

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO
STELLA RIVELLO DA SILVA

**A SISTEMÁTICA DA DEFORMAÇÃO NA TRADUÇÃO
BRASILEIRA DE *RAGAZZI DI VITA*, DE PASOLINI**

FLORIANÓPOLIS
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

STELLA RIVELLO DA SILVA

**A SISTEMÁTICA DA DEFORMAÇÃO NA TRADUÇÃO
BRASILEIRA DE *RAGAZZI DI VITA*, DE PASOLINI**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos da Tradução, área de concentração: Teoria, Crítica e História da Tradução, Curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Profa. Dra. Andréia Guerini

FLORIANÓPOLIS
2007

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini

Prof.^a Dr.^a Marie-Hélène Catherine Torres

Prof. Dr. Maurizio Babini

Dedico este trabalho à minha mãe,
meu melhor exemplo de vida.

Il Ricetto, svegliato, poverello, da chissà che sogni – forse di mangiare a un ristorante o di dormire su un letto – s'alzò stropicciandosi gli occhi, e senza capirci niente seguì ciondolando giù per le scale i poliziotti. Perché mi avranno preso, si chiedeva, ancora non del tutto sveglio. Boh...! Lo portarono a Porta Portese, e lo condannarono a quasi tre anni – ci dovette star dentro fino alla primavera del '50! – per imparargli la morale.

RESUMO

Esta dissertação apresenta a análise da tradução ao português brasileiro do romance *Ragazzi di vita* de Pier Paolo Pasolini. A partir das abordagens de Antoine Berman sobre a sistemática da deformação buscou-se observar como estas se manifestam em relação à tradução da gíria e do dialeto.

Palavras-chave: Literatura Italiana. Pier Paolo Pasolini. Estudos da Tradução. Antoine Berman.

RIASSUNTO

Questa dissertazione presenta l'analisi della traduzione, al portoghese brasiliano, del romanzo *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini. Partendo dagli approcci di Antoine Berman sulla sistematica della deformazione, si è cercato osservare come esse si manifestano per quanto riguarda la traduzione del gergo e del dialetto.

Parole chiavi: Pier Paolo Pasolini. Letteratura Italiana. Studi della Traduzione. Antoine Berman.

ABSTRACT

This dissertation presents the analysis of the translation to brazilian portuguese, from the novel *Ragazzi di vita*, by Pier Paolo Pasolini. Starting from Antoine Berman approaches about the systematic of deformation, seeking to observe when those tendencies manifest, beyond the translation of slang and dialect.

Keywords: Pier Paolo Pasolini. Italian Literature. Translation Studies. Antoine Berman.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1 Pasolini: aspectos biobibliográficos	14
1.1 Pasolini na literatura italiana.....	15
1.2 Pasolini traduzido no Brasil.....	25
2 <i>Ragazzi di Vita</i>: um retrato	33
2.1 <i>Ragazzi di Vita</i>	34
2.2 Narração e linguagem experimental.....	46
3 A sistemática da deformação: dialeto e gírias	53
3.1 A sistemática da deformação na tradução de dialeto e gíria em <i>Meninos da vida</i>	54
3.2 Considerações sobre as tendências deformadoras	82
CONCLUSÃO.....	84
REFERÊNCIAS.....	86
APÊNDICE A – Entrevista com Luiz Nazário	
ANEXO A – <i>Un poeta e narratore che ha segnato un'epoca</i>	
ANEXO B – Um poeta e narrador que marcou uma época	
ANEXO C – <i>La pissciata pericolosa</i> – Giuseppe Gioachino Belli	

INTRODUÇÃO

Para que a literatura esteja ao alcance de leitores de diferentes línguas e áreas, faz-se necessária a tradução. Sabe-se que esta faz parte do extenso campo da literatura e desempenha um importante papel para o conhecimento mundial. No entanto, nem sempre a tradução foi considerada matéria digna de estudos aprofundados, dada a subjetividade atribuída a esta atividade pelos críticos. Um dos fatores chave a contribuir com esse conceito é a transparência do tradutor de que falam Lawrence Venuti e Henri Meschonnic. Hoje a tradução é amplamente discutida, analisada e estudada, mas só começou a delinear-se como disciplina entre as décadas de 1960 e 1970 adquirindo, depois de numerosas impostações teóricas, o nome *Translation Studies*. De acordo com Siri Nergaard, a evolução da formação desta disciplina passou por três fases: a primeira focou a palavra, a segunda o texto e a terceira, a cultura.¹

Segundo Octavio Paz², na primeira fase pode ser observado o que denominou como “imperialismo” da Lingüística, que ainda não considerava a tradução uma ciência, minimizando a natureza eminentemente literária. Em princípio tentava-se descobrir o objetivo da teoria da tradução em função prática, como se a teoria constituísse um grande manual que o tradutor pudesse consultar, fornecido de critérios e regras fixas sobre como fazer uma tradução equivalente ao texto original. Neste período foi possível notar que seria inadequado estudar a tradução de maneira prescritiva, pois esta se desmembrara da Lingüística. Nergaard explica que a Lingüística, dada sua condição estruturalista, foca a estrutura e natureza da língua, já a tradução não necessariamente trabalha a transposição de uma língua até outra e sim de um texto ao outro.

¹ NERGAARD, Siri. **Teorie contemporanee della traduzione**. Milano: Bompiani, 1995, p. 04.

² PAZ, Octavio. **Traducción: literatura y literalidad**. Barcelona: Tusquets, 1971.

A segunda fase procura estabelecer uma disciplina que não seja nem prescritiva e nem tão pouco científica, trabalhando a definição “teoria”, ou mesmo “teorias” da tradução, que buscava o estudo do fenômeno em si. Esta fase aconteceu entre os últimos anos da década de 1960 e primeiros anos da década de 1980, quando nasce a proposta de descrever quais fatores fazem da tradução uma tradução, ao invés de superar problemas focando regras de equivalência. Estudos de James S. Holmes, Antoine Berman e Henri Meschonnic são fundamentais neste período e, posteriormente, contribuirão para a formação de um estatuto para a futura disciplina.

A terceira fase marca a formação da disciplina “Estudos da Tradução”, que é o conjunto de estudos sobre a Tradução, assim chamados por não constituírem nem uma ciência e nem uma teoria. Anteriormente não foi possível aplicar o nome “teoria” já que para tanto se fazia necessária uma uniformidade no que diz respeito aos estudos e isso não se aplicava justamente pela diversidade de idéias e contribuições existentes neste campo.

Segundo Holmes³, a definição *translation studies* é a mais apropriada para a disciplina. O autor defende que a disciplina empírica tem como objetivos maiores *to describe particular phenomena in the world of our experience*.

Na década de 1980, os estudos da tradução têm seu auge, seja pela criação de cursos universitários especializados em tradução assim como conferências, seminários, além de publicações e estudos de suma relevância. Neste período, teóricos como Lefevere e Pym defendem que a teoria não deveria propor regras aos tradutores e que há muitos aspectos importantes para se levar em consideração em uma tradução.

³ HOLMES, J.S. The Name and Nature of Translation Studies. In: **Translated!** Papers on Literary Translation and Translation Studies. Amsterdam: Rodopi, p. 71.

Atualmente é possível perceber que todos os tipos de texto sobre esse assunto podem ser considerados e estudados, além disso, esse argumento é dotado de contínua articulação, bem como os meios com os quais o mesmo é analisado.

Com o intuito de possibilitar um trabalho que unisse teoria da tradução à literatura italiana, buscamos estudar a tradução ao português brasileiro do romance *Ragazzi di vita*, de Pier Paolo Pasolini. Ao longo do século XX Pasolini foi considerado pela crítica símbolo do movimento pós-neo-realista e de vanguarda. Suas afirmações e conceitos reacionários, freqüentemente ligados à sociedade italiana e mundial, tornaram-no uma das mais imponentes personalidades ligadas à Literatura e ao Cinema da História recente. As conseqüências lógicas de seus pensamentos podem ser encontradas na numerosa obra deixada pelo escritor, testemunho de suas idéias.

