

A LÍNGUA COMO IDEOLOGIA

Mariarosaria Fabris

Dentro da vasta obra de Pier Paolo Pasolini, *Meninos da vida* é o sétimo título em português lançado no Brasil, precedido pela publicação de *A hora depois do sonho*, *Teorema*, *O pai selvagem*, *Caos — Crônicas políticas*, *As últimas palavras do herege* (depoimento a Jean Dufлот) e *Amado meu*, isso sem contarmos as edições lusas de *Últimos escritos*, *Pasolini poeta* e *Escritos póstumos*, às vezes encontráveis em nossas livrarias. Não podemos esquecer, também, que muito se debateu em torno de seu polêmico ensaio “A poesia do novo cinema”, publicado pela *Revista Civilização Brasileira* em maio de 1966, o que vem reforçar o fato de Pasolini ser familiar ao público brasileiro sobretudo enquanto homem de cinema, cuja filmografia, desde fins dos anos 60, quando da exibição de *O evangelho segundo São Mateus*, tem sido possível acompanhar quase que em sua totalidade.

Bem conhecida, portanto, sua atividade cinematográfica, totalmente ignorada, porém, a produção teatral (que, por esporádica e marginal, conta com seis peças), desordenadamente lançados seus ensaios e as polêmicas mantidas através dos jornais, pouco divulgadas a poesia e a narrativa, nas quais o autor moveu seus primeiros passos. No que diz respeito à prosa, entretanto, esta lacuna vem sendo preenchida gradativamente, sobretudo nestes dois últimos anos, de modo que os romances até agora traduzidos cobrem três momentos diferentes da narrativa pasoliniana:

— o período de Casarsa (anos 40), retratado em *Amado meu* (que reúne o romance homônimo e *Atos impuros*, escritos entre 1943-48, mas só publicados póstumos em 1982) e retomado em *A hora depois do sonho* (lançado em 1962, mas já elaborado entre 1948-49 com o título de *Igiorni del lodo De Gasperi*);

— O impacto da descoberta de Roma (anos 50), descrito em *Meninos da vida* (lançado em 1955, mas cujo primeiro capítulo,

“Il ferrobèdò”, com pequenas diferenças em relação ao texto definitivo, já havia sido publicado na revista *Paragone* em junho de 1951), aprofundado em *Una vita violenta* (1959), retomado nos primeiros escritos de *Ali dagli occhi azzurri* (concebidos entre 1950-65);

— a busca de novos códigos (anos 60-70), que o levará a abandonar a narrativa literária, de que *Teorema* (1968) é o último exemplo, pela cinematográfica.

Cerne da produção de Pasolini são os anos 50, em que são lançados seus romances mais importantes (os já citados *Meninos da vida* e *Una vita violenta*), se afirma como poeta de empenho civil com *Le ceneri di Gramsci* (1957) e *La religione del mio tempo* (composições poéticas escritas entre 1955-60), move seus primeiros passos no cinema como roteirista e argumentista, das páginas da revista *Officina* (1955-59) surge o polêmico ensaísta.

É no início dos anos 50 que, vindo da terra materna (Casarsa, no Friúli, espécie de Éden do qual fora expulso em fins de 1949, sob a aparente alegação de haver praticado “atos impuros”, mas, na realidade, por militar no partido comunista), Pasolini chega a Roma, não à Roma moderna e sempre eterna, capital da Itália, mas à Roma “africana” terceiro mundo, à Roma dos subúrbios, do subproletariado e das favelas.

O embate é imediato. Os primeiros tempos são feitos de pobreza, de insegurança e de solidão, mas também de descobertas, descoberta de novos odores, novos sabores, novas cores, novas vozes, descoberta de que a própria diversidade sexual podia ser vivida sem ser pecado, sem ser punida.

