

# UMA APRESENTAÇÃO DA OBRA DE PIER PAOLO PASOLINI

Carolina Massi Albanese  
Universidade Federal do Paraná

## RESUMO

Como o próprio título do trabalho esclarece, trata-se de uma visão panorâmica da produção artística pasoliniana, com uma análise mais detalhada das obras, ao nosso ver, melhores. Na ordem cronológica são elas: **As Cinzas de Gramsci, A Religião do Meu Tempo, Evangelho segundo Mateus, Teorema, Calderón.**

A produção de Pasolini tem características que nitidamente a classificam por etapas. Na primeira etapa, os temas e os motivos são devidos ao amor pelo campo e, mais propriamente, pelos camponeses do Friul. Na segunda, o mundo camponês é substituído ou integrado no mundo do subproletariado. Na terceira etapa, há a passagem de uma direção particular a uma direção coletiva: o Terceiro Mundo. Na última vive-se a verdadeira crise do autor. Contudo, servindo-nos do título de uma produção pasoliniana, "**Paixão e Ideologia**", a paixão pelo mundo a-histórico e a ideologia que quer historicizá-lo acompanharão numa simbiose a personalidade artística pasoliniana.

### 1. Esboço Biográfico

Nascido em Bolonha em 1922, Pier Paolo Pasolini vive a sua infância e primeira mocidade em grande parte no Friul, em Casarsa, cidadezinha natal da mãe, apesar de se deslocar de uma cidade para outra seguindo o pai, tenente de infantaria. Forma-se em Letras, em Bolonha, defendendo tese sobre Páscoli.

Se a relação com a mãe é perfeita, o mesmo não se dá com o pai, cuja incapacidade de compreensão seria causada, na opinião de Pier Paolo, pela carreira militar, que teria deformado o genitor.

Pasolini se transfere para Roma em 1949 e ali permanece junto da sua mãe, até sua morte violenta. Em Roma, nos primeiros anos, mora nos subúrbios: Durante dois anos fui um desocupado desesperado, daqueles que terminam suicidas; depois consegui lecionar numa escola particular em Ciampino, ganhando bem pouco.<sup>1</sup>

1 PASOLINI, Pier Paolo. Ai lettori nuovo. In: ———. *Poesie*. Milano, Garzanti, 1970, p. 7.

Nos anos de guerra, abrigado em Casarsa, tem suas primeiras experiências de poesias em dialeto friulano que, publicadas, merecem aplausos sobretudo por parte de Gianfranco Contini.<sup>2</sup>

Após a publicação das primeiras poesias em friulano, em 1942, Pasolini começa a compor também em italiano, mas a publicação só será realizada em 1958 na coletânea **L'Usignolo della Chiesa Cattolica** (O Rouxinol da Igreja Católica). No ano anterior (1957) publicara uma outra coletânea de poesias, **Le Ceneri di Gramsci** (As cinzas de Gramsci)<sup>3</sup>. Com **Le Ceneri di Gramsci** Pasolini consegue o primeiro reconhecimento oficial pela sua produção literária: o prêmio Viareggio. Com razão a crítica considera **Le Ceneri di Gramsci** a mais significativa das obras de Pasolini.

O primeiro romance de Pasolini nasce em 1948-49. O título devia ser **I Giorni del Lodo De Gasperi**, sobre o provimento de De Gasperi para solucionar o desemprego dos branceiros, publicado, porém, em 1962 com o título **Il Sogno di una Cosa**<sup>4</sup>.

A transferência para Roma é de fundamental importância para Pasolini. Ele de fato descobre uma Roma fora da tradição, da história: a Roma plebéia e subproletária dos subúrbios.

Roma na minha narrativa tem aquela fundamental importância, violento trauma e violenta carga de vitalidade, isto é, experiência de um mundo e portanto, num certo sentido, do mundo. O romance tem como ambiente determinante a periferia e exige um esforço estilístico imediato, violento e mimético. Eis a importância do dialeto, da gíria: da vida<sup>5</sup>.

Assim escreve Pasolini dois anos depois da publicação de **Ragazzi di Vita** (Os Vadios). **A Ragazzi di Vita** (1955), segue **Una Vita Violenta** (1959). O primeiro, pela sua carga revolucionária: o desesperado gesto anárquico do subproletariado, é um libelo. O segundo, com seu enredo e protagonista, tem todo o feitio do romance.

**Passione e Ideologia** (Paixão e Ideologia) é o título do volume que reúne os ensaios mais importantes de Pasolini já publicados em revistas ou, no caso dos dois primeiros "**La Poesia Dialettale del '900** e **La Poesia Popolare Italiana**", como prefácio de outras obras.

2 PASOLINI, Pier Paolo. Poesie a Casarsa. In: ———. **La meglio gioventù**. Firenze. Sansoni, 1954. p. 2.

3 PASOLINI, Pier Paolo. **Le ceneri di Gramsci**. Milano, Garzanti, 1957. 249 p. A obra foi novamente publicada pela mesma editora em 1970, juntamente com **La religione del mio tempo** e **Poesia in forma di rosa**, em forma de antologia.

4 A obra foi traduzida por Edilson Alkmin Cunha e publicada pela editora Bloch do Rio de Janeiro em 1968 com o título **A hora depois do sonho**.

5 PASOLINI, Pier Paolo. Roma nella mia narrativa. **La Fiera Letteraria**, Roma, 30 jun. 1957.

Os ensaios foram escritos entre 1948 e 1958. Pasolini explica o título da coletânea (*Paixão e Ideologia*) este "e" não constitui uma *hendiádis* (paixão ideológica ou apaixonada ideologia) a não ser como significação apenas secundária. Nem tampouco uma concomitância, ou seja: paixão e ao mesmo tempo ideologia. Quer ser, ao invés, senão propriamente adversativo, ao menos disjuntivo, no sentido que dá uma graduação cronológica: primeiro paixão e depois ideologia, ou melhor: primeiro, paixão, mas depois ideologia (...). A paixão por sua natureza analítica, deixa lugar à ideologia, por sua natureza sintética <sup>6</sup>.

As duas coletâneas de poesias dos anos '60 "*La Religione del Mio Tempo* (1961) e *Poesia in Forma di Prosa* (1964)", embora contemham motivos da poesia precedente, revelam uma atitude de Pasolini diante da realidade. A realidade hipócrita da civilização burguesa que antigamente deixara Pasolini abatido, agora o torna raivoso, pois o mundo burguês do qual o autor faz parte, inevitavelmente o obriga a ser "um Dom Quixote de três anos" <sup>7</sup>.

