caminho entre um texto memorialístico e um epistolário, uma vez que a narrativa se desenrola ao longo de 37 cartas. Nenhuma delas é datada, todas começam do mesmo jeito (“Caro Pier Paolo”), mas só o fecho da última traz palavras de despedida – “Adeus, Pier Paolo e que a morte lhe seja mais benigna do que a vida. Com afeto, Dacia” –, quase como se se tratasse de uma única longuíssima carta, cuja escrita foi retomada sucessivamente, o que no decurso do livro é reforçado pelo jogo de referências que, às vezes, se estabelece entre as cartas.

Embora o Pasolini que aparece em seus sonhos não seja apenas o que ela conheceu, mas ainda um ser dotado de vida, a escritora tem plena consciência de que isso é fruto de sua imaginação: “Agora, de fato, você vive tão-somente em meus olhos internos e se movimenta no extraordinário espaço que o olhar dos olhos fechados abarca”.

2.

Dacia e Pier Paolo frequentaram-se assiduamente na década de 1960 e na primeira metade da posterior, pois pertenciam a um mesmo círculo de conhecidos e amigos, que abrangia cineastas já consagrados (Federico Fellini) ou incipientes (Bernardo Bertolucci) e outros intelectuais afamados, como o crítico literário Cesare Garboli, o poeta Alfonso Gatto, as escritoras Natalia Ginzburg e Elsa Morante, mentora de Pasolini e ex-mulher de Alberto Moravia, a quem a jovem Maraini se ligou em 1962.^[2]

O grupo, que se reunia pelo prazer do convívio e da troca de ideias, podia encontrar-se nos restaurantes “Rosati”, de *Piazza del Popolo*, “La Campana”, perto de *Piazza Navona* ou “Giggetto”, no *Portico d’Ottavia*, local em que Pasolini foi acometido por uma úlcera perfurada, que lhe provocou uma intensa hemorragia e o levou a desmaiar, sendo socorrido pelo casal de amigos. Enquanto Alberto chamava uma ambulância, Dacia, sentada no chão, segurava Pier Paolo que continuava a deitar sangue pela boca, “pálido” e com “os olhos arregalados [que] exprimiam um inominável desespero”.^[3]

Este não foi o único dissabor que enfrentaram juntos, houve outros, como os constantes, longos e caros processos por ultraje público ao pudor, ofensa religiosa – além de, no caso de Pasolini, por perversão e corrupção de menores –, ou os ataques públicos ao cineasta, como o ocorrido em 1968, quando os dois amigos estavam participando do júri de um prêmio literário na Sicília, interrompido pela chegada de um grupo de jovens desconhecidos que passou a insultar os presentes e a atirar maços de salsão encharcado e de erva-doce, numa clara alusão ao fato de Pier Paolo ser “*finocchio*” (erva-doce), termo chulo para designar um homossexual. A resistência dele aos percalços da vida levou a escritora a compará-lo a uma lagartixa, talvez porque, nesse pequeno réptil, a cauda (seu sistema de defesa) é capaz de regenerar-se a cada perda.

A amizade entre o casal e Pasolini levou-os a compartilhar outros momentos de convívio, como nas viagens à África e numa casa de praia que dividiram no litoral de Sabáudia, a poucos quilômetros de Roma, onde, em 1972, o cineasta e a escritora trabalharam juntos.

3.

O convite a Dacia Maraini surgiu depois da leitura de *Memorie di una ladra* (1972),^[4] que Pasolini considerou um “romance picaresco”, como ela rememorou: “E uma vez que você estava às voltas com a preparação das aventuras rocambolescas da trilogia da vida, pediu-me para colaborar no roteiro das *Mille e una notte*”^[5], no qual iria reencontrar um tema que lhe era caro, o de um mundo camponês utópico, ainda não contaminado pela ganância capitalista, o mesmo que o havia levado a interromper as filmagens de *Il Decameron* (*O Decamerão*, 1971) para lançar, sob forma de documentário, um apelo à UNESCO – *Le mura di Sana'a* (*Os muros de Sanaã*, 1971) – para a preservação da capital do Iêmen:

“Ocorre-me sua feliz surpresa ao descobrir a arcaica e belíssima cidade de Sanaã, que tinha ficado intacta, como um pequeno paraíso antes da queda; rica, como você dizia, de sua inocência primordial, de seus pequenos rituais campestres, de sua aiosidade arquitetônica: as incríveis e audaciosas casas, feitas de tijolos de barro, e depois coloridas com cores radiantes e decoradas com rendas brancas desenhadas na beirada dos telhados”.

Para narrar “a alegria de viver” em *Il fiore delle mille e una notte* (*As mil e uma noites de Pasolini*, 1974), num “roteiro fabuloso que iria mostrar, como num sonho, a felicidade perdida de um paraíso rural, alegre, ingênuo, exuberante, astuto, malicioso, genuíno”, os dois amigos dedicaram-se a ele sem descanso, durante quinze dias, num trabalho criativo espartano:

“A gente se encontrava de manhã, entre as sete e as oito, para organizar nossa jornada. Sem mais tardar, cada um voltava para o próprio quarto para escrever. [...] depois, ao meio-dia, no terraço, revíamos [o trabalho] juntos, comendo um pouco de pão e queijo. Para retomá-lo logo em seguida e levá-lo adiante até as oito, às vezes até as dez da noite”.

Voltando às viagens africanas, nelas havia se estabelecido uma divisão de tarefas: Pasolini se encarregaria de encontrar as localidades onde filmar no futuro, Moravia se ocuparia com a redação de textos sobre os países visitados^[6] e a fiel escudeira se dedicaria a tirar fotos para constituir “uma espécie de memória visual de nossos deslocamentos, de nossos encontros, de nossas aventuras.

Mas eu, mais do que fotografar você ou Alberto, o que me parecia algo óbvio e previsível, demasiado acessível, acabava fotografando os africanos, mulheres, homens e crianças que encontrávamos em nossas viagens”. Em suas casas miseráveis, cujo espaço era disputado até com animais, todos juntos sem nenhuma privacidade, sem portas, eletricidade ou água corrente, cuja pobreza decorria da riqueza de outros.^[7]

4.

Pasolini, no entanto, defendia que a felicidade não dependia de um conforto maior, como o que ele usufruía. E, diante das contestações de Dacia, respondia que só a verdadeira pobreza “liberta da escravidão da posse”: “Estou pronto a qualquer sacrifício pessoal, naturalmente. Para recompensar-me, será suficiente que no rosto das pessoas retorne o antigo jeito de sorrir; o antigo respeito pelos outros que era respeito a si mesmos; o orgulho de ser o que a natureza, a própria cultura ‘pobre’ ensinava a ser.

Então, talvez, possamos começar de novo” –, acrescentando: “Talvez fosse uma profecia de desesperados, demasiado lúcida, pensar que a história da humanidade era irrevogavelmente a história da industrialização total do bem-estar”. Ao concordar com a última afirmação do amigo, a escritora sublinhava a atualidade de sua visão, quase em sintonia com a de Greta Thunberg, embora sabendo que o cineasta não suportava nada que arrastasse as grandes massas.

Recusava as manifestações feministas, pronunciando-se contra o aborto, nunca abraçou a causa gay, atacou o movimento estudantil: “Você não gostava de associações, de grupos de jovens que lutavam pelos direitos civis. Seu individualismo anarquista rebelava-se diante das que você chamava de aglomerações inúteis”.