O mundo cristão do Friúli começa a ceder lugar à Roma pagã, “circundada pelo seu inferno de subúrbios”, o mito do camponês transfigura-se no mito do subproletário, a palavra materna é substituída pelo dialeto romano, a sexualidade reprimida extravasa na plenitude dos sentidos.

O mundo do Friúli ainda está presente dentro dele e Roma já o conquistou. Há momentos em que parecem fazer parte de um único universo poético, como é patente nos trechos abaixo reproduzidos, um, extraído de “A andorinha do Páquer”, um conto ambientado na região materna (publicado em *Il Quotidiano*, a 6 de setembro de 1950), o outro, parte final do primeiro capítulo de *Meninos da vida*:

“Quando Erio chegou perto da andorinha, Velino viu-o tentar agarrá-la, mas cada vez que a pegava, tirava a mão, como que assustado. — O que você está fazendo? — gritou. — Por que não a pega? — Ela me bica! — gritou Erio. Velino riu, desceu do choupo e entrou ele também com os pés na água. Enquanto isso, Erio havia resolvido agarrar a andorinha, e agora nadava devagar em direção à margem; assim que a alcançou, Velino tirou-lhe a andorinha das mãos. — Por que a salvou? — perguntou. — Era gostoso vê-la se afogar. Velino não respondeu; pegou a andorinha nas mãos e ficou a olhá-la. — É pequena — disse. — Vamos deixá-la se secar.

Levou pouco a se secar; depois de cinco minutos estava voando de novo com as companheiras no céu do Páquer, e Erio já não a distinguia das demais” (1).

“Ricetto olhou para a andorinha que ainda se agitava, batendo as asas; sem falar nada, jogou-se na água e foi nadando em direção a ela. Os outros começaram a berrar e a rir, mas o dos remos continuava a remar contra a corrente, do lado oposto. Ricetto se afastava, arrastado com violência pela água; os outros viram-no tornar-se pequeno, ofegando com braçadas que o levavam para perto da andorinha e depois tentando pegá-la.

“Ricetto!!!” gritava Marcelo com todo seu fôlego. “Por que não a pega?” Ricetto deve ter ouvido o amigo, porque respondeu, aos berros: “Ela me bica...” “Dane-se”, gritou Marcelo, rindo. Ricetto tentava apanhar a andorinha que, batendo as asas, lhe escapara, e os dois já eram arrastados para o pilar pela correnteza que ali embaixo tornava-se forte e cheia de redemoinhos. “Ricetto”, gritaram os companheiros do barco, “deixa isso pra lá” Mas, naquele momento, Ricetto acabava de pegar a andorinha e já nadava em direção à margem. “Vamos voltar!”, ordenou Marcelo ao que remava. E voltaram. Ricetto os esperava, sentado na grama suja da margem, com a andorinha nas mãos. “Por que a salvou?”, perguntou Marcelo. “Era tão bonito vê-la morrendo!” Ricetto não respondeu de imediato. “Está ensopada!”, disse,

(1) — Apud: E. Siciliano, *Vita di Pasolini* (Milano), 1978), p. 163-4.

depois de algum tempo. “Vamos esperar que seque” Num momento, secou. Depois de cinco minutos, estava lá, voando entre as companheiras, sobre o Tigre, e Riccetto já não a distinguia mais” (2)

A descrição idílica do quadro friulano amplia-se dramaticamente no contexto romano. A paisagem não aparece mais banhada em luz, mas suja, fétida, contaminada. A luta pelo resgate da andorinha intensificou-se, torna-se violenta, põe em risco a própria vida do salvador. O diálogo dilata-se e colore-se expressivamente com o uso do dialeto romano. O episódio, inserido num discurso mais complexo, torna-se emblemático e vem revelar a pureza de sentimentos que teima em persistir em seres tão provados pela vida. E, se pensarmos que, num movimento circular, este mesmo episódio se repete no fim do livro, só que dessa vez a andorinha será substituída por um dos meninos da vida e para ele não haverá salvação, veremos como Pasolini não está somente interessado em recuperar para o leitor um momento poético, mas está sobretudo empenhado em resgatar aqueles que a sociedade marginalizou com a sua indiferença:

“Mas Genésio não era capaz de vencer aquela faixa que corria toda cheia de espuma, de serragem e de óleo queimado, como uma correnteza dentro da correnteza amarela dentro do rio. Ficava no meio e, ao invés de aproximar-se da margem, era arrastado rio abaixo, em direção à ponte. Borgo Anticò e Mariuccio saíram do trampolim e começaram a correr o mais depressa que podiam caindo e levantando-se, ao longo do barro preto da margem, acompanhando Genésio que, cada vez mais era levado para a ponte. Assim, Riccetto, enquanto estava bancando o sedutor para a moça que continuava a esfregar os vidros, viu passarem os três: os dois pequenos que rolavam gritando, entre os galhos secos, assustados, e Genésio, no meio do rio, que não parava de mexer os bracinhos, nadando cachorrinho, sem avançar um centímetro. Riccetto se levantou, deu alguns passos, pelado como estava, em direção à água, no meio dos espinhos, e ali parou a olhar o que estava acontecendo.

A princípio pensou que eles estivessem brincando, mas logo percebeu a situação e saiu correndo, escorregando mas perce-

(2) — p.p. Pasolini, *Meninos da vida* (São Paulo, 1985), p. 24 (tradução de Rosa Artini Petraitis e Luiz Nazário) Todos os outros trechos do romance, reproduzidos neste artigo, foram extraídos desta edição: p. 188-9, 25-6, 26, 27, 30, respectivamente.

bendo que não havia mais nada a fazer: atirar-se no rio, ali embaixo da ponte, era o mesmo que dizer “estou cansado da vida”; ninguém teria conseguido. Parou, pálido como um morto. Genésio já não resistia mais, coitado, e batia desordenadamente os braços, mas sem pedir socorro. De vez em quando afundava para depois reaparecer um pouco mais abaixo; finalmente, quando já estava quase perto da ponte, onde a correnteza se quebrava e espumava sobre as pedras, submergiu pela última vez, sem um grito”

A identificação do narrador com suas criaturas era natural: marginalizado, rejeitado após o escândalo friulano, Pasolini aderiu com um misto de furor e de piedade a este mundo que, em contraposição a uma sociedade que o renegava, que o sufocava, que queria esquecê-lo, tentava desesperadamente sobreviver, se afirmar, conquistar seu espaço na história.

Em *Vita di Pasolini*, Enzo Siciliano relembra o paralelo estabelecido por Celeste Garboli entre o escritor bolonhês e Caravaggio, ambos eversivos, ambos dispostos a eliminar as diferenças entre sagrado e profano (3). Se, nos quadros de Caravaggio, prostitutas, ladrões e jovens camponeses emprestavam suas feições a Madonas e santos, nas obras de Pasolini, os deserdados da sorte revestem-se de uma aura de sacralidade. Uma sacralidade que extrapolará o campo literário e permeará praticamente toda a sua produção cinematográfica dos anos 60, desde *Accattone* até *Teorema*, passando por *O evangelho segundo São Mateus*, em que o autor devolve a Cristo e aos Apóstolos seus rostos de gente do povo.

A sacralidade, para nosso autor, residia lá onde a sociedade neocapitalista ainda não tinha chegado; portanto, em sua contestação à ordem burguesa, estará sempre à procura de remotas raízes históricas, de uma vida primitiva, natural, muitas vezes vivida miseravelmente, mas ainda assim cheia de pequenas alegrias, que, nos anos 50, ele identificava com o mundo do subproletariado romano, com o mundo descrito em *Meninos da vida*.