Em *Alí dagli Occhi Azzurri* (Alí de olhos azuis), publicado em 1965, Pasolini reúne cerca de vinte trabalhos e esboços de trabalhos escritos entre 1950 e 1964. O penúltimo capítulo desse volume, constituído por uma poesia, é dedicado a Sartre, que contara a Pasolini a "estória-história" de Alí de olhos azuis. O mito revolucionário do subproletariado urbano é substituído e/ou integrado no mito do Terceiro Mundo, que se tornará o líder também das populações européias.

*Teorema*, publicado em 1968, é a última obra narrativa de Pasolini, e o primeiro texto com protagonistas burgueses num ambiente burguês. O próprio autor define a obra como "uma parábola" e o conteúdo como uma irrupção religiosa na ordem de uma família milanesa <sup>8</sup>.

Quase contemporaneamente à elaboração de *Teorema*, inicia a produção teatral de Pasolini. Em 1967 é publicado o drama *Pilade*, em 1969 *Affabulazione* (Afabulação). Com o *Manifesto per un Nuovo Teatro* (1968), Pasolini propõe "um teatro de Palavra" em contraposição aos dois teatros típicos da burguesia: o teatro da Tagarelice e o teatro do Gesto ou do Berro. A proposta de Pasolini é de um

6 PASOLINI, Pier Paolo. *Passione e ideologia*. Milano, Garzanti, 1960, p. 11-5.

7 PASOLINI, Pier Paolo. *Una disperata vitalità*. In: ————. *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964. p. 6.

8 PASOLINI, Pier Paolo. *Teorema*. Milano, Garzanti, 1968. 227 p. Controcapa do livro. A obra foi traduzida por Fernando Travasso e publicada pela editora Nova Fronteira do Rio de Janeiro, em 1970 com o título original.

teatro de debate, de troca de idéias, luta literária e política, no plano mais democrata e racional possível. Com respeito aos destinatários, o público, este será constituído de grupos avançados da burguesia, isto é, dos poucos milhares de intelectuais cujo interesse, ingênuo ou provincial, seja ao menos "real". Através desses grupos o teatro de Palavra poderá alcançar "realisticamente" a classe operária que de fato está em relação direta com os intelectuais avançados. Essa, para Pasolini, é uma noção tradicional e inelutável da ideologia marxista e com a qual tanto os heréticos como os ortodoxos têm que concordar. Portanto, no teatro de palavra não haverá "confirmações" de convicções burguesas ou antiburguesas, mas **sim troca de opiniões e de idéias**. O teatro de palavra, embora permaneça um "rito", recusa-se em ser um "rito teatral", um "rito social", um "rito político" ou um "rito religioso"; ele é simplesmente um "rito cultural" e procura seu "espaço teatral não no ambiente, mas na cabeça". Trata-se então de um teatro que coloca problemas e debate idéias, sem todavia propor necessariamente soluções. É possível, de fato, que os textos sejam a "cânone suspenso", isto é, apresentam o problema sem a pretensão de solucioná-los. Quanto à linguagem, deve ser ela a língua convencional: o italiano lido e escrito<sup>9</sup>.

A experiência pasoliniana de tradutor das tragédias gregas tem intervenção determinante na obra teatral e cinematográfica. Já em 1964 Pasolini traduzira e adaptara um texto de Plauto em seguida levado ao palco com o título **Il Vantone** (O Gabolos).

A terceira obra teatral, de 1973, **Calderón**, com clara referência a **A Vida É Sonho** de Calderón de la Barca, leva a mensagem última sobre a impossibilidade da revolução.

**Trasumanar e organizar** reúne, além de poesias escritas durante a filmagem, alguns versos publicados na revista **Nuovi Argomenti**. Diferentemente de **Le Ceneri di Gramsci**, a coletânea não está estruturada de acordo com a temática. O volume é dividido em dois livros. Se em **Poesia in Forma di Prosa** há a convicção de que o homem nunca conseguirá se adaptar à sociedade, aqui, pelo contrário, o homem não poderá viver sem a sociedade. A ideologia é reduzida a humor negro, cuja dimensão pode ser dada pela poesia **Comunicato all'Ansa**:

Ai, o cachorro parado na calçada da Rua Prenestina / que olha para cá e para lá antes de cruzar a estrada! / Não tem nada para res-

<sup>9</sup> PASOLINI, Pier Paolo. *Manifesto per un nuovo teatro*. *Nuovi Argomenti*, Roma, jan./mar. 1968.

mungar: aceita tudo. / Não tem dignidade a defender, por causa da sua bondade. / Eis portanto a minha conclusão: a resignação não tem nada a invejar do heroísmo <sup>10</sup>

Com respeito ao cinema, Pasolini inicia sua atividade em 1954 como cinegrafista. Em 1959, contemporaneamente à publicação do romance **Una Vita Violenta**, dá-se o filme **La Notte Brava** (A Noite Brava) escrito e dirigido por Pasolini.

Embora o prestígio literário permita a Pasolini frequentar os ambientes da rica burguesia, ele prefere os subúrbios: Passo o maior tempo além dos confins da cidade, além das ferrovias. Amo a vida tão ferozmente, tão desesperadamente e eu devoro, devoro, devoro... Como terminará, não sei <sup>11</sup>

Em 1961, enquanto estava sendo publicada a coletânea **La Religione del Mio Tempo**, eis o primeiro grande filme de Pasolini: **Accattone** (O Vagabundo).

Por qual motivo Pasolini, a partir de agora, passa da literatura ao cinema? O sentir de não poder mais escrever usando a técnica do romance, transformara-a subitamente em mim, através de uma autoterapia inconsciente, na vontade de usar uma outra técnica, ou seja, a do cinema. Mas era verdade? Não se tratava, ao invés, do abandono de uma língua por outra língua? Do abandono da maldita Itália por uma outra Itália, ao menos transnacional? Da velha raivosa vontade de renunciar à cidadania italiana? Para assumir enfim qual outra? Mas bem ao fundo não se tratava nem mesmo da adoção de uma outra língua. Fazendo o cinema eu vivia finalmente conforme minha filosofia. Eis tudo. <sup>12</sup>

A vontade de viver fisicamente sempre ao nível da realidade, sem a interrupção mágico-simbólica do sistema de sinais lingüísticos <sup>13</sup>.

Pasolini procura elementos o mais possível expressivos por si próprios, sem os recursos de códigos de manipulação; assim, ele dá mais importância à expressividade do rosto do que à recitação.

Em **Accattone** o ambiente é o gueto, um mundo de inocência animal e de violência animal do qual **Accattone** é o alegre e de-

10 PASOLINI, Pier Paolo. Comunicato all'Ansa. In: ———. *Poesia...*, p. 81.

11 PASOLINI, Pier Paolo. Il codice del codici. In: ———. *Empirismo eretico*. Milano, Garzanti, 1972. p. 157.

12 PASOLINI, Pier Paolo. La fine dell'avanguardia. *Nuovi Argomenti*, Roma, jan./mar. 1966.

13 PASOLINI, Pier Paolo. Cinema e film. In: ———. *Empirismo...*, p. 231.

sésperado herói popular e como todo herói no final morre: A motocicleta em destroços contra a dianteira de um caminhão<sup>14</sup>.