Foi um sonho breve com Pier Paolo, num país qualquer ao Sul do deserto do Saara, que levou Dacia a rememorar a viagem de fins de 1968, na Uganda e no Quênia, em busca de prováveis localidades e intérpretes para uma transposição

cinematográfica da *Oréstia* (458 a.C.), trilogia de tragédias de Ésquilo. Se não foi tão difícil encontrar um Orestes crível – que Pasolini via como “um moderno Hamlet, dividido entre o dever da vingança e o amor pela mãe” –, o mesmo não aconteceu em relação a Clitemnestra ou a Electra, a qual deveria ter “o corpo enxuto e o olhar severo” e ser antes uma jovem mulher “socialmente determinada” do que uma moça “apaixonada pelo pai”, na visão do cineasta.

O que parece ter marcado mais Dacia naquela aventura, contudo, foi a busca pela fumaça ideal para anunciar a chegada de Agamenon, busca que durou dois dias, até que, no horizonte, se desenhou “uma fumaça leve, azul-celeste, delicada e alegre que subia em círculos concêntricos”. No esplendor daquele crepúsculo, como rememorou a escritora, “você estava tomado de tamanha alegria de viver, de tamanha força criativa que ninguém ousou fazer-lhe notar que tínhamos perdido dois dias só na escolha de uma fumaça”.

O filme nunca foi realizado, mas as imagens captadas darão origem a *Appunti per un'Orestiade africana* (Anotações para uma *Oréstia africana*, 1970).^[8]

5.

Em 1970, em mais uma viagem à África, os amigos visitaram o Senegal, a Costa do Marfim e o Mali, na companhia de Maria Callas, afetosamente ligada a Pasolini desde as filmagens de *Medea* (*Medéia, a feiticeira do amor*, 1969): “Havia se instaurado entre vocês uma relação de ternura, de admiração, de solidariedade e de doçura que eu sentia viva e contagiante quando ficava por perto”, escreveu Dacia Maraini, surpreendendo-se, porém, com as poucas cartas que os dois trocaram.

A presença de “mulheres bonitas e problemáticas; de mulheres decididas inteligentes” foi uma constante na vida do poeta e, além de Maria Callas, foram apontadas no livro Silvana Mauri Ottieri, um caso da juventude, Elsa Morante, com quem “viveu uma relação férvida e apaixonada”, e Laura Betti, da qual a autora não apreciava nem a “prepotência”, nem a “linguagem raivosa”, embora reconhecesse que “era generosa, solerte, expansiva, alegre e isso tudo levava a perdoar seus defeitos”.

A proximidade com as amigas nunca levou o escritor a uma conjunção carnal: “Sua recusa do corpo feminino não provinha de um desejo reprimido, mas do medo de cometer um sacrilégio. O corpo feminino era tão mitificado e adorado por você a ponto de criar um instintivo tabu sacral”.^[9]

Na opinião da autora, a Pasolini nunca interessou “parar para refletir sobre o destino feminino” e isso se refletiu também em sua relação com a prima Graziella Chiarcossi, espécie de secretária, “que talvez você tratasse com excessiva condescendência paterna, como se ela estivesse lá só para você e para sua paz”.

Segundo a escritora: “Uma mulher misteriosa para mim: tão devotada a você quanto severa crítica de seus amigos, tão gentil e generosa quanto fechada e hostil a qualquer mudança. Sempre a vi como um anjo da guarda de asas silenciosas, pronta a protegê-lo, mas também fechá-lo naquelas asas como se fossem uma pequena amorosa prisão”.

Gentil, paciente e afetuoso com seu círculo de amizades, no âmbito público, Pasolini não se furtava a polemizar assim que lhe fosse dada uma oportunidade, o que levava as pessoas a terem outra ideia sobre ele: “A maioria via-o como um homem rancoroso, rígido, feroz em suas indignações e em suas iras ideológicas. E, em parte, isso era verdade. Mas só quando você escrevia ou tomava parte de um discurso público. Você queria provocar e era excelente em provocar cóleras, irritações e reações raivosas. Ficava feliz quando conseguia atizar fúrias viscerais e urgentes ganas de vingança. Acredito que essa sua raiva social tenha sido responsável pelo ódio que você suscitava”.

Os amigos, portanto, conheciam bem a obstinação de Pasolini ao dedicar-se a um trabalho, ao defender seus pontos de vista, ao entrar numa polêmica, ao recusar as grandes manifestações de massa, como já foi citado. Dentre suas inúmeras e

constantes batalhas, Dacia Maraini pôs em destaque as três que mais sacudiram a opinião pública na Itália nas décadas de 1960 e 1970.

6.

As contestações estudantis que, a partir de meados dos anos 1960, se espalharam pelo mundo, tiveram seu ápice no Maio Francês. Na Itália, cuja primeira manifestação se deu em 24 de janeiro de 1966, com a ocupação da Faculdade de Sociologia de Trento, da qual participaram futuros membros de grupos de extrema-esquerda - *Brigate Rosse* (Brigadas Vermelhas) e *Lotta Continua* (Luta Contínua) -, alcançaram seu ponto culminante em 1º de março de 1968, quando os estudantes, ao tentar retomar a ocupação da Faculdade de Arquitetura, no centro de Roma, entraram em choque com a polícia, num confronto brutal que abalou o País.

No calor da hora, Pasolini dedicou à chamada "*Battaglia di Valle Giulia*" o poema "*Il PCI ai giovani!!*" ("O PCI aos jovens!!"), que provocou celeuma ao ser divulgado por um semanário, sendo interpretado como uma defesa dos policiais.^[10]

Em *Caro Pier Paolo*, a autora, ao deter-se sobre o acontecimento, tentou contemporizar a situação. Salientou que Pasolini apoiava os protestos dos estudantes, mas, naquele dia fatídico, embora fosse contrário à polícia enquanto instituição, tomou a defesa dos agentes da ordem (que pertenciam ao lumpemproletariado), porque sobre os universitários pesava uma culpa atávica por serem filhos da tão odiada burguesia.

Embora considerasse o poema contraditório, Dacia defendeu o amigo que, a seu ver, havia se posicionado, em tom provocatório, do lado errado, num momento de entusiasmo coletivo pelas manifestações dos jovens, e que respondia às contestações entrincheirando-se atrás da "arcana graça das palavras". Mesmo concordando com as posições do poeta, do ponto de vista sociológico, a escritora não deixou de exprimir sua perplexidade com o tamanho da polêmica da qual ele foi protagonista. Diante da repercussão dos fatos, é importante recapitulá-los mais detalhadamente.

Em 16 de junho de 1968, às páginas 12 e 13, *L'Espresso* publicou, ao lado de um artigo intitulado "*Vi odio cari studenti*", o texto integral de "*Il PCI ai giovani*". A matéria registrava o encontro, mediado pelo jornalista de esquerda Nello Ajello e promovido pelo semanário, entre o poeta, o deputado socialista Vittorio Foa (secretário da CGIL - Confederazione Generale Italiana del Lavoro) e Claudio Petruccioli (secretário nacional da Federazione Giovanile Comunista).

Os dois delegados do movimento estudantil não quiseram tomar parte do debate, limitando-se à leitura de suas declarações: na primeira, foi contestado o lugar do evento, que deveria realizar-se nas "barricadas e nas fábricas ocupadas"; na segunda, era manifestada a intenção de não proferir invectivas contra Pasolini, "dado que sua poesia foi desmentida pela história", convidando-o a conhecer melhor os jovens antes de escrever uma nova poesia.