O objetivo principal desta dissertação é analisar a tradução brasileira de *Ragazzi di vita*. Ao contar a história dos jovens de *borgata*⁴ em seu primeiro romance romano, o autor expôs a nua realidade da vida de meninos sem futuro, sem lugar na sociedade, donos de leis próprias e a que mais vigorava era a da sobrevivência àquele tipo de vida. Pasolini despiu-se de sua condição intelectual, de sua formação e cultura ao decidir retratar uma parte esquecida de Roma. Imergiu na realidade, viveu como um *borgataro*⁵, incorporou o modo de falar, o dialeto e as expressões. O livro, que suscitou escândalo quando publicado, foi o primeiro grande sucesso de Pasolini narrador e constitui um marco no panorama literário italiano da época.

Ragazzi di vita foi publicado em meio a processos na justiça, pela editora Garzanti, em 1955 e possui apenas uma tradução para o português brasileiro. *Meninos da vida* foi lançado pela editora Brasiliense, em 1985, com tradução de Rosa Artini Petraitis e Luiz Nazário.

⁴ Bairro popular de extrema periferia de Roma. Desconhece-se tradução equivalente ao português, logo será mantido em itálico o termo em italiano durante o trabalho.

⁵ Residente de uma *borgata*.

Ao analisar o romance *Ragazzi di vita*, percebemos que o autor usa constantemente o dialeto romanesco. Aliás, misturar o dialeto, a gíria dos jovens e as expressões do submundo fazia parte do experimentalismo de Pasolini. O uso do dialeto e da gíria caracteriza constantemente um problema para os tradutores, por isso um dos objetivos desta dissertação é observar quais foram as escolhas utilizadas.

Friedrich Schleiermacher⁶ argumenta que a compreensão de uma língua é já uma tarefa difícil, e que requer um “correto e profundo mergulho no espírito da língua e na particularidade do autor, quanto mais não será uma arte elevada, quando produções de uma língua estranha e distante estiverem em jogo”. O leitor italiano, em *Ragazzi di vita*, além de possuir a tarefa de entender o texto, deve fazê-lo também no que concerne ao dialeto da região então periférica de Roma. O tradutor, por sua vez, ao colocar os leitores da língua traduzida em contato com autor da obra original, deverá exercer a “arte elevada” que sugere Schleiermacher, a arte da Tradução, que neste caso não se limita a uma só língua.

Berman afirma que desde os primórdios os textos que mais vigoraram sobre o “traduzir” provinham de críticos e não dos tradutores. Este fato, segundo o teórico, contribuiu para que a Tradução permanecesse oculta ou representasse algo inexato, sendo classificada como sub-literatura, sub-crítica ou mesmo Lingüística Aplicada. A conseqüência disso constitui-se em um enorme volume de análises incoerentes com a realidade. Contudo, como já discorremos há poucos séculos esta condição começou a delinear-se de maneira diferente, emergiram vários *corpus* sobre o tema, partindo dos próprios tradutores.

⁶ SCHLEIERMACHER, Friederich. Sobre os diferentes métodos de tradução. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). **Antologia bilíngüe** – Clássicos da Teoria da Tradução, v. I: alemão-português. Florianópolis: Núcleo de Tradução (NUT)/ Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2001. Tradução de Margareth Von Mühlen Poll.

Berman argumenta:

A reflexão sobre a tradução tornou-se uma necessidade interna da própria tradução, como o havia sido parcialmente na Alemanha clássica e romântica. Essa reflexão não apresenta forçosamente a feição de uma “teoria”, como se pode ver com o livro de Valery Larbaud, *Sob a invocação de São Jerônimo*. Mas, em todos os casos, ela indica a vontade de definir-se e situar-se por si mesma e, por conseguinte, ser comunicada, partilhada e ensinada.⁷

Quando se discute a Teoria da Tradução frequentemente chega-se à constatação de que todas as obras são intraduzíveis. A tradução, segundo Berman, ocorrerá quando esta não almejar existir no lugar do original, apagando-o e sim, em seu lugar, para uma outra nação de língua distinta. A partir desta possibilidade, o tradutor selecionará a estrada a ser percorrida e suas escolhas refletirão na obra traduzida. Desta forma, “A sistemática da deformação” de Antoine Berman é a teoria que guia esta análise, porque nos leva a refletir posturas e decisões que o profissional de tradução deve tomar em meio ao seu processo tradutório.

A metodologia adotada buscou ser coerente com os objetivos desta dissertação: trabalhar a literatura de Pasolini e a tradução de uma de suas obras, seguindo a teoria da deformação, de Antoine Berman. O primeiro passo foi a leitura das obras de Pasolini disponíveis, para alcançar um conhecimento crítico básico para o início do trabalho. Juntamente às leituras, foi feita uma pesquisa sobre Pasolini narrador, mais uma das faces do efervescente poeta, roteirista, ensaísta, entre tantos outros talentos. A escolha pelo tema foi motivada pela chance de cooperar para a divulgação da imagem de Pasolini romancista, já que no Brasil, o autor é mais conhecido por sua inserção ao cinema.

Foi preciso entender o surgimento do autor como romancista para então perceber o discurso de suas obras. Em seguida, houve a seleção dos trechos para a análise e a tradução destes ao português brasileiro.

⁷ BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**. Bauru: EDUSC, 2002. p. 12. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut.

Fez-se necessário o estudo da estrutura completa do romance em língua original, observando sua narrativa e a relação entre língua, dialeto, gíria e tradução. Como afirma o filósofo Pasquale Cacchio em *Pasolini, il dialetto e la cultura contadina*⁸, Pasolini não se aproximava dos dialetos com o intuito de “colorir” sua produção, mas o fazia com o extremo respeito por uma cultura a ser defendida e salva da agressão de uma “barbárie massificada”.

A luta de Pasolini contra a mídia e sua homogeneização das línguas e dialetos durou até sua morte, porém depois de suas experiências friulanas, *Ragazzi di vita*, constituiu sua primeira grande batalha vencida e um estímulo para grandes produções futuras como *Una vita violenta* e *Accattone*.

Após a leitura da obra, da pesquisa da crítica na Itália e no Brasil, da análise do Pasolini romancista e do livro *Ragazzi di vita*, em italiano e em português, foi possível iniciar o trabalho com o *corpus*, *Meninos da vida*, sempre levando em consideração a “sistemática de deformação” na tradução. Para a análise do *corpus*, escolhemos retirar do texto fragmentos que mais ilustravam as tendências deformadoras sugeridas. Assim, a presente dissertação é dividida em três capítulos. O primeiro apresenta o autor e seu impacto na literatura italiana e brasileira. O segundo capítulo analisa o romance *Ragazzi di vita*, e trata do experimentalismo de Pasolini em seu primeiro romance romano e os aspectos concernentes à estrutura da narrativa do romance. O terceiro capítulo analisa a tradução do dialeto e das gírias presentes em *Meninos da Vida*, a partir da sistemática da deformação proposta por Berman.

⁸ Artigo publicado em 18/01/2001 no site <www.italialibri.net>. Acesso em 05/12/2006.

1 Pasolini: aspectos biobibliográficos

La rivoluzione non è più che un sentimento

Pier Paolo Pasolini

1.1 Pasolini na literatura italiana

Apresentar Pasolini não significa simplesmente discorrer sobre um autor, esta tarefa significa penetrar em um universo múltiplo deixado de herança por ele. Pasolini foi poeta, narrador, ensaísta, diretor de cinema e crítico. Como revela Maria Betânia Amoroso “tudo nele se encontra profundamente mesclado”⁹. Obteve êxito em língua e em dialeto e destacava-se de maneira bastante particular nos campos em que atuava.