O filme **Mamma Roma** (Mamãe Roma) de 1962 traz no título a sua épica. Mamma Roma é uma prostituta que quer propiciar ao filho Heitor uma outra maneira de viver: a vida honesta do pequeno burguês. Contudo Heitor não consegue se integrar num mundo diferente: rouba até num hospital e acaba preso.

Já em **La Ricotta** o problema primário da sobrevivência — a alimentação —, apresenta-se sob outro ângulo. Stracci (= Trapos) um pobre coitado que, para sobreviver, é comparsa na cena da crucificação. Em tom zombeteiro e em dialeto romano, o verdadeiro Cristo assim lhe fala: "Eu não te entendo: morres sempre de fome, e sempre estás ao lado dos senhores que te fazem morrer de fome". Enquanto Madalena faz o "strip-tease" diante do pobre Stracci (este, crucificado, realmente agoniza), o diretor, sentado numa preguiçosa e absorto e em seus pensamentos sublimes, murmura em voz baixa, quase entediada: "A coroa!"<sup>15</sup>. Em **La Ricotta** há um filme dentro do outro filme: é a história de um filme que está sendo rodado e, enquanto o diretor se inspira nas imagens suntuosas de Pontorno e Rosso Fiorentino, o ator subproletário que personifica Cristo morre realmente na cruz. **La Ricotta** (1963) é o segundo episódio de **Rogopag**, cujo título é dado pelas iniciais dos autores: Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti. O filme foi interdito pela magistratura por delito de vilipêndio à religião no episódio de Pasolini. Foi liberado sob o novo título **Laviamoci il Cervello** (Lavemo-nos o Cérebro).

No filme histórico Pasolini goza da mesma liberdade: Nos meus filmes históricos nunca tive a ambição de representar um tempo que não existe mais: se procurei fazê-lo, foi através da analogia: isto é, representando um tempo moderno de algum modo análogo ao tempo passado. É o persistir do passado no presente que pode ser representado objetivamente. O passado se torna uma metáfora do presente<sup>16</sup>.

Com respeito ao filme **Il Vangelo secondo San Matteo** (1964): O meu interesse principal, meu objetivo, não era a história mas o mito. A figura de Cristo deveria ter a mesma violência de uma resistência: algo que contradiga radicalmente a vida como se está configurando para o homem moderno, a sua cinzenta orgia de ci-

14 PASOLINI, Pier Paolo. *Accattone*. Milano, Garzanti, 1961. p. 362.

15 PASOLINI, Pier Paolo. *La ricotta*. Milano, Garzanti, 1963. p. 468.

16 PASOLINI, Pier Paolo. *Il sentimento della storia*. *Cinema Nuovo*, Roma, mar./jun. 1970.

nismo, ironia, brutalidade prática, compromisso, conformismo. glorificação, rancor teológico sem religião<sup>17</sup>.

O filme **Uccellacci e Uccellini** de 1966 é sobre a pobreza e a fome do Terceiro Mundo e a necessidade de que se volte à nova ou velha realidade "religiosamente", como a ensinara São Francisco. Originariamente o filme compreendia três episódios, o primeiro dos quais ambientado num circo: a tentativa de civilizar uma águia; o segundo, com São Francisco; o terceiro, na periferia de Roma. Foi porém apresentado como um todo, como fábula.

É de Pasolini **La Terra Vista dalla Luna** (A Terra Vista da Lua), assim como **Che Cosa Sono le Nuvole?** (O Que São as Nuvens?) de 1967, episódio de **Capriccio all'Italiana**, de Sanguineti.

Também em 1967 é **Edipo Re**, em que há a apresentação não do enigma do mundo, mas o enigma que está no homem. De fato, nos filmes sucessivos: **Edipo Re**, **Teorema**, **Porcile** (Chiqueiro), a problemática marxista abre uma brecha para a psicanálise.

No ano de 1968, **Teorema**, apresentado em Veneza, vence o prêmio O.C.I.C. **Porcile** (Chiqueiro), rodado em 1969 é um outro ataque à burguesia antropófaga e, ao mesmo tempo, o testemunho do desmoramento da fé pasoliniana no proletariado e subproletariado sempre mais resignados.

Depois do filme **Medea** (1970), que poderíamos definir como de transição, eis o **Decamerón** (1971) e **I Racconti di Canterbury** (Os contos de Canterbury) (1972).

Os dois últimos nascem da crise pasoliniana já mencionada. Da entrevista de Pasolini a Sergio Arecco deprendemos o caráter dessas estórias populares.

A grande vontade de rir no Decamerão nasce do defintivo acantonamento da "esperança", de qualquer modo e sempre retórica. Prática e ideologicamente estou desprovido de esperança, qualquer que seja. Logo (desprovido) de justificações, possibilidades de álubi. Do que nasce a "esperança", aquela da práxis marxista e da pragmática burguesa? Nasce de uma matriz comum: Hegel. Eu estou contra Hegel (existencialmente empirismo herético). Tese? Antitese? Síntese? Parece-me muito cômodo. Há somente oposições inconciliáveis. Portanto, nada de "sol do porvir", nada de "mundo melhor". Para o inferno os filhos!

17 PASOLINI, Pier Paolo. *Il Vangelo secondo Matteo. Il Giorno*, Roma, 6 mar. 1966.

Meu futuro pavoroso e fulminante diminui. Então não preciso mais da esperança (Entendo que os jovens, pobres desgraçados que terão ainda uma vida a viver nestas condições, precisem ainda da esperança como em 1945).

Finalmente, vivendo como os pássaros do céu e os lírios do campo, isto é, não me importando mais com o amanhã (que não será uma síntese, mas uma nova oposição), gozo de um pouco de liberdade, e de vida. Portanto, minha atitude para com a realidade, sim, é "cruelmente edonística"; efetivamente no **Decameron** o narrar é ontológico: narra-se pelo gosto de narrar, ou se representa pelo gosto de representar. O que se narra e o que se representa? Algo que não existe mais: homens, sentimentos, coisas. Não existe, digo, historicamente (existencialmente sobrevive o povo de Nápoles).

Gozar a vida (no físico) significa exatamente gozar uma vida que não existe mais e vivê-la, portanto, é reacionário. (...) Com respeito ao mito, a minha relação com o mundo é mítica: de maneira que também no "estilo médio" que adotei no **Decameron** persiste aquele certo silêncio<sup>18</sup>.