E, de fato, o poeta parecia desconhecer que os estudantes universitários dos anos 1960 não eram apenas burgueses ou pequeno-burgueses, pois muitos deles provinham de camadas populares e tinham conseguido ingressar no ensino superior graças à sua democratização.

O clamor provocado pela divulgação do debate e do poema foi grande e, posteriormente, a enxurrada de manifestações pró e contra suas declarações, levou Pasolini a culpar a revista ou a escudar-se atrás da ambiguidade poética: "aqueles meus versos, que havia escrito para uma revista para poucos, *Nuovi Argomenti*, haviam sido publicados traiçoeiramente por um semanário, *L'Espresso* (eu só havia autorizado alguns trechos): o título dado pelo semanário não era o meu, mas era um slogan inventado pelo próprio semanário, slogan (*Vi odio, cari studenti*) que ficou impresso na cabeça oca da massa consumidora como se fosse algo meu".

"Em minha poesia [...], eu dizia, em dois versos, que simpatizava antes com os policiais, filhos de pobres, do que com os senhorzinhos da Faculdade de Arquitetura de Roma: nenhum dos consumidores percebeu que não passava de uma *boutade*, um pequeno ardil oratório paradoxal, para chamar a atenção do leitor e dirigi-la para o que vinha em seguida,

numa dúzia de versos, onde os policiais eram vistos como objetos de um ódio racial reverso, na medida em que o poder, além de expor ao ódio racial os pobres – os despossuídos do mundo –, tem a possibilidade de transformar estes pobres também em instrumentos, criando, em relação a eles, outra espécie de ódio racial; os quarteis dos policiais eram vistos como guetos peculiares, nos quais a qualidade de vida é injusta, até mais gravemente injusta do que nas universidades”.

7.

Deixando de lado a polêmica entre defensores e detratores do poema, que ainda hoje agita o cenário intelectual,^[11] no entanto chama a atenção, na primeira declaração do autor (extraída do verbete “Battaglia di Valle Giulia”), a afirmação de que a composição havia sido divulgada na íntegra^[12] sem sua autorização; mas, isso não era tácito, senão como o leitor poderia formar sua opinião sobre o que havia sido debatido?

Ou Pasolini estava tentando embaralhar as coisas, pois tinha sido o diário de esquerda *Paese Sera* a publicar alguns versos no dia 12 de junho?^[13] E quanto ao título, “*Vi odio cari studenti*”, no semanário, ele não se refere ao escrito pasoliniano, mas ao debate, tendo sido bolado, provavelmente de forma capciosa (como o fato de ter sido estampado na capa leva a crer), a partir de elementos presentes no próprio poema: o termo “cari” (no sentido de ser amado), como substantivo ou adjetivo, foi empregado várias vezes – “*cari*”; “*cari e care*”; “*e voi, cari*”; “*cari figli*” – sempre com uma conotação irônica; embora o termo “*studenti*” tenha sido empregado apenas uma vez, pelo contexto ficava claro que o poeta se dirigia ao “*movimento studentesco (?)*”; o ódio, declarado não de maneira oblíqua, mas afirmado, com todas as letras, na terceira estrofe: “*Vi odio come odio i vostri papà*” (Odeio vocês como odeio seus pais).

E sem querer tirar de Pasolini seu direito de exercer a função de “poeta cívico” (como se autodenominava) – pelo qual, nos momentos de crise, se via impelido a torná-la ainda mais aguda, instigando divergências de opinião, a fim de romper com uma visão estanque, como a que, segundo ele, era difundida pela imprensa local e internacional (*Il Corriere della Sera*, *La Stampa*, *Le Monde*, *Newsweek*), que adulava os filhos da burguesia –, no entanto, causa estranheza que, uma vez lançada a provocação (ao que tudo indica, cuidadosamente articulada), ele a tenha reduzido a “uma *boutade*, um pequeno ardil oratório paradoxal”, sem sustentá-la até o fim, como fez na revista *Tempo Illustrato*, quando não contradizendo-se.^[14]

Em 14 de novembro de 1974, *Il Corriere della Sera* publicou o artigo “*Cos’è questo golpe? Io so*”, em que Pasolini lançava seu *j’accuse* contra os mandantes, os executores e os demais envolvidos nos massacres que abalavam a Itália desde fins da década de 1960, em que a presença de “eu sei” no início de cada parágrafo reiterava seu conhecimento dos culpados, mais por dedução do que por ter certeza, uma vez que não tinha nem provas, nem indícios, como confessou desolado: “Eu sei.

Eu sei os nomes dos responsáveis pelo que tem sido chamado de “golpe” (e que na realidade é uma série de “golpes” instituída como sistema de proteção do poder).

Eu sei os nomes dos responsáveis pelo massacre de Milão de 12 de dezembro de 1969.

Eu sei os nomes dos responsáveis pelos massacres de Brescia e de Bolonha cometidos nos primeiros meses de 1974.

Eu sei os nomes da “cúpula” que, portanto, manobrou quer os velhos fascistas mentores de “golpes”, quer os neofascistas autores materiais dos primeiros massacres, quer os “desconhecidos” autores materiais dos massacres mais recentes”.^[15]

8.

Assim como os bons jornalistas, que não podiam divulgar os nomes dos envolvidos sem provas, o escritor também estava de pés e mãos atados, por não ter dados concretos, embora, por instinto, quisesse denunciá-los, uma vez que, pela sua profissão, era capaz de tirar conclusões das informações recebidas: “Eu sei porque sou um intelectual, um escritor que

tenta acompanhar tudo o que acontece, conhecer tudo o que se escreve a respeito, imaginar tudo o que não se sabe ou que se cala; que articula fatos mesmo distantes, que reúne os cacos desorganizados e fragmentários de todo um quadro político coerente, que restabelece a lógica ali onde parecem reinar a arbitrariedade, a loucura e o mistério”.

Na carta em que tocou no assunto, Dacia Maraini expressou seu temor sobre a repercussão dessa proposição sobre o papel cívico do intelectual feita por Pasolini: “Era como atirar-se nu no meio de uma multidão armada. E, de fato, com aquelas palavras, você provocou ódios e rancores que continuaram a crescer e a amadurecer”. Vale assinalar que uma das hipóteses sobre o assassinato do cineasta esteve ligada a essa publicação, pela qual ele acusava a Democracia Cristã, de estar por trás dos massacres perpetrados.^[16]

Em 19 de janeiro de 1975 – ano em que o Partido Radical e o Movimento pela Libertação da Mulher começaram a recolher assinaturas para um referendun a favor do aborto, proibido pelo Código Penal –, nas páginas de *Il Corriere della Sera*, Pasolini lançava o artigo “*Sono contro l’aborto*”.^[17] A reação foi imediata, principalmente através da imprensa: manifestaram-se, dentre outros, a ativista feminista Carla Lonzi, a arquiteta Ida Farè, o semiólogo Umberto Eco, os escritores Giorgio Manganelli, Alberto Moravia, Dacia Maraini, Leonardo Sciascia, Natalia Ginzburg, Claudio Magris (o único a apoiar o poeta), a quem respondeu um decepcionado Italo Calvino.