Nascido em Bolonha em 1922, Pier Paolo Pasolini cresceu como um nômade, passou por diversas cidades da Itália em decorrência da carreira militar do pai. A mãe era professora primária e com ela estabeleceu por toda a vida uma ligação forte de identidade e afeto, diferentemente de sua convivência com o pai. Após muitas transferências, frequenta todo o Ensino Médio em Bologna, cidade onde se formou em Letras, apresentando seu trabalho final sobre a linguagem de Giovanni Pascoli. Refugia-se durante a Segunda Guerra Mundial em Versutta, fração de Casarsa, região de origem da mãe, no Friuli, norte da Itália. Alguns anos antes começara a trabalhar com o dialeto friulano, escrevendo em 1942 seus primeiros versos: *Poesie a Casarsa*. Era o início de uma luta pessoal de Pasolini e que perduraria durante toda a sua existência: a reivindicação de manutenção e da conservação do dialeto, neste caso o friulano. Em 1943, ensina crianças e jovens a escrever em italiano e friulano, acrescentando que deveria haver uma alfabetização que não apagasse o dialeto pré-existente em cada cidadão. O dialeto não significava para Pasolini apenas uma língua diferente do modelo florentino, mas a identidade de cada pequena cidade, cada vilarejo, cada família. Defendia que esta era uma língua ligada ao sentimento dos ambientes de onde provinha e por este motivo cultivou e defendeu em suas primeiras obras o dialeto friulano:

⁹ AMOROSO, Maria Betânia. **A paixão pelo real**: Pasolini e a crítica literária. São Paulo: Edusp, 1997. p. 15.

Una volta che venni in contatto col dialetto, esso inevitabilmente produsse i suoi effetti, sebbene inizialmente lo avessi adottato per ragioni puramente letterarie. Subito come cominciai a usarlo, capii che avevo sfiorato qualcosa di vivo e reale ed esso agí come un boomerang. Fu attraverso il friulano che arrivai a capire un po' del mondo reale contadino.¹⁰

Conhece-se o aspecto afetivo dos discursos do autor em relação ao dialeto, mas sua opção deve-se também ao fator político, havendo a intenção de promover uma espécie de autenticidade local forte, destacando-se do esquema imposto nacionalmente e indo contra as regras de massificação e padronização da península. De acordo com o artigo de Claudia Porzuo, *La contestazione degli anni '60-70*¹¹, a formação juvenil de Pasolini está inserida em uma atmosfera hermética, focada na veneração da poesia, que é vista como absoluta. A pertinência desta informação pode ser comprovada no período em que o autor vê a região camponesa do Friuli como o melhor exemplo do arcaico e a transforma em uma espécie de Éden não contaminado, não corrupto e a este ponto de sua produção literária podemos atribuir características ainda romântico-decadentes.

Nota-se nas obras de período friulano uma grande vivacidade juvenil, mas contemporaneamente a esta, temas ligados ao sofrimento, ao pecado e à morte. Há de fato, imersa em grande parte da produção poética deste período, algo de conturbado e de sombrio. Pasolini, realmente nunca conseguiu viver sua libertação sexual com imediata inocência e espontaneidade, sua vitalidade sempre esteve presa a um inquieto sentimento de culpa, que tem suas raízes na formação católica.

Em 1945, morre seu único irmão em um conflito de partidários entre a região do Friuli e a Iugoslávia. Pasolini passou os anos de 1945 e 1946 amargurando o mundo, ao lado da mãe em seu luto. Em 1947, filia-se ao Partido Comunista Italiano, sacrificando o sofrimento pela perda do

¹⁰ apud NALDINI, Nico. **Pasolini, una vita**. Torino: Einaudi, 1989. p. 32.

¹¹ Artigo publicado em 30/06/2003 no site <www.controcorrente.info>. Consulta feita em 20/01/2006.

irmão, focando sua atitude em um ideal mais abrangente. Como integrante do PCI, foi secretário da seção de San Giovanni di Casarsa. Desde muito cedo não é bem visto entre os intelectuais do partido. Escrevia muito em dialeto, dedicava atenção à situação da burguesia de sua época (ainda que não a retratasse positivamente) e isso feriu de uma certa forma opiniões alheias, que afirmavam não ser essa uma prática totalmente ligada à realidade social. Pasolini, no entanto, vive anos de luta política, em militância comunista volta-se contra o poder da democracia cristã, que então se instituía no país.

Em meio à luta entre a esquerda e a democracia cristã, surge o primeiro e mais marcante processo contra o autor que mudará sua vida e conseqüentemente sua produção literária. Em outubro de 1949, Pasolini é acusado de corrupção de menores (ou homossexualidade, como também foi denominado o caso, na época) e este processo culminará na sua expulsão do Partido Comunista antes mesmo de quaisquer julgamentos. O processo surge em meio a boatos e especulações, não ido jamais nenhuma família das supostas vítimas procurar a polícia, o que leva muitos estudiosos a afirmarem, ainda hoje, que o fato foi propositalmente organizado para justificar a expulsão do poeta de seu partido. Entretanto, a partir deste episódio, Pasolini toma consciência de que sua diversidade sexual marcará de maneira contínua o seu caminho, sendo associado pela sociedade em geral como rebelde, marginal e provocador. Começa a supor que por trás desta acusação estaria o sistema, banindo indivíduos que não se encaixassem no esquema de molde da sociedade. Aos vinte e sete anos, Pasolini já era um alvo político, uma figura pública marcada pelo escândalo. A vida em Casarsa tornara-se impossível, já que além de ter sido expulso pelo PCI, fora-lhe proibido lecionar. Os fatos ecoavam muito velozmente na cidade e sua relação com o pai praticamente não existia mais.

No ano de 1950, Pasolini chega com sua mãe a Roma, cidade que será o seu refúgio das tantas acusações sofridas no Friuli. Esta súbita mudança na vida do autor representará o início de

uma literatura diferenciada, de uma particular fase da produção pasoliniana. A adaptação em Roma não acontece imediatamente, Pasolini fica mais de um ano desempregado, conseguindo apenas escrever para jornais locais, alguns pequenos artigos e trabalhando como “faz tudo”, quando tinha chance, no *Cinecittà*. São anos de insegurança, na qual a falta de trabalho o obrigará a viver em situações precárias. Descreve seu estado em *Il treno di Casarsa*¹²:

Era un periodo tremendo della mia vita. Giunto a Roma dalla lontana campagna friulana: disoccupato per molti anni; ignorato da tutti; divorato dal terrore interno di non essere come la vita voleva; occupato a lavorare accanitamente a studi pesanti e complicati; incapace di scrivere se non ripetendomi in un mondo ch'era cambiato. Non vorrei mai rinascere per non rivivere quei due o tre anni.

Depois de alguns anos consegue, graças ao amigo e poeta Vittori Clemente, emprego fixo como professor em uma escola particular. Começa a olhar Roma com paixão, a identificar-se com a cidade, em particular modo com a periferia romana, iniciando sua pesquisa sobre a vida nas *borgate* e sua produção baseada no que viria a ser o mito do subproletariado. Este mito, criado pelo autor em seus romances romanos e também no cinema, mostra à sociedade uma inversão de valores aos quais estava acostumada: o subproletariado despertava muito mais interesse e glória do que a burguesia. Escreverá à amiga Silvana Ottieri suas impressões iniciais sobre a diversidade entre Roma e Casarsa, entre as relações no norte (campo) e no centro (capital desordenada)¹³:

Nel mondo settentrionale dove io sono vissuto, c'era sempre, o almeno mi pareva, nel rapporto tra individuo e individuo, l'ombra di una pietà che prendeva forme di timidezza, di rispetto, di angoscia, di trasporto affettuoso ecc.: per vincolarsi in un rapporto di amore bastava un gesto, una parola. Prevalendo l'interesse verso l'intimo, verso la bontà o la cattiveria che è dentro di noi, non era un equilibrio che si cercava tra persona e persona, ma uno slancio reciproco. Qui tra questa gente ben più succube

¹² PASOLINI, Pier Paolo. **Un paese di temporali e primule**. Organização de Nico Naldini. Milano: Tea Due, 1995. p. 166.

¹³ Carta a Silvana Ottieri em AA. VV. In: **Pasolini**: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte. Milano: Garzanti, 1977. Fragmento publicado no site <www.pasolini.net>, consultado em 11/01/2006.

dell'irrazionale, della passione, il rapporto è sempre invece ben definito, si basa su fatti più concreti: dalla forza muscolare alla posizione sociale.