## 2. As Principais Obras

### 2.1 **Le Ceneri di Gramsci** (As Cinzas de Gramsci)<sup>19</sup>

Coletânea de onze poemas compostos entre 1954-56 e reunidos no volume **Le Ceneri di Gramsci**, representa o momento mais alto da poética pasoliniana. O poema que dá o título à coletânea é de 1954, sem dúvida o mais significativo; nele notamos o esforço do poeta em esclarecer a ele mesmo a própria crise, sem contudo querer sair dela. Solucionar uma crise seria, para Pasolini, "acomodar" e, portanto "findar" uma realidade: "Na nossa história — e na minha espécie — não é a poesia que está em crise, mas a crise é que está em poesia"<sup>20</sup>.

A crise de Pasolini é a sua contradição de amar e detestar o mundo. Através da meditação gramsciana, o poema torna-se "poesia da ideologia pasoliniana". O marxismo de Pasolini sempre acarreta caracteres personalíssimos e heterodoxos, mas precisamos levar em consideração os acontecimentos históricos na Europa, os anos da

18 ARECCO, Sergio. **Pasolini**. Roma, Partisan, 1972. p. 41.

19 PASOLINI, Pier Paolo. **Le ceneri...** As citações se referem à esta edição e serão citados apenas os números das páginas.

20 PASOLINI, Pier Paolo. **Sette domande sulla poesia**. *Nuovi Argomenti*, Roma, mar./jun. 1962.

nova crise do proletariado com a morte de Stalin (1953) e que culminará com os trágicos acontecimentos da Hungria em '56, o ano do XX Congresso do PCUS.

Os poemas de 1956, de fato estão mais ligados à problemática histórica. Da produção da poesia juvenil a essa coletânea, há, digamos, a passagem de uma direção individual a uma direção coletiva e portanto social: o regaço materno é substituído pelo regaço da comunidade; a poesia lírica e juvenil, pela poesia discursiva na qual, todavia; a componente marxista não se deprende das predisposições juvenis.

A "tensão" de Pasolini passa dos camponeses friulanos ao sub-proletariado universal, e não proletariado organizado pelos partidos da esquerda. Eis que no poema **Le Ceneri di Gramsci** dirá a Gramsci: atraído por uma vida proletária / a ti anterior, é para mim religião / a sua alegria, não a milenária / sua luta: a sua natureza, não a sua consciência (p. 27).

No **Cemitério dos Ingleses**, Pasolini encontra Gramsci, as suas pobres cinzas: Um trapinho vermelho, como aquele / enrolado no pescoço dos soldados da / Resistência e sobre a urna, na terra cinérea / diversamente vermelhos, dois gerânios. / Aí tu estás, banido e com dura elegância não católica, / registrado entre estrangeiros / mortos: As cinzas de Gramsci... Entre esperança / e velha desconfiança, me aproximo de ti... (p. 24).

Eis então que a contradição profundamente dolorida de Pasolini explode nos versos seguintes do mesmo poema: O escândalo em me contradizer, de estar / contigo e contra ti; contigo no coração, / na luz, contra ti nas escuras vísceras (p. 26).

Gramsci, o seu túmulo, são o significado humanístico da procura: uma vida integrada, contra a qual "as escuras vísceras", a parte inconsciente do homem, reagem. A **paixão** pelo mundo a-histórico e a **ideologia** que quer historicizá-lo acompanharão numa simbiose a personalidade artística pasoliniana.

Os poemas de 1956, da mesma coletânea, assinalam mais profundamente a problemática da dimensão universal. Depois do **Récit** que Pasolini escreve para responder à acusação de obscenidade de seu romance **Ragazzi di Vita**, nascem os três maiores poemas, todos compostos em 1956. São eles: **Il Pianto della Scavatrice** (O Pranto da Escavadeira), **Una Polemica in Versi** (Uma Polêmica em Versos) e **La Terra di Lavoro** (A Terra de Lavoura).

No poema *Il Pianto della Scavatrice* não há polêmica contra o progresso, mas sim a aceitação amargurada das lacerações provocadas pelas mudanças. A escavadeira destrói, urrando, tudo aquilo que era área verde, campo livre, e que se tornará: pátio, alvo como cera, / fechado num decoro que é rancor / numa ordem que é dor apagada (p. 107).

A beleza e/ou a violência da imagem não deixa escapar a realidade: Não estar — no sentimento — / no ponto em que o mundo se renova / e por outro lado: permanecer / dentro do inferno com marmórea vontade de entendê-lo (p. 115).

**Una Polemica in Versi** é o poema que mais objetivamente apresenta a polêmica. Ligado aos trágicos acontecimentos da Hungria, as palavras se dirigem aos chefes, aos "políticos": Vós vos acostumastes, / vós, servos da justiça, alavancas / da esperança, aos necessários atos / que humilham o coração e a consciência. / À "calada" tencionada, à calculada / fala, à denigração sem / ódio, à exaltação sem amor; / à brutalidade da prudência, / à hipocrisia do clamor. / Obcecados pelo obrar, vós tendes servido / o povo não no seu coração / mas em sua bandeira (p. 155).

Mais uma vez a polêmica contra as instituições não é feita em nome de uma ideologia anárquica. A adesão pasoliniana à ideologia marxista e o amor visceral (vitalidade biológica) pela vida levam o autor a viver os valores políticos afora das mediações históricas.

**La Terra di Lavoro** é a última composição da coletânea. De certo modo aqui se repete a desoladora verdade dos pobres camponeses friulanos das poesias juvenis: tristes, abandonados, míseros, viajam no trem que atravessa a terra de lavoura. Embora as cenas esqueléticas sejam as mesmas de um tempo, há no sofrimento uma nova sabedoria: a consciência de que é impossível regredir até o paraíso terrestre. Aqueles pobres camponeses "com uma vida de outros séculos, vivem neste (p. 178). Culpados são todos aqueles que vivem na história: É-lhes inimigo quem rasga a bandeira, / já é vermelha de assassínios; / é-lhes inimigo quem, fiel, / dos brancos assassínios a defende. / É-lhes inimigo o patrão que espera / sua rendição, e o companheiro que pretende / que lutem por uma fé que agora é negação / da fé (p. 203).

A coletânea **Le Ceneri di Gramsci**, à parte o prêmio Viareggio, ganhou o consenso unânime da crítica. Ficará como motivo de fundo de toda a produção sucessiva.

## 2.2 La Religione del Mio Tempo (A Religião do Meu Tempo) <sup>21</sup>

Publicada em 1961 pela Editora Garzanti, aliás, como a maioria das obras pasolinianas, compreende seis seções organizadas em três partes. Da primeira são: **La Ricchezza** (A Riqueza), **A un Ragazzo** (Para um rapaz) e **La Religione del Mio Tempo**. Da seguinte são: **Umiliato e Offeso** (Humilhado e Ofendido), epigramas, e **Nuovi Epigrammi** (Novos Epigramas). Da terceira parte: **Poesie Incivili** (Poesias Incivis).