No livro em tela, resumindo as ideias do amigo, a escritora lembrou que este “ligava uma gravidez indesejada e o consequente aborto a um sentimento de culpa, atribuído ao excessivo permissivismo sexual da nova burguesia consumista”. Para ele, o xis da questão não estava no aborto em si, mas no fato que ele favorecia “o coito – o acasalamento heterossexual – para o qual, praticamente não haveria mais obstáculos”, como escreveu em seu artigo, uma “maravilhosa permissividade” propiciada pelo poder, o qual, tendo “se apropriado das exigências de liberdade, digamos assim, liberais e progressistas [...], mudou sua natureza” e excluiu de sua falsa tolerância quem não se encaixava no “conformismo da maioria”.

9.

Embora a escritora entendesse a incessante diatribe do cineasta contra uma sociedade de consumo permissiva, ao mesmo tempo parecia-lhe perceber nisso “um rancor surdo contra a coletividade heterossexual a quem você atribui a culpa de condenar estúpida e cegamente qualquer outra forma de desejo sexual”. Só que, se esse ressentimento se justificava por causa das perseguições por ele sofridas, nem por isso Pier Paolo deveria ter “cedido à tentação de negar as reivindicações do mundo feminino, como se fizessem, de per si, parte da caprichosa e indecente adesão ao formalismo do consumo”.

No segundo parágrafo de seu artigo, Pasolini afirmava: “Sou [...] contra a legalização do aborto, porque a considero, como muitos, uma legalização do homicídio. Nos sonhos e no comportamento cotidiano – algo comum a todos os homens –, eu vivo minha vida pré-natal, minha feliz imersão nas águas maternas: sei que lá eu era vivente. Vou me limitar a dizer isso, porque, a respeito do aborto, tenho coisas mais urgentes para dizer. Que a vida é sagrada, é óbvio: é um princípio ainda mais forte do que qualquer princípio de democracia, e é inútil repeti-lo”.

Pelo emprego retórico de expressões do tipo “como muitos”, “algo comum a todos os homens”, “é óbvio” e “é inútil repeti-lo” (por ser um princípio já aceito), poderia se dizer que o escritor estava tentando criar uma espécie de “[con]senso comum” sobre suas afirmações, cooptar seus leitores; mas foi uma operação não necessariamente bem sucedida, pela presença de fatores que vinham ao encontro de ressalvas que Dacia Maraini lhe fez sobre o tema.

A primeira observação a ser feita diz respeito à declaração “Vou me limitar a dizer isso, porque, a respeito do aborto, tenho coisas mais urgentes para dizer”. Leonardo Sciascia, no texto em que respondeu à provocação do artigo do poeta, “Pasolini: non dileggiare i cattolici” (*Il Corriere della Sera*, 26 jan. 1975), embora reconhecesse que este tinha todo o direito de ser contra o aborto, no parágrafo inicial não deixava de dar-lhe, sutilmente, uma amigável lição de moral:

“Sou, por muitos motivos, a favor da legalização do aborto. E o sou, como todos os homens que dizem sim ou não sobre a questão, a partir de uma posição que definiria de ilegitimidade. Em Direito – parece-me que se diz assim –, incorre na falta de legitimidade quem se arroga o direito de posicionar-se numa causa na qual não tem reais interesses a serem defendidos ou negados. Diante do problema da legalização do aborto, a verdadeira parte em causa é a mulher: o homem, nisso, assume justamente um papel que incorre na falta de legitimidade, de modo especial quando se declara contra”.

“Não concordo, portanto, com Pasolini. E não concordo principalmente em razão da ilegitimidade, da qual só podemos nos salvar sendo a favor...”.

10.

Dacia Maraini também, depois de defender à exaustão que a questão do aborto era substancialmente um assunto de mulheres (sublinhando que, muitas vezes, os homens se eximiam de responsabilidades), começou a analisar os fatores psicológicos pelo quais o amigo se opunha à interrupção da gravidez, que ficavam evidentes desde o início do texto, no já citado segundo parágrafo: “Nos sonhos e no comportamento cotidiano [...], eu vivo minha vida pré-natal, minha feliz imersão nas águas maternas: sei que lá eu era vivente”.

Segundo ela, Pasolini identificava-se “simbolicamente com a criança que pedia para nascer e era enxotada. Você se sentia aquela criança prestes a desabrochar para a vida, que era brutalmente atirada no vazio. Era você aquele pequeníssimo ser recém-formado, fechado, adormecido na barriga de uma mãe que você considerava protetora e amorosa, sem aceitar que pudesse transformar-se numa madrastra má que preferia a liberdade ao cuidado e ao amor materno”.

Porque era assim que Pasolini via as mulheres livres das amarras do patriarcado, um bando de extremistas que recusava a mística da maternidade, aceitando acriticamente “a retórica apocalíptica do aborto”, sem se perguntar porque uma mulher recorria a essa prática.

No texto publicado no calor da hora – “*Una femminista contro Pasolini*” (*La Stampa*, 25 jan. 1975) –, Dacia Maraini havia sido bem mais dura diante da teimosia do amigo, o qual parecia não entender que não se tratava de opor a vida à morte (“legalização do aborto” = “legalização do homicídio”, segundo ele), mas que a verdadeira escolha se dava entre “aborto clandestino e aborto legalizado”, acusando-o também de não se importar com as mulheres, mas só com o feto: “com a mulher, com seu corpo, com sua integridade física e psíquica você não se preocupa nem um pouco. Que continue a abortar, arriscando a vida, pagando quantias impossíveis, desde que o princípio da sacralidade da vida permaneça intocado”.

E concluía seu artigo afirmando: “Ademais, é só ver quem hoje é contra a legalização do aborto, ou seja, luta a favor de uma lei fascista “em defesa da estirpe”: as altas hierarquias da Igreja, os fascistas, os democratas cristãos (nem todos e nem com tanto orgulho), os médicos e os cientistas mais conservadores. Sinto por você, embora de forma genial, escandalosa, visceral, fantasiosa, anticonformista e, no fundo, católica e patriarcal, estar ao lado desses defensores da “sacralidade da vida”, os quais, se nunca demonstraram um verdadeiro respeito pela vida dos que já nasceram, imagine por aquela dos que ainda não nasceram!”.^[18]

No livro de 2022, com os ânimos de ambas as partes apaziguados, Dacia perguntava a Pier Paolo se agora não poderia dar-lhe razão. E o revê numa fotografia, sozinho como sempre, andando ou correndo no meio da paisagem de Sabáudia, com o vento a agitar-lhe o leve sobretudo: “O rosto sério, pensativo, olhos flamejantes. Seu corpo expressava algo de decidido e de doloroso. Era você, com toda sua terrível solidão e profundidade de pensamento. Aí está, agora eu o imagino assim, correndo pelas dunas de um céu não mais hostil, despojado dos sentimentos de culpa, embora nunca realmente livre da perene busca de uma mãe amada em demasia e de um “*fanciullo pascoliano* que queria abraçar a vida mas só levou coices”.^[19]

11.

Para a escritora, debaixo da couraça de intelectual, havia um Pasolini “eternamente garoto” (como ele mesmo dizia) e, no livro, há inúmeras referências a isso: a busca continua pelo garotinho “magro e tímido” que tinha sido e que lhe escapava; um adulto que, tendo horror à velhice e sentindo-se ainda jovem^[20], se vestia como os rapazes cujos físicos o encantavam simplesmente por existirem e aos quais entregava “um corpo vital e sensual”, enquanto sua alma, “por uma misteriosa razão é dada de presente à mãe”.