É neste período que Pasolini começa a se aprofundar no universo das *borgate*, da periferia, de onde tirará o cenário, os personagens e as histórias reais dos cidadãos, se é que assim poderíamos denominá-los, já que viviam à margem da sociedade. Começa aqui o mito do subproletariado romano e Pasolini escreve pequenos textos sobre estes aspectos, que resultarão posteriormente em seu primeiro romance romano: *Ragazzi di vita*.

Com *Ragazzi di vita*, Pasolini começa a ser conhecido em toda a Itália, já que o livro será sucesso entre os leitores e em grande parte da mídia, como afirmará Naldini: “a metà giugno, un’intera edizione esaurita, il giudizio favorevole di molti letterati e l’interesse dei registi di cinema, fanno prevedere la prima affermazione della sua carriera, un successo popolare”. No entanto, o romance recebeu também muitas críticas negativas, algumas severas, outras irônicas. Tais críticas exerceriam o papel contrário para o qual se propuseram, pois tornaram o livro mais intrigante aos olhos do leitor que ainda não conhecia a obra.

Um dos elementos que ligam Pasolini à narrativa destes anos é o populismo, com a diferença de que o subproletariado para o autor não é portador de valores positivos, mas é a negação objetiva e total dos mesmos (pelo menos no que diz respeito a valores aceitos pela sociedade burguesa). Nesta obra, o autor descreve de maneira firme e decisiva uma realidade violenta, ainda que cheia de vida. Também o uso contínuo da escrita em dialeto romanesco não corresponde às exigências documentárias do neo-realismo contemporâneo. Sendo desde sempre um alvo, Pasolini não recebe boas críticas originárias do partido comunista e do governo italiano que tiram sua primeira obra narrativa das livrarias, além disso, processarão autor e Livio

Garzanti, editor, pela publicação de uma obra que, segundo os acusadores, continha material pornográfico.

Em 04 de julho de 1956, por meio de uma declaração escrita aos juízes do processo de *Ragazzi di vita*, Giuseppe Ungaretti depunha a favor da obra¹⁴:

Non si può chiedere a uno scrittore che abbia coscienza dei suoi doveri di fare come lo struzzo o peggio di fare l'ipocrita davanti a piaghe sociali tanto più esigenti una denuncia in quanto sono ragazzi e bimbi ad esserne le vittime più gravemente colpite. Pasolini non solo ha sentito con l'impeto dell'animo questo dovere, ma ha anche avuto il merito di sollevare sempre la sua narrazione ad un alto grado di poesia.

Como no primeiro processo, o autor obteve a absolvição e seguiu como romancista e poeta, além de colaborar com a revista cultural *Officina*, onde junto a outros expoentes da literatura como Franco Fortini, Francesco Leonetti, Roberto Roversi, Gianni Scalia e Angelo Romano, trata assuntos ligados a correntes literárias. *Officina* constitui um ponto importante não apenas na trajetória de Pasolini escritor, mas também no panorama da literatura italiana dos anos 50, já que os padrões quase definidos do neo-realismo estavam por ser quebrados por um grupo de escritores que mais tarde daria início a uma nova corrente literária.

Segundo Ceserani e De Federicis¹⁵, as revistas culturais surgidas no período do Pós-guerra refletem a insatisfação por parte dos escritores em se encaixar nos moldes do neo-realismo levando-os a se reunirem e trabalharem o experimentalismo literário. Para Salinari, Ricci e Serrio o experimentalismo foi este comportamento que em *Officina* buscava colher uma realidade não mais somente visual, mas de pensamento, fixando-se a um realismo intitulado ideológico. De acordo com os críticos “lo sperimentalismo in *Officina* si proponeva in sostanza, di opporsi alla

¹⁴ Em AA.VV. **Cronaca giudiziaria: persecuzione e morte**. Milano: Garzanti, 1977. p.34

¹⁵ CESERANI, R., DE FEDERICIS, L. **Il materiale e l'immaginario**. La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura. Torino: Loescher, 1993. p. 130

società borghese-capitalistica con l'obiettivo di una trasformazione riformatrice sul piano letterario, stilistico, etico-ideologico”¹⁶.

Como argumenta Naldini, *Officina* propõe uma revisão do mundo literário italiano, trazendo uma polêmica anti neo-realista e ao mesmo tempo anti- novecentesca. A revista será um dos expoentes da discussão sobre a crise do neo-realismo, já que na metade da década de 1950 esta corrente literária estava sendo re-discutida por grande parte dos intelectuais de esquerda na Itália e no mundo. Esta crise e espécie de renúncia ao neo-realismo ocorre também por estar diretamente ligada a um complexo processo de revisão ideológica que agita as forças de esquerda. À luz destas discussões, nota-se o desejo destes intelectuais por tentar metodologias novas, de experimentar e de se atualizar. Por meio de um intenso debate em revistas como *Officina* (*I Quaderni Piacentini* e *Il Verri*, por exemplo) são discutidas e superadas as imposições críticas da esquerda cultural da metade da década de 1940 em diante. Apesar do sucesso das publicações, Pasolini continua a ser constante alvo das mais diversificadas acusações e processos.

Em 1959, é publicado *Una vita violenta*, seu segundo romance romano. Segundo Rinaldo Rinaldi¹⁷, os leitores ao lerem este novo livro, encontram posteriormente o tema de discussão que o diferencia de *Ragazzi di vita*, já que desta vez existe uma relevância assumida da dimensão ideológica, da afirmação política. Pasolini mais uma vez opta por trazer a realidade crua das ruas de Roma, mas agora se estendendo não somente às *borgate*, mas também à pequena burguesia, mostrando de uma maneira quase verguiana que a violência e a falta de consciência política e social estão destinadas a se reterem eternamente em um indivíduo, não importando o quanto seja afastado da miséria e da ignorância.

¹⁶ SALINARI, C; RICCI, C; SERRI, G. **Il novecento italiano**. Cultura e letteratura. Bari: Laterza, 1983. p. 786.

¹⁷ RINALDI. **Pier Paolo Pasolini**. Milano: Mursia Editore, 1982. p. 171.

Ainda no final da década de cinquenta, mais precisamente em 1957, Pasolini publica o volume de poesias *Le ceneri di Gramsci*, no qual fica explícito o impacto com a cidade de Roma bem como a reflexão sobre a degradação da sociedade. Segundo a crítica, *Le ceneri di Gramsci* representa o ponto mais alto da poesia pasoliniana. É uma obra de grande empenho civil e experimentalismo formal no qual o poeta representa com toda a sua dramaticidade as contradições conscientemente vividas. O poeta Pasolini trabalha com tercetos, adotando o modelo métrico de Giovanni Pascoli, poeta que, para ele, representa o início da poesia italiana do século XX. No ano seguinte lança, pela editora Longanesi, *L'usignolo della chiesa cattolica*, no qual se nota um profundo sentimento de luto católico e uma grande tensão entre o divino e o humano, temas que nunca deixaram o universo do autor. Em seguida, em 1962, é publicado *Il sogno di una cosa*, seu primeiro trabalho em prosa, ainda escrito no Friuli e que tem como enredo a história de jovens cheios de esperanças. O romance consiste em um contraste à sua narrativa em romanesco, já que aponta as diferentes realidades de jovens do campo friulano e aqueles da extrema periferia romana.

Em 1960, conclui-se a segunda fase literária de Pasolini, que teve início com a sua chegada em Roma, dez anos antes. A esta fase correspondem os volumes poéticos e os romances realistas. Diferentemente de seu primeiro período literário, esta década mostra que o universo tomado por Pasolini não foi mais aquele dos camponeses friulanos, mas o subproletariado romano, sujo, miserável, que apesar de sua condição, encontra uma certa dignidade em confronto com o distúrbio da burguesia local.