Em abril de 1955, o romance chega às livrarias, e no meio do ano conquista o prêmio Colombi-Guidotti, na cidade de Parma. Do júri fazem parte intelectuais de renome como Carlo Emilio Gadda, Carlo Cassola, Attilio Bertolucci, Mario Luzi, Giuseppe de Robertis. . . No fim de julho, o livro é tachado de pornográfico, seqüestrado,

(3) — Siciliano, 159.

e Pasolini e seu editor se vêem envolvidos num processo que termina, um ano depois, com a absolvição dos réus e o relançamento da obra.

No que consistia a tão invocada pornografia? Em algumas expressões do tipo “vá tomar no ” ou “filho da puta”, tão corriqueiras no linguajar popular? Não, na realidade, o escândalo residia precisamente no fato de lembrar aqueles guetos de miséria, herança do fascismo, que vinham perturbar a má consciência de uma sociedade que procurava esquecê-los, escudando-se atrás de preconceitos morais e sociais. A própria crítica da esquerda, fechada em seus dogmas, acusa o escritor de não ter retratado heróis positivos. Mais uma vez, os comunistas fazem o jogo da direita: voltam a marginalizá-lo, assim como haviam feito em 1949, quando, diante, da iminência do escândalo, haviam-no expulso do partido. Mais uma vez, a luta havia-se transferido do plano ideológico para o plano moral.

E é logo ao plano moral que se apega a imprensa reacionária para iniciar sua cruzada contra o escritor herege, desferindo seus golpes sobretudo contra a linguagem empregada. Em seu cego furor, acaba tocando o cerne da questão, pois toda a violência desta obra, toda a sua “chocante” novidade está precisamente na língua que suas personagens falam, que causa mais estranhamento do que os próprios fatos narrados. Porque é claro que, em sua reflexão sobre a sociedade italiana, e conseqüentemente sobre sua cultura, Pasolini não podia exprimir-se somente através dos meios lingüísticos que a tradição burguesa oferecia. Para tanto, valeu-se, mais uma vez, de um dialeto, manifestação de classes populares, de camadas marginalizadas da vida nacional.

Se no caso do friulano — elevado a nível de código pessoal, a fim de criar, em copiosa produção poética, a mitologia de um mundo fabuloso, primitivo, virginal, ainda não contaminado pela razão e pela história — ele havia encontrado um dialeto já pronto, esta nova recusa da univocidade da língua padrão, vista como o resultado de elaboração e deformação literária e burguesa, leva-o, na busca de um meio de expressão imediato e popular, a criar uma nova língua, misto de dialeto romano, dialetos meridionais e gíria de malfeitores, com a qual dá voz às suas personagens.

A reprodução do ambiente retratado tende a ser mimética: o autor deixa-se envolver pela realidade descrita e dela participa, num processo de adesão às personagens e às suas ações, que começa pela

própria língua. O uso do dialeto e da gíria não se limita aos diálogos, mas insinua-se também na prosa do narrador:

“Nos diálogos transcritos raciocino com a mesma mentalidade dos meninos que são os protagonistas do romance; nos discursos indiretos também, mesmo sendo eu quem fala, procuro pensar com a mentalidade dos meninos e transcrevo em estilo indireto as falas dos meninos” (4)

Tomemos, agora, alguns exemplos, extraídos do segundo capítulo (dedicado a Riccetto, uma das figuras mais marcantes do romance), para termos uma idéia do árduo trabalho de filólogo que Pasolini empreendeu na elaboração desta obra:

“Il Riccetto s'accostò al napoletano che stava a mescolare le carte e gli fece:

“Aòh, permetti na parola?”

“Sì”, rispose l'altro allungando la *scucchia*.

“Che, sei de Napoli?”

“Sì.”

“Sto ggioco 'o fate a Napoli?”

“Sì.”

“E come se fa sto ggioco?”

“Mbè... è difficile, ma in un po' de tempo se impara”

“'O impari pure a mme?”

“Sì,” fece il napoletano, “ma...”