Uma mãe que não só o havia trazido ao mundo, como o introduziu no “mágico território da poesia pela sua preciosa voz materna”, ao compor um soneto para o filho, o qual, aos sete anos de idade, se sentiu estimulado a escrever em versos. Nesse ponto, a autora transcreveu uma definição de Roland Barthes – “Escrever é como brincar com o corpo da mãe”, acrescentando: “Para ele, o corpo da mãe era simplesmente o corpo da língua materna. Mas, para você, se torna uma metáfora mais apropriada do que nunca”.

Dacia Maraini interrogou-se ainda sobre como e quando nascem “as forças de nosso desejo sexual”, sobre o que levava um rapazinho a apaixonar-se por outro rapazinho, lembrando da comoção com que Pasolini havia contado seu amor pelo jovem friulano Nisiuti.

É interessante a autora apontar logo esse personagem de *Amado mio*, pois a elaboração do rascunho deste e de outro romance curto, *Atti impuri*, deu-se entre 1946 e 1948, período de grande reflexão de Pasolini acerca do próprio desejo homossexual, em que teve origem também a coletânea *Via degli amori* (1946)^[21] sobre sua infância e adolescência, na qual o mesmo tema esteve presente em algumas poesias, que se referiam a episódios acontecidos na década de 1930, em Sacile (Friul) e em Bolonha^[22].

Quando adulto, o amor do cineasta foi “um juvenzinho cândido e gaudioso [...] que nunca procurou ser diferente do que é. Nunca abandonou o romanesco da periferia, a alegria de viver, a curiosidade em relação a um mundo considerado longínquo e inalcançável. Sempre disposto a rir, sempre disposto a travar amizades, Ninetto trouxe luz e alegria a seus dias impregnados de sentimento de culpa”.

As experiências vividas nas viagens com Pasolini devem ter marcado muito Dacia Maraini, pois elas são recorrentes no livro, em forma de sonhos ou de lembranças. Num desses eventos de caráter onírico, ao comparar a África de outrora, que haviam conhecido juntos, com a dos dias atuais, lamentou que a caça predatória e o ecoturismo de observação tivessem impactado o modo de vida dos animais selvagens: “estamos de novo na África, aquela África sonhada, desejada, visitada, abraçada com tanta alegria, perseguindo o sonho de um povo inocente e perdido. Um povo que, na sua opinião, só poderia ser encontrado no meio daqueles desertos ainda intactos, daquelas savanas, daquelas selvas onde, como por milagre, a gente podia encontrar-se cara a cara com extraordinários animais de tempos remotos, já quase totalmente extintos nos dias de hoje, capturados e imolados pelo prazer da caça e do extermínio: leões, elefantes, gorilas, jacarés gigantes, por uma vez livres e sem coleiras, correntes, jaulas de jardim zoológico. Acho que só na África entendi o que significa a vida dos animais selvagens que se encaminham com resignação e doçura para uma anunciada extinção”.

“Agora, porém, Pier Paolo, desde quando você se foi, tudo mudou, como pode imaginar. Em relação a quando nós vagávamos no meio daqueles desertos e daquelas selvas, foram queimados e destruídos milhares de hectares de mata, foram construídas reservas nas quais agora os animais selvagens estão reunidos e fechados em recintos mais ou menos grandes, mas controlados como nunca foram”.

12.

Em outro momento, em que não sabe se o que viu realmente aconteceu e ela acabou esquecendo ou se aquilo estava sendo inventado pelo sonho que estava tendo, Dacia encontrou, à sombra de um baobá, o amigo absorto na visão de um bando de abutres, concentrados em devorar um pobre cordeiro. Assim que ela se aproximou, Pier Paolo disse: “Um dia serei devorado como ele”.

a terra é redonda

Angustiada, perguntou-se se foi um sonho profético, em virtude de como o escritor havia sido assassinado^[23]: “Mas você previa mesmo que ia morrer jovem? Intuí que seria assassinado? Sabia que se arriscava a estar sujeito a uma morte violenta? [...] As relações pessoais com a morte são complexas, profundas e misteriosas. Uma coisa é intuir um futuro perigoso, conhecendo a própria capacidade de se arriscar e desafiar o destino. Outra coisa é desejar a própria morte”.

“Lembro que uma vez, acho que estávamos no Congo, diante de uma paisagem grandiosa, arcaica, de profundidades de um azul claro, você me disse que tinha entendido o que era a imortalidade. E eu intui que, por um instante, você se sentiu imortal. De fato, você o é, não no sentido carnal, mas sua arte tornou-se isso. Não sei, porém, se você pensava no seu trabalho, naquele momento. A imortalidade é um ato de confiança belíssimo, um impulso de pungente amor pela vida, que é a coisa menos imortal que conhecemos. Contradição que só um poeta pode entender”.

“A vida, sem dúvida, não é imortal e é sua finitude que lhe dá sentido; mas pode ser “eternizada” até que a lembrança de cada ser persistir em outro(s). No caso de Pasolini, o sentimento de imortalidade parece mais ligado ao conceito de comunhão cósmica, como aquela experimentada por Iago ao admirar – do fundo do lixão em que havia sido atirado junto com Otelo para aguardar a morte – as enigmáticas nuvens que pairavam no céu, levando-o a exclamar: “Ah, torturante e maravilhosa beleza da Criação!”.”^[24]

A carta final do livro evoca um sonho feliz, na festa de uma aldeia na África, talvez no Congo, e foi assim que Dacia quis despedir-se do amigo, com uma imagem gaudiosa, que, quase cinquenta anos depois de sua morte, celebrava a alegria de viver: “Você dançava exatamente como fazia Ninetto, com sua agilidade juvenil e seu extraordinário sentido do ritmo. Pois é, aquela dança com o rapazinho Pier Paolo foi uma experiência de uma alegria radiante. Se fecho os olhos ainda me parece estar naquela roda de dança vertiginosa na qual os dois voávamos. Não havia nada de erótico naquele rodopiar e pular ao ritmo dos tambores, que, na minha memória surge como um momento de deliciosa espiritualidade. Era uma vitória sobre seus sentimentos de culpa, sobre suas raivas ideológicas, sobre suas melancolias de eterno filho em fuga. [...]”

“E assim a gente dançava, seguindo o ritmo dos tambores, com a alegria do movimento em si. Os pés mexiam-se sozinhos, batiam, rodopiavam, pulavam, brincavam, nada poderia detê-los, os braços levantavam-se para o alto, depois voltavam a entrelaçar-se, as mãos cavalgavam o ar, as cabeças rodavam como piões e o vento fazia nossas camisas flutuarem, enquanto nossos olhos enchiam-se de alegria”.

Um hino à vida, que fecha circularmente uma obra em que Pasolini não surge como uma cara lembrança do passado, mas como um ser ainda constantemente presente, do jeito que era, no universo onírico de alguém que compartilhou tantas aventuras com ele, aceitando-o com suas contradições, sem julgá-lo e sem deixar que as divergências de opinião abalassem a estima recíproca.

***Mariarosaria Fabris** é professora aposentada do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP. Autora, dentre outros textos, de “Um descampado banhado de luar: notas e fragmentos”, que integra o volume Um intelectual na urgência: Pasolini lido no Brasil(Editora da Unicamp). [<https://amzn.to/3MhBbAh>]

Referência



Dacia Maraini. *Caro Pier Paolo*. Vicenza, Neri Pozza Editore, 2022, 202 págs. [<https://amzn.to/4pxjL1f>]

Bibliografia

ALVES, Cláudia Tavares. "Um poema em periódicos: Pasolini e a publicação de 'O PCI aos jovens'". *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 47, 2021.