Nessa coletânea encontramos o mito do subproletariado e sua crise, e o mito da plebe do Terceiro Mundo.

"A marmórea vontade de estar no mundo e entendê-lo" (p. 115) em **Le Ceneri di Gramsci** que pelo menos demonstrava uma tentativa de Pasolini de controlar sua tensão e paixão, cede agora lugar a um "furor poeticus" que ou repuxa para seu antigo mundo friulano, ou o faz se olhar e se ver numa efusão crepuscular, ou o impele para a invectiva.

O retorno aos velhos motivos são frequentes. Em **La Ricchezza** reencontramos o mundo das aldeias, alegre e violento; o sexo "consolação da miséria" (p. 91) num linguajar às vezes pesado:

A puta é uma rainha, seu trono / é um destroço, sua terra um pedaço / de merdoso prado, / seu cetro / uma bolsinha de verniz vermelha: / late na noite, suja e feroz / como uma mãe de outrora: / defende a sua posse e a sua vida (p. 90).

O crítico Solmi assim explica esse linguajar: "A adesão visceral e imediata ao subproletariado se manifesta, linguisticamente, num vocabulário emblemático de maneira que, assim como Gozzarino substituiu a burguesa "signorina" (senhorita) à dannunziana "vergine" (virgem), Pasolini substituiu, por sua vez, à burguesa "signorina" a subproletária "puttana" <sup>22</sup>.

Contudo, o motivo predominante é a lembrança do passado, passado esse que vem à tona ora como um sonho, ora como comparação com o presente.

Ao relembrar o tempo da Resistência, quando até seu próprio irmão perdeu a vida, ele assim se expressa: Quem fui? Que sentido teve a minha presença / num tempo que este filme revoca /

21 PASOLINI, Pier Paolo. *La religione del mio tempo*. Milano, Garzanti, 1961. 290 p. As citações se referem à esta edição e serão citados apenas os números das páginas.

22 SOLMI, Giorgio. Pasolini. In: ————. *La giovane narrativa italiana tra documento e poesia*. Firenze, Le Monnier, 1962. p. 254.

agora tão tristemente fora de tempo? / [...] Toda aquela luz, / pela qual nós vivemos, foi somente um sonho / injustificável, sem finalidade, fonte / agora de solitárias, vergonhosas lágrimas.

Mas eis que, diversamente do tom elegíaco de **Lacrime** (Lágrimas), o poema **La Religione del Mio Tempo** apresenta uma dor contida: Esforço-me em entender cada coisa, ignaro [ como sou de outra vida, na nostalgia, / plena experiência: sou tudo piedade, ' mas quero que diferente seja a via [ do meu amor por esta realidade (p. 152).

Nesse poema que dá o título à coletânea, o poeta, encontrando-se por acaso com dois rapazes "pobres, alegres cristos de quatorze anos" (p. 130), é como fulgurado: aquelas cabeleiras untadas de brilhantina lhe propiciam a alegria de se sentir também rapaz, "doí-da velhice de juvenzinho" (p. 131). A alegria, porém, efêmera, é ocasião para que o poeta retorne ao tempo irreversível do Friul. A inocente, doce-violenta religião do Friul lhe faz angustiadamente sentir o contraste da Igreja presente. A corrupção da Igreja se apóia na "vileza" do tempo que ela mesma provocou; vileza de burgueses grandes e pequenos que "se acardumam ao redor de um bem-estar ilusório", vileza que é "medo", falta de "verdadeira paixão", portanto "irreligiosidade" (p. 168).

Na realidade, o poema todo é o balanço que Pasolini faz de sua vida, e nessa volta às raízes inclui-se também a indagação de sua recusa à Igreja institucionalizada: E todavia, Igreja, pertenci a ti! (p. 179).

A "raiva" é também pela realidade atual tão diversa da antiga: O povo que não existe mais, pois a "massa" está no seu lugar: Outras modas, outros ídolos / a massa, não o povo, a massa [ decidida em se fazer corromper / no mundo agora desponta / e o transforma, em cada tela, em cada vídeo / e abebera, horda pura que irrompe / por pura avidez, informe / desejo de participar da festa. / E se instala no lugar onde o Novo Capital manda (p. 197).

### 2.3 **Vangelo secondo Matteo** (1964)<sup>23</sup>

O filme, dedicado "à querida agradável, familiar sombra de João XXIII", foi apresentado na XXV Mostra de Veneza e ganhou o prêmio O.C.I.C., máximo reconhecimento católico no campo cinematográfico e com a seguinte motivação que escandalizou a mui-

23 LUCANO, Angelo. *Vangelo secondo Matteo*. In: ————. *Cultura e religione nel cinema*. Torino, ERI, 1966. p. 163-80. As citações se referem à esta edição e serão citados apenas os números das páginas.

tos: "Por ter expressado em imagens de autêntica dignidade estética as partes essenciais do texto sagrado. O autor, sem renunciar à própria ideologia, traduziu fielmente, com simplicidade e verdade humanas, às vezes muito comovedoras, a mensagem social do Evangelho, especialmente o amor pelos pobres e pelos oprimidos, respeitando suficientemente a dimensão divina de Cristo (p. 174).

Como surgiram muitas polêmicas, havendo violentas reações tanto da esquerda como da direita, inclusive vários marxistas e católicos, o *Officio* se sentiu no dever de dar esclarecimentos:

1) O filme permanece fiel ao texto do Evangelho e reflete a sinceridade do realizador, prescindindo de sua atitude pessoal com respeito à religião. De maneira que a palavra de Cristo é comunicada aos expectadores em toda sua potencialidade.

2) Pela simplicidade de seu estilo e graças à humildade com a qual o realizador apresenta os diferentes personagens, esta obra é de muito superior aos filmes anteriores, em caráter comercial, sobre a vida de Cristo. Revela a autêntica grandeza de seu ensino despojado de todo o efeito artificial e sentimental.

3) Não obstante o realizador tenha dado a impressão de interpretar o Evangelho num quadro limitado à dimensão humana da história, o júri ficou sinceramente comovido pela vigorosa representação do ensinamento social de Cristo, particularmente atual em nosso tempo.

4) O espírito cristão e os méritos artísticos da obra oferecem uma visão moderna da Escritura Sagrada, expressa numa linguagem cinematográfica e em termos apropriados tanto para um público popular quanto para expectadores mais cultos.

5) A necessidade de respeitar os limites impostos à duração de um filme em distribuição comercial não permitiu a inclusão de todos os eventos narrados por São Mateus, contudo, nada do essencial foi omitido.