Si mise a ridere con l'aria di uno che sta combinando un affare, e pensa fra di sé: “Aòh, mettèmise d'accordo, che t'ho da ddi!” (5)

(“Riccetto aproximou-se do napolitano, que estava misturando as cartas, e lhe disse:

“Olá, permite uma palavra?”

“Sim.”

“Você é de Nápoles?”

“Sim.”

(4) — Apud: F. Bandini, “Da Casarca a Roma”, in L. Betti, org. *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte* (Milano, 1977), p. 65-6 (pronunciamento extraído das atas da audiência de 4 de julho de 1956).

(5) — p.p. — Pasolini, *Regazzi di vita* (Milano, 1976), p. 25. Os outros-trechos, também, foram extraídos desta edição: p. 26, 28, 32, respectivamente.

“Este jogo se joga em Nápoles?”

“Sim.”

“E como é que se joga?”

“Bem, é difícil, mas em pouco tempo se aprende.”

“Pode me ensinar?”

“Sim”, disse o napolitano, “mas. ”

Começou a rir, com ar de quem está fechando um negócio e pensa consigo: “Hum, vamos fazer um acordo, está bem?”)

O diálogo trava-se todo em dialeto romano, o qual acaba contaminando a língua do narrador, que incorpora o termo *scucchia* (= “mento” = “queixo”).

“‘Namo,’ fece il napoletano. Il Ricetto era *ingranato*, presero il tram, scesero al Ponte Bianco, e con quattro passi furono a Donna Olimpia. La madre del Ricetto, seduta in mezzo all’unica stanza che formava la sua casa, con quattro letti agli angoli delle pareti, che non erano nemmeno pareti ma tramezzi, guardò i due e fece: “Chi è questo?” N’amico mio,” rispose secco il Ricetto, senza *filarla* per niente, tutto autoritario. Ma siccome lei continuava a star lì a rompere il C. ., e era un’impicciona che non finiva mai, il Ricetto guardò nella stanza successiva, ch’era quella dove stava Agnolo con la sua famiglia, se non c’era nessuno dei *grossi*”

(“‘Vamos’, disse o napolitano. Ricetto estava cheio da grana; tomaram o bonde, desceram em Ponte Branca e logo chegaram à rua Dona Olímpia. A mãe de Ricetto, sentada no meio do único cômodo de que constituía a casa, com quatro camas encostadas às paredes que nem eram paredes, mas divisórias, olhou para eles e perguntou: ‘Quem é este?’ ‘Meu amigo’, respondeu de modo seco, autoritário, sem olhar para a mãe. Ela nem se incomodou: queria ficar ali, enchendo o saco, e era uma xereta daquelas. Ricetto deu uma olhada para o comodo ao lado, onde morava Agnolo com sua família, para ver se havia algum adulto”).

Neste trecho descritivo, aparecem termos emprestados à gíria — *ingranato* (= “pieno di soldi” = “cheio da nota”), *filarla* (= “guardarla” = “olhá-la) — ou ao dialeto romano: *grossi* (= “grandi” = “adultos”). Na frase: “Ma siccome lei continuava a star lì a rompere il c. ., e era un’impicciona che non finiva mai”, temos um dos exemplos mais expressivos de discurso indireto livre: o narrador apropria-se da maneira de pensar e de falar da personagem.

“Intanto veniva buio, le migliaia di file e di diagonali di finestre e balconi dei Grattacieli s'erano illuminate, delle radio andavano *a tutta callara* e da dentro le cucine si sentiva rumore di piatti e voci di donne che strillavano, litigavano o cantavano. Li davanti al gradino dov'erano seduti i due compari, c'erano file di gente che andava pei fatti suoi, chi tornando tutto *zozzo* dallo *sgobbo*, chi riuscendo di casa già *acchittato*, per andarsene a spasso cogli amici”