AMOROSO, Maria Betânia. "Pasolini e 68: o PCI aos jovens!". *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 19, ago.-dez. 2008.

"Battaglia di Valle Giulia" (7 out. 2025). Disponível em <[https://it.wikipedia.org/wiki/](https://it.wikipedia.org/wiki/Battaglia_di_Valle_Giulia) Battaglia_di_Valle_Giulia>.

BELTRAME, Marco. "Non solo romanzi ma anche cinema: Dacia Maraini sceneggiatrice" (29 mar. 2021). Disponível em <<https://www.dasscinemag.com/dacia-maraini-non-solo-romanzi-ma-anche-cinema-sceneggiatrice/>>.

"La bocca (1991). Disponível em <[https://www.archiviodelcinemaitaliano.it/index.php/](https://www.archiviodelcinemaitaliano.it/index.php/scheda.html?codice=DD9211) scheda.html?codice=DD9211>.

COLASANTI, Arnaldo. "Maraini, Dacia" (2024). Disponível em < [https://www.treccani. it/enciclopedia/dacia-maraini_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/dacia-maraini_(Enciclopedia-del-Cinema)/>).

"Dacia Maraini". In: *Dicionário Bibliográfico da Literatura Italiana Traduzida no Brasil* (2025). Disponível em < <https://dblit.ufsc.br/autores/?id=23982>>.

ESPOSITO, Bruno. "1975, Pasolini e la polemica sull'aborto - Cronologia di fatti, misfatti e banalità" (15 abr. 2025). Disponível em <[https://pasolinilepaginecorsare. blogspot.com/2025/04/1975-pasolini-e-la-polemica-sullaborto.html](https://pasolinilepaginecorsare.blogspot.com/2025/04/1975-pasolini-e-la-polemica-sullaborto.html)>.

ESPOSITO, Bruno. "Pier Paolo Pasolini, 'Il PCI ai giovani' - Analisi e commento" (30 set. 2025). Disponível em <<https://pasolinilepaginecorsare.blogspot.com/2025/09/pier-paolo-pasolini-il-pci-ai-giovani.html>>.

FABRIS, Mariarosaria. "Pier Paolo Pasolini: primeiros tempos". In: *Revista de literatura italiana*, Florianópolis, v. 2, n. 6, jun. 2021. Disponível em <<https://literatura-italiana.blogspot.com/2021/06/pier-paolo-pasolini-primeiros-tempos.html>>.

MARCHESINI, Matteo. "Siti vs Pasolini, un combattimento durato ben quindici riprese" (25 jun. 2022). Disponível em <<https://www.ilfoglio.it/una-fogliata-di-libri/2022/06/25/news/siti-vs-pasolini-un-combattimento-durato-ben-quindici-riprese-4142711/>>.

PASOLINI, Pier Paolo. "O romance dos massacres" (16 nov. 2014). Trad. Maurício Santana Dias. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/o-romance-dos-massacres/>>.

PASOLINI, Pier Paolo. "Vi odio cari studenti". *L'Espresso*, Roma, ano XIV, n. 24, 16 jun. 1968. Disponível em <<https://www.bibliotecaginobianco.it/flip/ESP/14/2400/#1>>.

PASOLINI, Pier Paolo. "Vi odio, cari studenti (Il Pci ai giovani!!)". Disponível em <<https://www.sitocomunista.it/cultura/pasolini/viodiocari.htm>> [reproduz o poema e um comentário do próprio autor publicado em *Tempo Illustrato* (17 maio 1969)].

ROSSIN, Federico (org.). *Donne con la macchina da presa. Alle origini del documentario femminista italiano* (2025). Disponível em <https://www.pordenonedocsfest.it/pubblica_zioni/donne-con-la-macchina-da-presa-alle-origini-del-documentario-italiano/>.

"La scrittura per immagini di Dacia Maraini" (2023). Disponível em <<https://www.fondazioneecs.it/evento/la-scrittura-per-immagini-di-dacia-maraini/>>.

TONINI, Paolo e Bruno. *I film di Pier Paolo Pasolini*. Gussago: Edizioni dell' Arengario, 2011. Disponível em <<https://www.arengario.it/wp-content/uploads/2015/06/pdf-collezione-pasolini-cinema.pdf>>.

Notas

[1] Nascida em Fiesole (província de Florença), em 1936, Dacia Maraini, em sua atividade de escritora, focalizou prevalentemente "a condição histórica e social da mulher, a infância, o resgate político dos rejeitados e dos desajustados sociais", num "estilo claro e realista", seja nos romances de época, seja em obras mais documentais, como informa o verbete da *Enciclopedia Treccani*. De sua vastíssima produção - também como autora de contos, peças teatrais, poesias, livros infantis, ensaios etc.-, poucas obras foram traduzidas no Brasil: em 1983, *História de Piera* (*Storia di Piera*, 1980), longa entrevista com a atriz Piera degli Esposti; em 1994 e em 2025, *A longa vida de Marianna Ucrìa* (*La lunga vita di Marianna Ucrìa*, 1990), romance histórico; em 2001, *Meu marido* (*Mio marito*, 1968), coletânea de contos (títulos catalogados no *Dicionário Bibliográfico da Literatura Italiana Traduzida no Brasil*).

[2] Numa das últimas cartas, ao se interrogar se eram felizes naquele período em que "viviam a amizade como uma graça lunar", a autora acrescentou novos nomes ao rol de amigos: os escritores Giorgio Bassani, Dario Bellezza e Goffredo Parise; os poetas Sandro Penna e Elio Pecora; os críticos literários Niccolò Gallo e Enzo Siciliano; o professor universitário Gabriele Baldini, marido de Natalia Ginzburg; a tradutora Andreola Pizzetti; os cineastas Gianni Barcelloni e Marco Bellocchio; os atores Adriana Asti, Anna Magnani, Marcello Mastroianni, Franco Citti e seu irmão Sergio; o cenógrafo Dante Ferretti; a designer de produção e figurinista Maria Paola Maino; o fotógrafo Lorenzo Capellini; os pintores Giosetta Fioroni, Mario Schifano e Lorenzo Tornabuoni.

[3] A crise de úlcera, que o acometeu em fins de março de 1966, obrigou o escritor a uma longa convalescença de três meses. No período, proibido de sair de casa pelos médicos, a partir do mês de abril, começou a esboçar cinco peças, que terminou em anos sucessivos: *Orgia* (1966-1968), *Bestia da stile* (1966-1974), *Pilade* (1966-1967), *Affabulazione* (1966-1969) e a primeira versão de *Teorema*, que permaneceu inédita, mas, em 1968, deu origem ao roteiro cinematográfico e ao romance homônimos. Apesar de algumas peças já terem sido encenadas no Brasil, só neste ano a

editora Cosac deu início à publicação sistemática dos textos teatrais pasolinianos traduzidos com o lançamento de *Orgia e Animal de estilo*.