6) Embora o filme seja discutível sob certos aspectos, poderá gerar debates úteis para aprofundar o conhecimento de Cristo e de seu Evangelho.

Para esclarecer a posição pasoliniana com respeito à religião, ouçamos o que Pasolini declarou numa entrevista:

Pasolini: Na minha opinião a religião é uma relação de tipo religioso com a realidade, isto é, considerar a realidade não natural.

D. Uma relação mágica?

P. Não mágica, eu diria sacral. E assim naturalmente absorve tambémo quanto de mágico houve na nossa pré-história. Em suma, as camadas profundas de nossa psicologia.

D. O que é para o senhor, a religião católica?

P. Quando acrescentou à palavra religião um adjetivo, o Sr. institucionaliza, a religião se torna igreja, se torna instituição, codificação, e como tal, se contradiz. Algumas vezes essa contradição pode se fazer dialética e pode ser fecundada e fértil. Para citar um exemplo, quase todos os santos nasceram dessa contradição. Por ex.: São Francisco tornou-se um santo justamente por essa contradição entre igreja e santidade. Em outros casos, pelo contrário, nos períodos da decadência, o fato de ser uma instituição torna-se puramente negativa. Por ex.: a igreja franquista, ou a igreja da Contra-Reforma.

D. Mas por que esse interesse pela cultura católica?

P. Porque nasci numa nação católica e portanto o mundo religioso, o mundo social que se me apresentou, historicamente, é um mundo católico.

D. Que o Sr. aceita sem discutir, passivamente, ou do qual se serve como... convenção cultural?

P. Eu não diria convenção cultural, é um puro feito de realidade.

D. (...) se não se trata de aceitação passiva de uma realidade específica, esse seu interesse pelo catolicismo responde ao uso mecânico de uma convenção cultural; essa ou qualquer outra, sem qualquer contribuição ideológica pessoal.

P. O Sr. fala em convenção onde eu digo instituição. Eu estou rodeado de instituições. Há uma instituição estatal, há a falsa instituição da democracia italiana parlamentar, há a instituição dos partidos... Tudo é institucionalizado. (...) A Igreja é uma instituição e dentro dessa instituição há naturalmente uma série de cristalizações que são convenções. A liturgia é uma convenção.

D. (...) Fale-me de sua religiosidade.

P. A minha religiosidade, como aparece em **Accattone** e **Edipo Re**, é uma relação sacral com os objetos e com os seres viventes

na realidade. Isto é, não consigo ver na natureza naturalidade. E portanto tudo me aparece sob forma não digo milagrosa no sentido convencional mas quase, em suma, sacral.

D. Com relação a **Accattone** o Sr. sofreu uma evolução ideológica? Uso a palavra em sentido muito lato, que possa incluir também essa sua "religiosidade".

P. Para me fazer entender tenho que recorrer a Gramsci. Gramsci falava em literatura como de um ideal de obras que ele chamava de nacional-populares, idealmente dedicadas a um povo ideal, num âmbito puramente classista, como se o povo se separasse da burguesia, tivesse uma sua cultura, mentalidade, etc.

Pois bem, eu, as minhas obras, desde **Accattone** e **Mamma Roma**, ao **Vangelo**, tenho-as composto com essa idéia gramsciana na cabeça, querendo fazer das grandes obras nacionais e populares, não digo simplificadas e vulgarizadas, mas em certo sentido míticas, épicas; e que tivessem esse andamento mítico e épico e a capacidade de entrar em consonância, digamos, em sincronia com grandes públicos populares. Naturalmente os tempos mudaram e este povo que Gramsci tinha em mente e que eu, também eu, conheci... em suma, foi aos poucos mudando e agora não é possível fazer na Itália, nem mesmo na Itália, desde que também a Itália tornou-se uma nação neocapitalista, esta nítida distinção entre povo e burguesia. Contudo também a Itália tem uma sua cultura de massa que não é mais nem burguesa nem popular, é algo diferente, é uma coisa completamente nova que Gramsci provavelmente não podia imaginar. E então, eu faço obras simplificadas, épicas, e não tenho mais a ilusão que essas obras sejam lidas e compreendidas por um povo no sentido gramsciano da palavra, mas, infelizmente, objetivamente. Eu sei que serão mistificadas, alteradas, alienadas por uma massa e meios de comunicação (p. 176-178).

Em suas declarações captamos os módulos expressivos aos quais Pasolini teria recorrido ao compor a obra, mas, quanto às necessidades de criar a obra, ele não foi muito loquaz.

Uma noite de dezembro de 1964, no 'Cinecircolo Chaplin' de Roma houve um debate sobre o filme. O 'estado maior' da cultura esquerdista presente na Capital aí estava, com uma particular carga de polêmica para o 'traidor' provisório. Interveio Moravia: sustentou que Pasolini no filme se libertava do historicismo transpondo o conto da vida de Cristo numa espécie de a-historicidade. Nessa operação ajudara-o o marxismo fazendo-lhe escolher, como ambiente

do conto, o subproletariado meridional que é análogo ao subproletariado hebraico de dois mil anos atrás, e com ele partilha uma característica comum a todos os subproletariados: estar fora da história. Houve a intervenção de Trombadori, o qual observou que de fato o marxismo ajudara Pasolini em se colocar numa espécie de a-historicidade, contudo num outro sentido. O marxismo também tem seu momento histórico e é o momento ideal no qual se compõe a sua "esperança", a sua perspectiva escatológica: o momento, isto é, no qual a história como história de luta de classe não tem mais razão de ser, e portanto a história não é mais a história. É algo mais, pelo menos num momento a-cronológico; é o homem histórico daquele momento, fora da história da luta de classe, isto é, fora da história é um homem puramente ideal, meta-histórico (p. 170).

De maneira que para Moravia o verdadeiro protagonista do filme era o subproletariado que permitia a Pasolini a a-historicidade; para Trombadori, ao invés, o protagonista era Cristo, a prefigurar uma instância de esperança fora da história que é típica do marxismo.

Ao que Pasolini replicou:

Não estou de acordo com essa a-historicidade do meu filme. Eis o porquê: é verdade que não fiz um filme historicista, de maneira que, faltando a busca historicística, no sentido convencional e canônico, recusei também a reconstrução histórica do meu filme. Mas reconstruí aquele mundo de dois mil anos atrás por meio de analogia: ao povo daquele tempo tenho substituído um povo análogo (o subproletariado meridional); à paisagem, uma paisagem análoga (a Itália mediterrânea do sul; às sedes dos poderosos, sedes análogas (os castelos feudais dos normandos), etc.

Somente através do historicismo eu podia conceber e em seguida efetuar uma reconstituição analógica.