(“Escurecia. As milhares de fileiras de janelas e balcões dos Blocos estavam iluminadas, rádios funcionavam a todo volume e do interior das cozinhas ouviam-se barulho de pratos e vozes de mulheres que berravam, brigavam ou cantavam, ali, diante do degrau onde estavam sentados os dois parceiros, havia filas de pessoas que iam cuidar da vida. Uns voltavam, todos sujos, do serviço; outros saíam de casa já arrumados, prontos para ir passear com os amigos”)

Nesta descrição tão pitoresca da paisagem suburbana, o autor emprega obviamente a norma culta, não desprezando, porém, o uso de alguns termos dialetais, harmoniosamente inseridos no contexto: *a tutta callara* (= “a tutta forza” = “a todo volume”), *zozzo* (= “sozzo” “sporco lurido” = “imundo”), *sgobbo* (= “lavoro” = “trabalho” “labuta”), *acchittato* (= vestido con ricertezza” = “enganalado”, “emperiquitado”).

“*Siccome che* prima avevano cominciato a parlare degli Americani, il Ricetto riprese quel ragionamento. “Sta a senti sto pezzo!” disse, tutto gaio e mondano. E cominciò a raccontare due o tre pezzi, uno più *gajardo* dell'altro, sempre del tempo quando c'erano gli Americani, in cui lui figurava sempre *il più fijo de na mignotta di tutti*”

(“Como já tinham começado a falar dos americanos, Ricetto retomou o assunto: “Escuta isto!, disse, alegre e gozador. E começou a contar duas ou três histórias, uma mais forte do que a outra, todas do tempo em que havia americanos, nas quais ele aparecia sempre com o mais filho da puta de todos”).

Neste último excerto, há duas observações interessantes a serem feitas:

1 Na língua padrão, a conjunção que introduz uma oração consecutiva é *siccome* (= “como”) e não *siccome che*, o que vem demons-

trar uma adaptação da sintaxe do narrador ao registro lingüístico das personagens;

2. Nas expressões *gajardo* (= “gagliardo” = “forte”) e *il più fiijo de na mignotta di tutti* (= “un gran figlio di puttana” = “un grandíssimo filho da puta”), a língua do narrador torna-se dialetal também a nível fonético.

Analisados esses exemplos, que nos permitem ver concretamente como Pasolini trabalhou os dois registros — o do narrador e o das personagens, é impossível nos furtarmos a alguns comentários a respeito da tradução de Rosa Artini Petraitis e Luiz Nazário. Se pensarmos só em termos de entreccho, a tradução, é claro, nos permite seguir o perambular desse bando de meninos do subproletariado pela paisagem típica dos subúrbios romanos, uma paisagem suja e miserável, povoada por uma multidão ignorante, famélica, sem perspectivas de futuro, condenada a viver à margem da história e de uma sociedade burguesa sempre pronta a fechar os olhos sobre a miséria (física e mental) alheia.

O que ficou, entretanto, de todo o experimentalismo lingüístico de Pasolini? O que foi feito do traço estilístico mais marcante do romance, caracterizado precisamente pela criação e pelo emprego dessa nova língua, que, mesmo se, numa operação estetizante, acaba resultando numa gíria restrita em oposição a uma língua centralizada, logo por isso expresso melhor a imobilidade de valores e a falta de perspectivas desse mundo? Onde foi parar a variação de registros lingüísticos, que permitia ao autor manter uma certa distância, misto de ironia e de piedade, ao mesmo tempo em que aderiu à realidade representada? Sem isso, terá o leitor brasileiro realmente apreciado essa obra de Pasolini?

Não queremos invalidar o trabalho empreendido pelos tradutores, nem desmerecer o seu valor, pois bem sabemos das dificuldades, às vezes intransponíveis, que a tradução desse romance apresenta, mas gostaríamos de alertar para a necessidade de uma recriação lingüística que, em português, devolva, aos “meninos da vida”, sua expressividade de origem e que restabeleça, ao menos em parte, a experimentação estilística através da qual Pasolini tentou dar voz, uma voz própria, a toda uma camada da sociedade italiana, condenada ao silêncio e ao esquecimento.