[4] Sob o título de *Teresa la ladra* (1973) e contando com a participação da própria autora na elaboração do roteiro, Carlo di Palma transpôs o romance para as telas. Como roteirista, Dacia Maraini já havia colaborado com Giuliano Biagetti em *L'età del malessere* (1968), inspirado em seu romance homônimo (1963); com Paolo Spinola em *La donna invisibile* (1969), para o qual escreveu ainda o argumento; com Salvatore Sampieri em *Cuore di mamma* (1969) e em *Uccidete il vitello grasso e arrostitelo* (1970), neste também como argumentista; com Marcello Fondato em *Certo, certissimo, anzi... probabile* (1969), extraído de seu conto “Diario di una telefonista”. Colaborará ainda com Sofia Scandurro em *Io sono mia* (1977), derivado de seu romance *Donna in guerra* (1975); com Gianni Barcelloni, no documentário *Abrami in Africa* (1976); com Marco Ferreri, em *Storia di Piera* (*A história de Piera*, 1983); com Margarethe von Trotta em *Fürchten und Lieben* (*Três irmãs*, 1988), transposição cinematográfica do drama *Три сестры* (*As três irmãs*, 1901) de Anton Tchekhov; com Luca Verdone em *La bocca* (1991), também como argumentista; com Roberto Faenza em *Marianna Ucrìa* (1997).

[5] Esta não foi a única colaboração entre os dois no campo cinematográfico, segundo a autora. Ao ser encarregado da versão italiana de obras *underground* ou de vanguarda, como *Trash* (1970), dirigido por Paul Morrissey e produzido por Andy Warhol, e *Sweet movie* (*Um filme doce*, 1974) do diretor sérvio Dušan Makavejev, o cineasta convidou a amiga para ser sua assistente. Do segundo filme, Dacia Maraini relembrou que passava o dia inteiro na moviola e que, à noite, Pasolini dava uma passada nos estúdios para supervisionar o trabalho realizado. A obra de Makavejev foi lançada na Itália em maio de 1974, sob o título de *Dolcefilm*, com um corte de dez minutos, considerados demasiadamente escandalosos. Quanto ao primeiro, a escritora evidenciou a decisão do cineasta de escolher não atores profissionais, mas pessoas da rua e amigos, como em seus filmes, para a dublagem da versão italiana, na qual a relação entre uma mulher transgênero e um homem impotente e toxicodependente foi transformada num relacionamento heterossexual. Sob o título de *I rifiuti di New York*, o filme foi lançado na Itália em 1973, mesmo ano em que a tradução do roteiro foi publicada pela revista *Filmcritica* (n. 238/240, out-dez.). Sozinha, a autora, adaptou ainda os diálogos para a versão italiana de *Veronika Voss* (*O desespero de Veronika Voss*, 1983), de Rainer Werner Fassbinder. Dados complementares extraídos do catálogo *Il cinema di Pier Paolo Pasolini* e do artigo de Marco Beltrame.

[6] Moravia dedicou à África uma trilogia literária: *A quale tribù appartieni?* (*A que tribo pertences?*, 1972), *Lettere dal Sahara* (*Cartas do Sahara*, 1981) e *Passeggiate africane* (*Passeios africanos*, 1987).

[7] A “transgressão” ao pacto estabelecido entre os amigos foi frutífera, pois o contato mais próximo com a população local, compreendendo melhor suas condições de vida, permitiu-lhe escrever o roteiro do já citado *Abrami in Africa* (1976) e realizar os documentários *Gli Elmòlo* (1975), sobre a vida de uma tribo africana da margem leste do lago Turkana, no Quênia, e *Le ragazze del Capoverde* (1976), em que focalizou cabo-verdianas empregadas como domésticas na Itália, além da série televisiva rodada na África Ocidental, *Ritratti di donne africane*, cujos três capítulos (*Le donne di Lobi*, *Le donne di Fanti* e *Le donne di Abidjan*) foram transmitidos pela emissora RaiDue, entre 30 de novembro e 14 de dezembro de 1977.

[8] Em 2008, a Cinemateca de Bolonha editou o DVD do documentário, complementado por um livreto com a tradução pasoliniana da trilogia grega (1960), a gênese da obra e textos do escritor sobre a cultura africana.

[9] Sobre a relação de Pasolini com Maria Callas e com outras mulheres, vide o artigo “Carinhosamente sua”, publicado neste site em 29 de março do corrente ano.

[10] Ademais, no poema, havia certo tom de deboche no “convite” feito aos jovens a ingressarem no PCI, um partido deteriorado pela presença de burgueses, o que acabou irritando seus dirigentes.

[11] A respeito disso, vide os artigos de Maria Betânia Amoroso e Cláudia Tavares Alves.

[12] Ao ser publicado no n. 10 de *Nuovi Argomenti* (abr.-jun. 1968), o poema exibia ainda um subtítulo – “Notas em verso

para uma poesia em prosa seguida por uma ‘Apologia’”, esta, uma espécie de nota explicativa –, duas notas de rodapé e um *post scriptum*, com outras explicações sobre o que o havia motivado. “Il PCI ai giovani!”, posteriormente fez parte de *Empirismo eretico* (*Empirismo herege*, 1972), coletânea de textos divulgados em periódicos, mas sem as notas e o pós-escrito. Não integrou nenhum volume poético de Pasolini na Itália, no entanto, foi incluído no livro *Poemas* (CosacNaify, 2015), organizado por Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias (também autor das traduções).

[13] *Paese Sera* publicou a matéria “Discussione e proteste per una poesia di Pasolini”, de onde poderia se deduzir que o texto integral já circulava no meio intelectual, e, sob o título de “I versi di Pasolini / ‘Il PCI ai giovani’”, algumas estrofes da composição. Além disso, contemporaneamente, *Il Corriere della Sera* divulgava um pequeno artigo de Carlo Laurenzi (escrito em 11 de junho), em que este anunciava a publicação do debate e do poema em *L’Espresso* dali a quatro dias, como informou Cláudia Tavares Alves.

[14] Ao mesmo tempo em que tentava retratar-se, Pasolini continuava a ver na ação dos jovens não uma luta de classe, mas apenas uma “luta intestina”, pois eram os filhos da burguesia a revoltar-se contra o sistema. O ataque se deu também nas telas, no caso de duas realizações lançadas em 1969, *Porcile* (*Pocilga*) e “La sequenza del fiore di carta” (“A sequência da flor de papel”), terceiro episódio do filme coletivo *Amore e rabbia* (*Amor e raiva*), rodado no verão boreal de 1968. Em ambas, os mais moços estavam destinados a morrer: no longa, porque “diferentes” em relação à classe a que pertenciam; no curta, porque o protagonista era um jovem inocente que flanava pelas ruas de Roma, carregando uma enorme flor de papel (um *son of flowers?*), indiferente aos males que acometiam o mundo.

[15] Tradução de Maurício Santana Dias. A versão integral do artigo foi incluída no livro *Scritti corsari* (*Escritos corsários*, 1975, edição póstuma), sob o título de “Il romanzo delle stragi” (“O romance dos massacres”). Posteriormente, o escrito, intitulado simplesmente *Io so*, passou a dar nome a um volume em que foram recolhidos outros sete textos do autor, redigidos entre dezembro de 1969 e setembro de 1975. Os ataques neofascistas aos quais o texto se refere foram o de *Piazza Fontana*, em Milão (12 de dezembro de 1969), quando uma bomba explodiu no Banco Nacional de Agricultura, matando 17 pessoas e ferindo 88; o de *Piazza della Loggia*, em Brescia (Lombardia, 28 de maio de 1974), durante uma manifestação antifascista, com um saldo de 8 mortos e 102 feridos; o do trem expresso *Italicus* (4 de agosto de 1974), que explodiu no trecho ferroviário entre Florença e Bolonha, deixando um rastro de destruição com 12 mortos e 48 feridos. O atentado de Milão foi lembrado no documentário *12 dicembre*, filmado por jovens ligados ao grupo militante *Lotta Continua*, como Giovanni Bonfanti e Goffredo Fofi, aos quais se juntou Pasolini.