(...) Concluindo, protagonistas do meu filme, ao meu ver, é tanto o subproletariado (fundamentalmente a-histórico, e histórico somente através de solavancos improvisados) quanto Cristo (a-histórico pois sua perspectiva ia além da história). O despontar na história, contudo, daquele subproletariado acontece justamente através da pregação de Cristo. As multidões que o ouviam e o seguiam têm um peso político e determinam um reviramento histórico em sua sociedade e em toda a sociedade.

Eis o historicismo não-escolástico, não instrumental do meu filme: sem ele-perfeito equivalente da minha componente irracionalista, que me consentira sentir o mistério, a absurdidade; a terribilidade no rigor e na doçura, de Cristo-não poderia ter feito o filme. Somente que todos esses elementos derruíram no tecido mítico e poético do filme, nas suas superfícies internas. Não interessa que haja perigo de "esteticidade" apriorística: esse é um risco que eu sei ter corrido e de correr, contudo, eu sempre o esconjurei de sua "tensão" ou "sinceridade".

Tal "tensão" ou "sinceridade" era justamente a terrível aposta em fazer conviver dois momentos aparentemente contraditórios à inspiração: interioridade atemporal e necessidade historicista (p. 179-180).

#### 2.4 Teorema (1968)<sup>24</sup>

Publicado em 1968, é a última obra narrativa de Pasolini, e o primeiro texto com protagonistas burgueses num ambiente burguês. O próprio autor define a obra uma "parábola" e o conteúdo "uma irrupção religiosa na ordem de uma família milanesa" (p. 11).

Teorema nasceu, como sobre um fundo de ouro, pintado com a mão direita, enquanto com a esquerda eu afrescava uma grande parede (o filme homônimo). Em tal natureza anfibológica não sei sinceramente dizer qual prevalece: se a literária ou a fílmica. Na verdade, **Teorema** tinha nascido como "pièce" em versos, há cerca de três anos; depois transformou-se em filme e, contemporaneamente, no conto do qual o filme foi extraído e que pelo filme foi corrigido. Tudo isso faz com que a melhor maneira de ler este pequeno manual laico, sobre uma irrupção religiosa na ordem de uma milanesa, seja seguido os "fatos", a "trama", e demorando na página o mínimo possível. Pelo menos assim me parece. Quanto ao resto, o "livre discurso indireto" burguês que, querendo ou não, tive que tecer sob a urdidura da prosa poetizante, acabou contaminando a mim mesmo, até me dotar de um leve senso do humor, da distância, da medida e tornando-se talvez, para a minha grande raiva, observado e descrito de um ângulo visual extremista, talvez um pouco doce (eu o percebo), mas, em compensação, sem alternativas (Contracapa do livro).

Eis algumas intervenções pessoais do autor do livro:

Os primeiros dados desta nossa história consistem, muito modestamente, na descrição de uma vida familiar...

<sup>24</sup> PASOLINI, Pier Paolo. *Teorema*. Milano, Garzanti, 1968. 227 p. As citações se referem à esta edição e serão citados apenas os números das páginas.

Acreditamos que não será sequer difícil (permitindo-nos portanto evitar certos detalhes de costumes já conhecidos), ... imaginar uma a uma essas pessoas (p. 12).

Como o leitor certamente já percebeu, o nosso, mais do que um conto, é aquilo que nas ciências se chama "informação" ele é, portanto, muito informativo; por isso, tecnicamente, seu aspecto, mais do que o da "mensagem" é a do "código" (p. 20).

Como é feio e inútil o significado da parábola, sem a parábola! (p. 57).

Numa família da rica burguesia industrial de Milão, a chegada de um hóspede misterioso (desconhece-se a sua condição e procedência), provoca uma profunda mudança. Todos os membros da família — o pai e a mãe, o filho e a filha, e a camareira Emília (por primeira) — se concedem ao belíssimo hóspede. Eis que o hóspede, com a chegada de um telegrama, vai embora de improviso. Sua partida e, portanto, o vazio que deixa, leva os membros da família a diferentes reações: a filha Odetta cai numa silenciosa loucura; o filho Pedro procura com desesperada insatisfação um significado da vida através da pintura; Paolo, o pai, doa sua fábrica aos operários, se desnuda na estação ferroviária de Milão e desaparece nu e gritando; Lúcia, a mãe, procura na repetição de relações sexuais com jovens desconhecidos, o significado irreprodutível da relação tida com o hóspede. Emília volta para seu vilarejo, silenciosa, alimentando-se só de urtigas e é tida como santa pelos camponeses da região.

Disso tudo a alegoria: o evento, o comparecimento do hóspede é a perturbação da vida burguesa que se preocupa exclusivamente com o seu amanhã. Eis então que Pasolini inclui um versículo de Jeremias: "Seduziu-me, Deus, e eu tenho-me deixado seduzir; violentou-me" (p. 226). Deus, portanto, só pode entrar no mundo burguês fechado através da violência: "uma irrupção religiosa na ordem de uma família milanesa burguesa". É de se notar que Pasolini escolheu:

- a) uma cidade do norte da Itália;
- b) Milão, a cidade mais industrial do norte;
- c) o pai, um industrial;
- d) o pai, o primeiro a perceber de "não possuir" e a se despir da fábrica e do vestuário, praticando esse segundo ato exatamente no ponto virtual da industrialização: a estação ferroviária central!

Emília, a camareira, simples, humilde, é a “eleita” e volta para seus pobres e ingênuos camponeses e começa a fazer milagres. Aqui também são altamente significativos os versos da poesia **Cumplicidade entre o Subproletariado e Deus**: Tu (Emília) vives toda no presente. / Como as aves do céu e os lírios dos campos. / Não pansas no amanhã (p. 117).

Pasolini no final de **Teorema**, para melhor desvendar a “parábola”, introduz um jornalista que faz uma série de perguntas à multidão camponesa em volta da “santa”. Desnecessário dizer que é o próprio Pasolini a falar por interposta pessoa, e que não se trata de enquete mas sim de discurso,, pois nas perguntas estão inseridas as respostas, respostas essas que os humildes camponeses não saberiam dar: Por que razão, segundo você, Deus escolheu uma pobre mulher do povo para manifestar-se através do milagre? Pelo fato de que os burgueses não podem ser verdadeiramente religiosos?

Ela, a santa, não é uma terrível e viva acusação contra a burguesia, que reduziu (no melhor dos casos) a religião a um código de comportamento?

Só a última ficou sem resposta: Mas o novo tipo de religião, que agora nascerá (e já se vêem os sinais dela nas nações mais adiantadas) não terá nada a ver com esta merda (com perdão da palavra) que é o mundo burguês, capitalista ou socialista em que vivemos? (p. 198).