Em 1961, adota a sátira e o epigrama em *La religione del mio tempo*. Mais tarde em 1964, publica *Poesia in forma di rosa*, no qual se pode notar uma mudança considerável na poética pasoliniana. Neste volume de poesias escritas entre 1961 e 1964, Pasolini une o “eu

narrador” ao “eu personagem”, constituindo para muitos críticos e estudiosos uma fase de desesperada vitalidade, na qual o poeta expõe uma espécie de agitação autobiográfica. *Poesia in forma di rosa* hospeda como em um romance diário, episódios vividos pelo autor, como suas viagens à África e à Ásia, os processos sofridos, além de questões sociológicas e políticas, que passarão a fazer cada vez mais parte da produção de Pasolini. Aos poucos são abandonados os tercetos e o autor começa a falar em “não-poesia”, da sua redução ao *parlato*, ainda que um nobre *parlato*. A partir deste momento, a figura do autor assumirá um papel público muito relevante, indo além do âmbito literário e ocasionando perseguições contra as quais tomaram partido alguns dos intelectuais de esquerda. A atividade artística de Pasolini estava começando a se estender, nestes anos, ao cinema, que não nos convém analisar porque representa um período muito singular e destacado de sua narrativa.

Na década de 1970, em seus últimos anos de vida, Pasolini contribuiu substancialmente com o jornal *Corriere della sera*, no qual discorrerá em crítica diversos argumentos concernentes à Itália de então. Grande parte de seus ensaios publicados no jornal italiano estão reunidos no volume *Scritti corsari*, lançado ainda no ano de 1975. De fato, como ensaísta Pasolini deixou obras de grande contribuição cultural como *Passione e Ideologia*, de 1960 e *Empirismo Eretico*, lançado doze anos depois, evidenciando de maneira provocatória a evolução do autor no que diz respeito ao cinema, à língua e à literatura.

Como é de conhecimento, e argumenta Amoroso, a atenção de Pasolini “nunca se fixou em um setor específico do conhecimento ou da sociedade e, com toda a desconfiança em métodos, era a realidade seu objeto último e único.”¹⁸ Sempre com este foco voltado para o real,

¹⁸ AMOROSO, op. cit. .p. 16.

o autor passou seus últimos dias, engajado em vários projetos que foram publicados somente após sua morte.

Na manhã de três de novembro de 1975, noticia-se o assassinato de Pasolini, ocorrido na madrugada anterior. As circunstâncias sobre a morte do autor nunca foram esclarecidas e várias são as versões sobre o crime. Pasolini lidava muito abertamente com a morte e escreveu sobre ela em vários trabalhos, seja em prosa, em poesia ou no cinema. Em *Empirismo eretico* sustenta¹⁹:

È dunque assolutamente necessario morire, perché finché siamo vivi manchiamo di senso, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo, e a cui dunque attribuiamo la massima importanza) è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modificabili da altri possibili momenti contrari o incoerenti), e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile (nell'ambito appunto di una *Semiologia generale*). Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci.

Pino Pelosi, então assassino confesso de Pasolini, revelou em novembro de 2005 não ter sido o responsável pelo ocorrido, fato que pode ocasionar a reabertura das investigações sobre o caso. Pasolini morreu jovem, aos 53 anos. Foi um homem de luta, de espírito livre, de vontade própria, de oposição à hipocrisia e de desejo de vida. Esta vontade de Pasolini de mostrar a realidade por meio de sua poesia, narrativa, pinturas, críticas jornalísticas e trajetória cinematográfica fez dele uma das figuras mais discutidas de seu tempo. Apesar de toda polêmica, de todo o preconceito e de todas as ameaças, Pasolini obtém grande êxito em sua arte e passados 30 anos de sua morte, suas idéias ainda refletem em nossa realidade.

¹⁹ PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo eretico**. Milano: Garzanti, 1972. p. 241.

Após introduzir estes dados biobibliográficos importantes para compreender o conjunto da obra de Pasolini, passamos agora às traduções no Brasil.

1.2 Pasolini traduzido no Brasil

Não são muitas as obras de Pier Paolo Pasolini traduzidas no Brasil. Foram traduzidos basicamente os textos narrativos, sendo o cinema o campo em que mais se destaca o autor em nosso país. Essa ausência de Pasolini traduzido em nosso cenário editorial é um problema de considerável relevância, sugerindo uma abordagem maior sobre o tema.

Seja na Itália seja no Brasil, a obra narrativa de Pasolini foi observada de maneira particular pela crítica, que ora o aclamava e ora o hostilizava. É difícil encontrar opiniões que sigam o mesmo raciocínio quando se trata de relatar os aspectos importantes de sua produção em prosa. Enquanto a crítica da poesia pasoliniana, do estilo Pasolini poeta, soa sempre como “um culto”, o que encontramos em relação à prosa são variações de opiniões por parte dos críticos até os dias correntes.

De acordo com Giacinto Spagnoletti²⁰, a impossibilidade de obtermos uma visão ampla sobre a trajetória narrativa de Pasolini deve-se à complexidade do autor, não se prendendo demasiadamente a estilos e temáticas, já que para ele tudo era essencial. Sustenta que Pasolini

quando scrive (ed è la caratteristica degli autori troppo assorbiti dal proprio destino come scrittori, in sostanza egocentrici al massimo, e nel caso di Pasolini con varie punti di narcisismo); ma al tempo stesso è egli il primo a gettarsi alle spalle le componenti (alcune almeno) del suo lavoro precedente, a ripassare la sua esperienza con raptus decisivi, documentati non solo da vari tentativi di autobiografia.

²⁰ SPAGNOLETTI, Giacinto. **Storia della letteratura italiana del Novecento**. Roma: Newton, 1994. p. 644.

De fato Pasolini, até mesmo por sua ampla variedade de atuação, opta em alguns momentos por deixar para trás sua última produção e mergulhar em componentes novos, muitas vezes nunca antes experimentados. Podemos observar períodos em que isto acontece claramente como em sua mudança de produção entre Casarsa e Roma. O mesmo aconteceu com sua poesia, que de um breve momento a outro toma um rumo bastante diferente da poesia pasoliniana a qual todos estavam acostumados. Assim, em *Trasumanar e Organizzar*, o poeta parece abandonar a literalidade, escrevendo poemas semelhantes à prosa e distante dos tercetos de *Le ceneri di Gramsci*.

Sobre esta fase, por exemplo, Pasolini argumentará com convicção: "smetto di essere poeta originale, costa mancanza di libertà: un sistema stilistico è troppo esclusivo. Adotto schemi letterari collaudati, per essere più libero. Naturalmente per ragioni pratiche."²¹

Segundo Spagnoletti, Pasolini autor é considerado de tempos em tempos pela crítica, não há uma globalidade em suas obras que se estendem à poesia, ao teatro, à prosa, ao cinema, aos ensaios, entre outros. Já em relação sua imagem como figura humana fora de sua literatura, há uma homogeneidade por parte de estudiosos e da mídia, sempre por motivos ligados à polêmica.

No Brasil, acontece exatamente o que Spagnoletti relata: muitos conhecem o Pasolini polêmico, figura forte e desafiadora, mas poucos conhecem realmente sua produção literária em sua totalidade. Falta-nos bibliografia especializada, para não falar em traduções e edições das próprias obras de Pasolini. O Brasil não tem muito acesso a Pasolini e a crítica existente parece tê-lo esquecido. Em um momento propício como os trinta anos de sua morte, pouco foi lembrado sobre sua vida e sua obra.

Atitudes como a não publicação de livros e a não difusão das idéias do autor em nosso cenário literário nos levam a pensarmos hipótese da falta de publicação de Pasolini no Brasil.

²¹ PASOLINI, Pier Paolo. *Trasumanar e organizzar*. Milano: Aldo Garzanti Editore, 1971. p. 66.

Em *L'invisibilità del traduttore*, Lawrence Venuti²² relata que a partir da Segunda Guerra Mundial, o inglês tornou-se a língua mais traduzida em todo o mundo, enquanto não foi muito traduzido “em inglês”. Venuti argumenta que estes modelos de tradução indicam um desequilíbrio comercial com importantes conseqüências culturais.