[16] Outra hipótese estaria associada a seu último livro (inacabado e publicado póstumo em 1992), pois se supunha que Pasolini tivesse novos dados sobre a misteriosa morte de Enrico Mattei, em 1962: “Por que você intitulou *Petrolio* um livro que fala sobretudo de sexualidade, de morte, de mãos amadas mais do que é lícito?” – indagou Dacia Maraini. No posfácio da nova edição do livro (2022), Walter Siti, organizador de todos os escritos pasolinianos, afirmou que “*Petrolio* custou a vida do autor, por um maldito entrelaçamento de indiscrições, ignorância e mal-entendido”, uma vez que mandante (o empreendedor Eugenio Cefis) e executores (mafiosos) não imaginaram que se trataria de uma obra hermética, destinada a um público especializado, como reportou Matteo Marchesini. Os últimos dias de vida do empresário do petróleo haviam sido retratados por Francesco Rosi em *Il caso Mattei* (*O caso Mattei*, 1972).

[17] As intervenções de Pasolini e dos demais intelectuais podem ser lidas no blog de Bruno Esposito “Pasolinipaginecorsare”. Sob o título de “Il coito, l’aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti” (“O coito, o aborto, a falsa tolerância do poder, o conformismo dos progressistas”), o artigo de Pasolini passou a integrar o já citado volume *Scritti corsari*. O aborto na Itália foi legalizado no dia 22 de maio de 1978.

[18] A luta de Dacia continuou também no âmbito audiovisual com o documentário *Aborto: parlano le donne* (1976). Além deste, ela dirigiu outros de temática feminista/ feminina/relação entre mulheres: *La bella addormentata nel bosco* (1976-1978), em colaboração com Bea Bordone, Giuseppina Domina, Bruno Faidutti e Antonietta Marasco; *Giochi di latte* (1979), *Trio* (1981) e *Lo scialle azzurro* (1981), os três em colaboração com Giustina Laurenzi e Paola Raguzzi.

[19] A expressão *fanciullo pascoliano* refere-se à obra *Il fanciullino* (*O menininho: pensamentos sobre a arte*), de Giovanni Pascoli, autor que foi o tema da *tesi di laurea* de Pasolini, defendida em 26 de novembro de 1945, na Universidade de Bolonha - *Antologia della lirica pascoliana (introduzione e commenti)*, editada pela Einaudi de Turim em 1993. Segundo a “*poetica del fanciullino*”, dentro de cada ser esconde-se um menininho ainda capaz de surpreender-se com as pequenas coisas da vida, mas só é dado ao poeta, por sua sensibilidade e imaginação, escutá-lo e dar-lhe voz. Como Pasolini, que, numa carta a um amigo, aos vinte e um anos, escrevia: “Este viver é uma perpétua, dolorosa maravilha”, conforme reportado por Dacia. Essa concepção poética começou a ser divulgada em 1897, quando Pascoli publicou os primeiros dos vinte capítulos que compõem a obra, a qual, em sua versão completa, integrou posteriormente os volumes *Miei pensieri di varia umanità* (1903) e *Pensieri e discorsi* (1907). Na internet, estão disponíveis tanto a obra de Pascoli (<[https://www.fondazionepascoli.it/poesie/ IL_ FANCIULLINO/ilfanciullino.pdf](https://www.fondazionepascoli.it/poesie/IL_FANCIULLINO/ilfanciullino.pdf)>), quanto a tese de Pasolini (<<https://archivistorico.unibo.it/patrimonio-documentario/fascicolo-e-tesi-di-pier-paolo-pasolini/tesi-di-laurea-di-pier-paolo-pasolini>>).

[20] A respeito disso, no livro foi lembrada a visita de Pasolini ao Instituto Nacional de Gerontologia e Geriatria em Bucareste, a fim de submeter-se ao tratamento de antienvelhecimento descoberto pela doutora Ana Aslan. Naquele período, o cineasta havia ido à Romênia em busca de locações para *Edipo re* (*Édipo rei*, 1967) nos bosques da Transilvânia.

[21] Os dois romances curtos foram reunidos num único livro publicado póstumo: *Amado mio preceduto da Atti impuri* (*Amado meu precedido de Atos impuros*, 1982). A coletânea lírica passou a integrar o volume *Tutte le poesie* (1993). Antes de elaborar as três obras, Pasolini já havia lido *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905-1925), de Sigmund Freud.

[22] Alguns exemplos dos versos de *Via degli amori*, cuja tradução foi retirada de “Pier Paolo Pasolini: primeiros tempos”:

1. “Em meio a hastes de rósea grama” (Em Sacile, em 1932) – Eis a ponte e mais atrás o terrapleno / onde os choques dos comboios e os apitos / harpeavam tépidos sobre o prado. / Lá, longe dos olhos de minha mãe, / e em meio a hastes de rósea grama / eu e Beppino abraçados...;
2. “Relações poéticas com os coetâneos” (Em Sacile, em 1932) – Na branca sombra / da caixa-d’água nos torturamos / com recíprocos, vis subentendidos. / Sim, o jogo era expresso, só alegria, / mas bastava uma pausa para que o rosto / deles ocultasse adultas distrações. / E eu (sei disso agora!) era entre eles / o mais velado por dolentes sombras;
3. “Um sonho profético” (Em Bolonha, em 1936) – O juvenzinho se defende / com as jovens armas de seu riso. Eu / espalho ao redor perfume de seu peito.

[23] Dacia Maraini não abraçou uma versão unívoca do assassinato de seu amigo, como fez Abel Ferrara no filme *Pasolini* (2014). Não aceitando a narrativa sobre uma motivação homossexual, interrogou-se longamente sobre as circunstâncias do delito e, para tentar entender melhor como aconteceu, foi visitar Pino Pelosi na cadeia. Embora a narrativa dele não a tivesse convencido, aceitou escrever o posfácio de seu pequeno livro de memórias *Io, angelo nero* (1995): “Se Pasolini tivesse querido arquitetar uma vingança póstuma não teria conseguido inventar nada de mais inquietante e romanesco: seu assassino – um rapaz indiferente, indolente, semianalfabeto, violento, mentiroso, apático e egoísta – transformou-se, pela familiaridade com o fantasma de sua vítima, como ele mesmo conta, num jovem homem inquieto, pensativo, capaz de sofrer e, portanto, também de entender o que antes era estranho para ele, desejoso de aprender e até de escrever. O assassino Pino Pelosi, por osmose com a lembrança insistente do doce poeta Pasolini, tornou-se ele também escritor e poeta. Não é surpreendente?” (trecho extraído do *press release* do livro, disponível na internet). Pelosi, que faleceu em 20 de julho de 2017, acabou confessando que não era o assassino do cineasta. Apesar de afirmar que havia três pessoas no local do crime, não apontou seu(s) autor(es).

[24] Trata-se de “Che cosa sono le nuvole?” (“O que são as nuvens?”), terceiro episódio do filme coletivo *Capriccio all’italiana* (*Capricho à italiana*, 1967), sobre o qual foi publicado um artigo neste site em 17 de março do 2024.

**A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.
Ajude-nos a manter esta ideia.**

A Terra é Redonda