A intervenção do jornalista dá-se também quando é feita a doação da fábrica. Em ambos os casos as respostas estão nas perguntas. Como antes, na última pergunta não está inserida a resposta: Mas se agora essa burguesia está mudando revolucionariamente a própria natureza, e tende a tornar semelhante a si toda a humanidade, até a completa identificação do burguês com o homem [...] Se ela, ao menos potencialmente, é vitoriosa — e o futuro é seu — não cabe a ela, agora (e não mais às forças da contestação e da revolução), responder às perguntas que a história — que é a sua história — lhe propõe? (p. 218).

Quem sabe as encontremos, juntamente com o final de **Teorema**, no próprio grito do pai após ter-se despedido, fugindo da estação.

## 2.5 Calderón<sup>25</sup>

Peça teatral de 1973 e em cujo título está clara a referência ao espanhol Calderón de la Barca e à sua obra **A Vida é Sonho**,

<sup>25</sup> PASOLINI, Pier Paolo. Calderón. Milano, Garzanti, 1973. 267 p. As citações se referem à esta edição e serão citados apenas os números das páginas.

como veremos logo em seguida. O ambiente é a Espanha, verão de 1967.

Apesar de que o "cânone suspenso" responde a uma exigência de racionalidade e logicidade, há, direta ou indiretamente, cânones abertos a significações irracionais. Essa atitude é devida principalmente à perda de confiança do autor no marxismo, como via mestra para a interpretação da realidade, e a sua adesão à psicanálise. Contudo, como o próprio Pasolini esclarece em **Empirismo Herético**, a psicanálise, nele, não é "terapia" mas "ocasião, provocação".

Em **Calderón** se intercalam e/ou se entrelaçam os dois níveis do sonho e da realidade. O texto é dividido em episódios, e ao nível de estrutura dramática, prevalecem personagens femininos tais como Rosaura, que, ao acordar uma manhã no "Palácio de Inverno", não reconhece mais as pessoas e os lugares costumeiros e segue o conselho da irmã de "fingir", pois ninguém iria libertá-la. Também no sétimo episódio Rosaura, acordando no prostíbulo, não reconhece a irmã e os lugares habituais. Contudo, o interesse do autor vai para Sigismundo e Pablo, que não fazem parte dos membros "normais" da sociedade, que são líderes ou marginalizados.

A estrutura do texto é condicionada pelos "pater familias" da velha burguesia falangista, os quais levam todos o nome explícite de "Basílio".

A mensagem última é a impossibilidade da revolução. Impossível a revolução dos estudantes, pois, como explica Basílio: As crianças que há pouco brincavam nas ruas agora estão com vinte anos: e eu, Pai, tenho-me servido delas para me livrar das minhas formas últimas e antigas. Ensinei-lhes a língua da revolta e da revolução. Arrisquei muito. Agora porém as retomo para mim, porque nenhuma contestação me parece sincera (p. 221).

Impossível também a revolução dos operários, pois a esperança de eles serem livres e libertadores é "um sonho, nada mais que um sonho" (p. 267). É esse o último verso da peça.

## CONCLUSÃO

Embora por falta de maior espaço não possamos nos deter mais no exame da obra pasoliniana, acreditamos ter-lhe dado a dimensão.

A atividade artística pasoliniana, ultimamente quase que devotada ao cinema, fora de abrupto cortada: o autor encontrou, nos subúrbios de Roma, uma morte violenta tal como a descrevera no seu romance **Una Vita Violenta**.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 ARECCO, Sergio. **Pasolini**. Roma, Partisan, 1972. 102 p.
- 2 LUCANO, Angelo. Vangelo secondo Matteo. In: ————. **Cultura e religione nel cinema**. Torino, ERI, 1965. p. 163-80.
- 3 PASOLINI, Pier Paolo. **Accattone**. Milano, Garzanti, 1961. 364 p.
- 4 ————. **Calderón**. Milano, Garzanti, 1973. 267 p.
- 5 ————. **Le ceneri di Gramsci**. Milano, Garzanti, 1957. 249 p.
- 6 ————. **Empirismo eretico**. Milano, Garzanti, 1972. 418 p.
- 7 ————. "La fine dell" avanguardia. **Nuovi Argomenti**, Roma, jan./mar. 1966.
- 8 ————. Manifesto per un nuovo teatro. **Nuovi Argomenti**, Roma, jan./mar. 1968.
- 9 ————. **La meglio gioventù**. Firenze, Sansoni, 1954. 112 p.
- 10 ————. **Passione e ideologia**. Milano, Garzanti, 1960. 324 p.
- 11 ————. **Poesia in forma di rosa**. Milano, Garzanti, 1964. 127 p.
- 12 ————. **Poesie**. Milano, Garzanti, 1970. 515 p.
- 13 ————. **La religione del mio tempo**. Milano, Garzanti, 1961. 290 p.
- 14 ————. **La ricotta**. Milano, Garzanti, 1963. 468 p.
- 15 ————. Roma nella mia narrativa. **La Fiera Letteraria**, Roma, 30 jun 1957.
- 16 ————. Il sentimento della storia. **Cinema Nuovo**, Roma, mar./jun. 1970.
- 17 ————. Sette domande sulla poesia. **Nuovi Argomenti**, Roma, mar./jun. 1962.
- 18 ————. **Il sogno de una cosa**. Milano, Garzanti, 1962. 170 p.
- 19 ————. **Teorema**. Milano, Garzanti, 1968. 227 p.
- 20 ————. Il Vangelo secondo Matteo. **Il Giorno**, Roma, 6 mar. 1966.
- 21 SOLMI, Giorgio. Pasolini. In: ————. **La giovane narrativa italiana tra documento e poesia**. Firenze, Le Monnier, 1962. p. 254-62.

## RIASSUNTO

Come il proprio titolo del lavoro mette in evidenza, offriamo una panoramicità della produzione artistica pasoliniana, con analisi più dettagliata delle opere, secondo noi, migliori. In ordine cronologico sono esse: **Le Ceneri di Gramsci**, **La Religione del Mio Tempo**, **Il Vangelo secondo Matteo**, **Teorema**, **Calderón**.

Le opere di Pasolini presentano caratteristiche che ci permettono di suddividerle in periodi. Nel primo periodo, i temi ed i motivi sgorgano dalla nostalgia del mondo semplice e primitivo dei campi e, più propriamente, dei contadini del Friuli. Nel secondo periodo, il mondo contadino è sostituito o integrato nel mondo del sottoproletariato. Il terzo periodo segna il passaggio da una direzione articolare a una direzione collettiva: il Terzo Mondo. Il quarto è il periodo della vera crisi dell'autore. Tuttavia, facendo tesoro del titolo di una produzione pasoliniana — **Passione e Ideologia** —, la passione per il mondo storico e l'ideologia che vuole storicizzarlo accompagneranno in una simbiosi la personalità artistica pasoliniana.