Venuti segue sua tese mostrando como a editoria americana e britânica conseguiu benefícios financeiros após ter imposto com sucesso os valores culturais anglo-americanos a um grande número de leitores estrangeiros, mas ao mesmo tempo criando culturas agressivamente monolíngües nos Estados Unidos e no Reino Unido, acostumadas a traduções fluentes que invisivelmente adicionam valores da língua inglesa. Segundo Venuti, esse fato fornece aos leitores a experiência narcisista de reconhecer a própria cultura em um texto estrangeiro. Constata ainda que a prevalência da tradução fluente e domesticante cresceu graças ao seu valor econômico, já que é preferida pelos redatores, editores e até mesmo pelos profissionais que elaboram as resenhas dos livros.

A fluência acarreta uma série de conseqüências e, segundo o autor, uma das mais preocupantes é o fato de que, por constituir traduções que são facilmente legíveis e tornar-se um ótimo bem de consumo, garante a marginalização de textos estrangeiros e também de traduções em inglês que apresentam resistência a uma fácil legibilidade. Este mercado editorial baseado na tradução fluente que acarreta maior venda de *best-sellers* e auto-ajuda pode representar um dos fatores pelos quais Pasolini é pouco traduzido no Brasil.

Em 1968, era publicada a primeira obra narrativa de Pasolini no Brasil: *A hora depois do sonho*, romance friulano cujo título original é *Il sogno di una cosa*. A editora responsável pela tradução foi a Bloch, que publicou a obra em sua coleção *Roteiros*.

²² VENUTI, Lawrence. *L'invisibilità del traduttore*. Roma: Armando, 1999. p. 37.

Quase dez anos depois da primeira obra de Pasolini ser publicada no Brasil, são lançadas pela editora Civilização Brasileira, anotações sobre o que seria um filme sobre a África que o autor tinha em projeto, logo após terminar as filmagens de *Mamma Roma* e escolheu para elas o nome de *Il padre selvaggio*. Também desta vez o nome do tradutor não aparece na edição.

Em 1982, o pequeno livro *Pasolini, Orfeu na sociedade industrial*, traduzido por Luiz Nazário, foi um pequeno sucesso editorial, esgotando três edições sucessivas. Como era o primeiro livro escrito sobre Pasolini no Brasil, o então editor da Brasiliense, Caio Graco Prado, interessou-se em lançar, no rastro do sucesso comercial, algumas obras literárias de Pasolini. Foi ele quem induziu Nazário a traduzir a longa entrevista Jean Dufлот, *As últimas palavras do herege*, que fora originalmente lançada em francês. Caio Graco não providenciou uma revisão da tradução que Nazário admite ter feito apenas por dinheiro (afirma não ser tradutor e hoje nega a tradução), às pressas (sob pressão do editor) e confessa que o livro saiu cheio de erros. Nazário é categórico ao recomendar a *destruição* da edição. Relata que foi uma experiência traumática para ele. Afirma:

As críticas foram ferozes, maldosas, destruidoras para um escritor que estava se iniciando na carreira. Será que Caio Graco imaginou que eu, por conhecer bem a obra de Pasolini, poderia traduzi-la melhor que um tradutor profissional? Ou será que ele maldosamente armou uma cilada para mim? Nunca saberei. Mas, desde então, só aceitei co-traduzir e ainda assim apenas porque precisava do dinheiro para viver.²³

Os demais livros de Pasolini lançados pela Brasiliense, *Meninos da vida e Amado meu*, seguido de *Atos impuros*, foram traduzidos por Rosa Petraitis com colaboração de Nazário. Nazário procurava encontrar as melhores palavras em português para o sentido das frases que Petraitis lhe transmitia. Ou seja, ela fazia a tradução literal, ele cuidava da tradução estilística.

²³ Luiz Nazário, em 05 de dezembro de 2005, em entrevista à mestrandia.

Poucos anos depois, com a publicação de *Caos - Crônicas políticas*, entra em cena a fase corsária de Pasolini, da qual leitores brasileiros podem ter acesso ao diálogo entre autor e os leitores do periódico italiano *Tempo*. O ano de publicação é 1982, apenas três anos depois de ter sido lançado (postumamente) na Itália. A editora é a Brasiliense, que começara a se interessar mais pelas obras do autor. De fato, após a morte de Pasolini, seus livros começaram a ser ainda mais traduzidos e sua personalidade provocatória era conhecida mundialmente. As edições ainda não haviam contraído o hábito de individualizar os tradutores das obras ao português.

Passados dois anos, é publicado em português *Teorema*, romance de 1968, transformado em filme pelo autor, é publicado pela Brasiliense em 1984. Nota-se um arco de tempo significativo entre a publicação italiana e a publicação traduzida no Brasil: dezoito anos. A trama, apesar das críticas sofridas quando o romance foi publicado, agradou ao leitor. Não há, hoje, outras edições desta obra em português, o que faz este livro ser encontrado, raramente, somente em sebos. Tradutores mais uma vez não são mencionados.

Em 1984, a editora Brasiliense também lançara *Amado meu (Amado mio)* uma das mais ousadas obras narrativas de Pasolini. A edição fazia parte da coleção “Circo de letras”. A publicação italiana é de 1982, publicada postumamente, já que a obra foi escrita anteriormente, em 1962. *Amado meu* é precedido de *Atos Impuros*, como na edição original. Pela primeira vez o tradutor é citado. São dois: Elizabeth Braz e Luiz Nazário. A publicação mantém o ensaio de Attilio Bertolucci e apresenta mais de uma edição.

No ano seguinte, 1985, ainda pela editora Brasiliense, é publicado *Meninos da vida*. Assim como *Amado meu*, pertencia à coleção “Circo de letras”, constituindo seu 25º volume. Segundo Nazário foi uma tradução complexa porque o livro é todo escrito em dialeto romanesco, e nem mesmo a tradutora entendia alguns dos termos empregados pelo escritor, precisando consultar amigos romanos que conheciam o dialeto. O professor conta que curiosamente,

Petratis era muito moralista e se escandalizava com algumas passagens das obras, mas no fim das traduções fora conquistada pelo estilo de Pasolini. Segundo Nazário, esses dois livros foram melhor traduzidos devido as precauções que tomou depois da primeira “desastrosa experiência” (palavras do tradutor). Mesmo assim, não as inclui em seu currículo.

Ainda em entrevista (ANEXO 3), Nazário lamenta que depois da morte de Caio Graco Prado nenhum outro editor interessou-se em traduzir Pasolini. Conclui expondo que a literatura italiana é pouco traduzida no Brasil e relatando que hoje há um atraso enorme em relação ao conhecimento dos escritores italianos, e em especial de Pasolini.

O novo livro de Nazário, *Todos os corpos de Pasolini*, com previsão de publicação em 2006 pela Editora Perspectiva, poderá talvez, suscitar um novo interesse nas editoras brasileiras em traduzir outras obras literárias desse escritor e cineasta. Nazário ironiza que desta vez não poderão mais contar com ele para “traduzir (e trair)” o poeta que tanto admira.

O romance *Ragazzi di vita*, todavia já era canônico e ao mesmo tempo atual, pois de certa forma lidava com temas pertinentes ao conflito da sociedade italiana dos anos 80. De fato, Pasolini sempre foi um artista à frente de seu tempo e já em meados de 1950 abordava questões que futuramente constituiriam, salvo poucas mudanças, a problemática da sociedade da cultura de massa.

Com *Os jovens infelizes – antologia de ensaios corsários*, uma das mais conhecidas obras do autor no Brasil, *Scritti corsari* é trazida ao leitor brasileiro ainda pela editora Brasiliense em 1990. Quinze anos após sua publicação na Itália, é revelado outra vez o lado corsário de Pasolini. São artigos selecionados do *Corriere della sera* de 1973 a 1975, período em que o escritor foi vivo colaborador no jornal. Os temas sempre polêmicos afrontados por ele revelam ao leitor toda a personalidade e determinação crítica de Pasolini. Os tradutores são Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. A organização do volume é de Michel Lahud.

Outras produções de grande relevância no decorrer da carreira do autor não estão presentes em nossas livrarias. São obras como *Una vita violenta* (1959), *Passione e ideologia* (1960), *Petrolio* (1975), *Storie della città di Dio* (1995), *Le ceneri di Gramsci* (1957), *Trasumanar e organizzar* (1971) e *Empirismo Eretico* (1972).

Há trinta anos da morte de Pasolini, o que o leitor brasileiro tem disponível do autor é muito pouco. Sua última obra publicada em português foi há quinze anos. O Brasil, se comparado a outros países, é desprovido da produção pasoliniana. Vale lembrar que sua produção cinematográfica muito difere de sua obra escrita e que o leitor permanece subtraído a um marco da literatura italiana e mundial. Em consequência do difícil acesso às obras de Pier Paolo Pasolini, o leitor brasileiro, se não lê em italiano ou outra língua para a qual as obras do autor tenham sido traduzidas, desconhece a riqueza da produção pasoliniana.

No que concerne aos filmes de Pasolini, hoje em dia é possível ter acesso à quase toda a sua produção cinematográfica. Com o sistema de DVD, muitos clássicos foram restaurados e trazidos de volta ao mercado. No caso de Pasolini, existe já uma vasta coleção com legendas em português.

Embora a obra narrativa não tenha sido muito traduzida, pode-se contar com o projeto de alguns estudiosos para o conhecimento parcial da obra pasoliniana. Estes, por meio de publicações sobre o poeta e seus livros, colaboraram para que o nome Pasolini não se apagasse em nosso cenário editorial. Um exemplo é *A vida clara – Linguagens e realidade segundo Pasolini* (1993), de Michel Lahud. No volume são expostos vários aspectos importantes sobre a produção pasoliniana, desde sua fase mítica friulana até seus últimos filmes e artigos. É uma das poucas amostras que temos disponíveis sobre o poeta em Português do Brasil. O livro hoje se encontra “esgotado”, mas seria interessante uma reedição.

Já Maria Betânia Amoroso contribui com dois títulos: *A Paixão pelo real - Pasolini e a crítica literária* (1997) e *Pier Paolo Pasolini* (2002). O primeiro traz um pouco das resenhas de Pasolini publicadas em italiano em *Descrizioni di Descrizioni* e por meio delas tenta buscar a essência das referências teóricas que levaram o autor a construir seu pensamento crítico. Reúne aspectos interessantes sobre o olhar de Pasolini em direção ao real, inspiração presente em toda a sua produção, a editora é a Edusp e o ano de publicação é 1997. Já em *Pier Paolo Pasolini* pode-se observar a trajetória de Pasolini em meio a imagens de seus filmes e artistas que o inspiraram na seleção de imagem, como Andrea Mantegna e Piero della Francesca. É interessante principalmente se endereçado ao leitor que não teve contato significativo com a obra, pois consegue de maneira clara e funcional, mostrar a pluralidade de Pasolini.

A produção crítica sobre o escritor no Brasil ainda é escassa, principalmente se pensarmos na enorme contribuição de Pasolini e de sua influência na literatura. Conclui-se, com este breve panorama das obras de Pasolini traduzidas ao português, que poucos conhecem sua contribuição corsária, poética, romancista e ensaísta. Para grande parte dos “conhecedores”, Pasolini foi um “provocador cineasta”. Esta, infelizmente, é a imagem que a maioria dos brasileiros tem do poeta. Uma noção superficial do autor bem como de suas obras literárias, relacionando em grande parte o autor ao cinema e ao escândalo, à sua enigmática morte, à sua figura polêmica. Provavelmente, esta realidade é consequência do fato de que as obras de Pasolini não sejam muito traduzidas no Brasil ou mesmo porque as poucas obras traduzidas ao nosso idioma tenham desaparecido do mercado, considerando que não houve reedição da maioria delas.

2 Ragazzi di vita: um retrato

L' America non ha grandi problemi tranne quello di come faranno a tradurre Pasolini.

Italo Calvino

2.1 **Ragazzi di vita**

Primeiro romance romano de Pasolini, *Ragazzi di vita* é seu primeiro grande sucesso. Publicado em 1955 pela editora Garzanti, a obra teve dois capítulos liberados anteriormente à revista *Paragone* (em 1951 e em 1953). Tal adiantamento do que viriam representar os relatos pasolinianos suscitou alvoroço, que se tornou ainda mais significativo após a edição completa.

Antes mesmo de ser comercializado, *Ragazzi di vita* foi recolhido pelo governo que julgou o romance “obsceno”, levando o autor aos tribunais pela primeira vez. Iniciativas de censura eram tomadas pelos grupos mais conservadores do conselho, em especial aqueles ligados à Democracia Cristã, que tinham Pasolini como modelo a não ser seguido por uma Itália que marchava em direção à aceitação de líderes sérios e preocupados com a moral.

Segundo Nico Naldini²⁴, Pasolini estava insatisfeito com as mudanças de última hora que deveria fazer no romance. Em uma carta a Sereni afirma: “Garzanti, all’ultimo momento è stato preso da scrupoli moralistici e si è smontato. Così mi trovo con delle bozze mezze morte tra le mani, da correggere e da castrare. Una vera disperazione”. Naldini relata que Pasolini foi obrigado a “corrigir” todo o romance para que trechos indesejáveis pudessem ser aceitos. De fato, “palavras feias” foram substituídas por pontos (geralmente três em sequência), trechos “avançados” foram atenuados (como o episódio onde figura a prostituta Nadia). Não foi permitido que fosse apresentado o que seria o segundo capítulo *I racconti del Ricetto*, assim como o sexto capítulo e um episódio inteiro do sétimo. O oitavo capítulo foi fundido com o precedente, perdendo seu título. Após tantas mudanças, e esperando que não surgissem novas observações, Pasolini entrega o romance adaptado ao editor Garzanti.

²⁴ NALDINI, Nico. **Pasolini, una vita**. Torino: Einaudi, 1989. p. 171.

Argumenta Giuseppe Ungaretti, testemunha de defesa de Pasolini no processo de *Ragazzi di vita*:

Le parole messe in bocca a quei ragazzi, sono le parole che sono soliti a usare e sarebbe stato, mi pare, offendere la verità, farli parlare come cicisbei. D'altra parte è libero compito del romanziere rappresentare la realtà com'è.²⁵

No ano seguinte à impressão, o romance é liberado para circulação, considerando que os juízes não o haviam lido, determinando assim a absolvição do autor, do editor Livio Garzanti e do romance em si. *Ragazzi di vita* contará com uma interessante introdução de Alberto Moravia (ANEXO A e B), assim como sua tradução ao português, que infelizmente não foi incluída em publicação no Brasil.

O romance é aclamado pela crítica, porém em alguns setores não foi bem aceito e recebeu comentários insolentes, quase acusações. O Partido Comunista, por exemplo, acusou a obra de aparentemente tratar do subproletariado romano quando a real intenção era mostrar seu doentio gosto pelo sujo, pelo desprezível, pela angústia e pelo obscuro. Pasolini sabia da polémica que causava e respondia às críticas desarmado, afirmando que seu crescimento como escritor não era desejado e nem amado, mas forçado e doloroso, quase um combate.

A propósito das críticas comenta Naldini: “Appena avrò un po’ di tempo, pubblicherò un libro bianco di una dozzina di sentenze pronunciate contro di me: senza commento. Sarà uno dei libri più comici della pubblicistica italiana.”²⁶

Os textos pasolinianos do período romano não são de fácil leitura. Segundo Rinaldo Rinaldi, boa parte da crítica que condenou a obra não conseguiu analisá-la sem prender-se a ela. A autonomia do leitor desaparece diante dos romances de Pasolini, pois estes prendem o

²⁵ Em AA.VV. **Cronaca giudiziaria**: persecuzione e morte. Milano: Garzanti, 1977. p. 37

²⁶ Op. cit., p. 174.

destinatário. Rinaldi teoriza que o texto pasoliniano existe para impedir o leitor de escolher “o papel do leitor” e a “cooperação textual”, já que as “previsões interpretativas” são reduzidas a zero, neste caso. Conclui relatando que em Pasolini não há textos fechados, que induzam a uma só possibilidade de decodificação, mas textos projetados para negar todas as possibilidades.

A começar pelo título, entende-se logo que o livro discorre sobre “meninos da vida”, meninos largados, que conseguem passar o dia graças a pequenos furtos, trapanças e demais mecanismos de sobrevivência. Assim, o romance conta o cotidiano de meninos que passam o dia tentando sobreviver e chegar ao dia seguinte. Mostra a urgência da luta pelo imediato, e não algo que possa ser, nem de maneira mais superficial um projeto. Os protagonistas são meninos sem futuro, pois é difícil até mesmo delinear um tempo presente em suas vidas mutantes. Sem escolaridade, sem trabalho e sem noção de relacionamento e de sua cidadania, assim é o perfil dos personagens pasolinianos deste romance.

Rinaldi²⁷ argumenta que *Ragazzi di vita*, tem em seu interior uma exclusiva alienação capitalista, por parte dos *ragazzi*²⁸. Por todo o romance, o capitalismo pode exercer papel positivo ou negativo para os personagens, é uma contínua reviravolta. De fato o universo dos meninos gira em torno da circulação de mercadorias e suas histórias e aventuras têm como fundo esta questão. Qualquer bem pode ser conseguido, porém nunca por meio do trabalho que o gera, mas sempre por meio de episódios nos quais o produto é encontrado, roubado ou produzido em algum lugar estranho ou incomum.

O quinto capítulo retrata o episódio em que Riccetto e Lenzetta, interessados nas filhas de um senhor, resolvem ajudá-lo a roubar e carregar couves-flor:

²⁷ RINALDI, Rinaldo. **Pier Paolo Pasolini**. Milano: Mursia Editore, 1982. p. 154.

²⁸ *Ragazzi* são os meninos, neste caso meninos da vida, protagonistas do romance de Pasolini.

«Daje», fece il Vecchio, che già teneva aperto in mano il coltello. E, cacciandosi dentro per un scrimolo, si immerse tra i filari dei cavoli fiori che gli arrivavano fino alla cintola, a cominciò a farli fuori a colpi di coltello. Li tagliava e li cacciava dentro il sacco incarcerandoli con le mani e coi piedi. I due complici, restati più indietro in osservazione, si guardarono in faccia e sbottarono a ridere, sempre più forte, fino a che le loro sghignazzate si sarebbero sentite al Quadraro. «Stàtevi zitti, aòh», fece il vecchio affacciandosi impesierito tra le cimette turchine dei cavoli fiori. Quelli dopo un po', passato il primo entusiasmo, s'azzittarono: poi piano piano si decisero a far qualcosa, e strapparono un po' di cavoli peruno, senza muoversi dalla spranga, e scegliendo i primi che gli capitavano sottomano.²⁹

Para Rinaldi o imediatismo do romance faz com que estas mercadorias sejam sempre descartadas rapidamente pelos protagonistas, seja por forma de roubo, de troca, de perda, ou mesmo de consumo desesperado. Tem-se a impressão de que nunca conseguem estar com a mercadoria muito tempo em mãos, mesmo que para conseguí-las tenham levado muito tempo ou corrido algum risco considerável. Há uma grande pressa que ronda todos os episódios, comparada por Rinaldi ao esquema marxista “mercadoria-dinheiro-mercadoria”, como em um ciclo. O texto é atravessado pela magia do dinheiro. Os encontros, os episódios, as conversas, tudo gira em torno do capital e das mercadorias que este pode oferecer. O dinheiro torna-se aqui o único objetivo e toda vez que algum episódio começa a relatar algum outro acontecimento, eis que subitamente entra o dinheiro e prende de novo todos os personagens. É o elo de ligação mais forte encontrado na narrativa de *Ragazzi di vita*. Este aspecto é bastante visível no segundo capítulo, *il Riccetto*, em que Riccetto aprende um jogo com um grupo de napolitanos (ainda que salernitanos). O jogo consiste em iludir o público e assim extrair dinheiro. Riccetto logo percebe o lucro do napolitano e o circunda para fazer amizade e aprender a “arte”. Junta-se ao grupo e vê a enganação como um trabalho que pode lhe render algum acúmulo monetário. Dura pouco, já que o grupo é preso e deportado, enquanto Riccetto foge e rouba dos napolitanos a quantia de um mês de trabalho, escondida onde se alojavam. O imediatismo da circulação do dinheiro pode ser

²⁹ PASOLINI, op. cit., p. 128.

percebida logo depois, quando Riccetto vai gastar o dinheiro em Ostia, com a prostituta Nadia, que por sua vez rouba com habilidade o dinheiro restante de Riccetto:

Ma mentre facevano quello che dovevano fare, e la Nadia si teneva stretto il pischello tra le braccia con la faccia affondata tra le zinne, piano piano con una mano scivolò su lungo i suoi calzoni appesi contro la parete, la infilò nella saccoccia di dietro, levò il pacco dei soldi e lo mise dentro la sua borsa che pendeva lì appresso. (p. 46)

No terceiro capítulo, *Nottata a Villa Borghese*, encontramos Riccetto e Caciotta, que tendo arranjado um trabalho temporário como entregadores de mercadoria, no caso uma poltrona, resolvem apropriar-se dela e vendê-la. Após a venda, dirigem-se a um mercado onde renovam as roupas. A descrição da ida dos meninos ao mercado é sabiamente relatada por Pasolini como uma espécie de “maravilha do consumismo”, onde os meninos compram com pouco dinheiro tantas mercadorias, inclusive as que sonhavam há tempo:

Andarono a vendere le poltrone a Antonio, lo stracciarolo del vicolo dei Cinque, a cui tre o quatt’anni prima il Riccetto aveva venduto con Marcello e Agnolo i pezzi dei chiusini. Ci fecero una quindicina di sacchi, e andarono a rimettersi a nuovo a vestiti. Un po’ vergognandosi un po’ senza guardare in faccia nessuno andarono a Campo dei Fiori dove vendevano i calzonni a tubbo per mille, millecinquecento lire, e delle belle magliette gajarde per neppure duemila: si fecero pure un paio di scarpette a punta, bianche e nere, e il Caciotta gli occhiali da sole che da tanto sognava; poi zoppicando pel male ai piedi ch’erano gonfi per la camminata dal Portonaccio a lì, andarono in cerca d’un posto dove lasciare il malloppo dei panni vecchi...

S’andarono a mangiare la pizza e un crostino da Silvio, in via del Corso. Era già tardi e era ora di pensare a come passare il pomeriggio, che cavolo! Infagottati com’erano, non gli restava che la fatica di scegliere: il Metropolitan o l’ Europa, il Barberini o il Capranichetta, l’Adriano o il Sistina. Uscirono subito, a ogni modo, che chi va in giro lecca e chi sta a casa la lingua je se secca. Erano tutti contenti e scherzosi, non pensavano manco lontanamente che le gioie di questo mondo son brevi, e la fortuna gira... (p. 65)

O ciclo continua no mesmo capítulo quando as roupas e o dinheiro de Riccetto são roubados por um de seus companheiros, enquanto dormiam. Riccetto por sua vez dá continuidade ao vício roubando um par de sapatos velhos para não ficar descalço.

Il Ricchetto fu svegliato da una specie di strano freschetto ai piedi. Si rivoltò un poco sulla panchina, cercò di riappenicarsi, ma poi risollevò la capoccia per guardare che cosa cavolo succedeva alle sue fette. Un raggio di sole, fresco fresco e abbagliante, che cadeva di sbieco tra il frascame, gl'illuminava i pedalini bucati. «Che, me so' levate 'e zcarpe ieri ssera?» si chiese forte il Ricchetto balzando a sedere. «No, num me le so' levate,» si rispose guardando sotto la panchina, sull'erba, tra le fratte. «A Caciotta, a Caciotta,» si mise a strillare scuotendo il Caciotta che ancora dormiva, «m'hanno rubbato 'e zcarpe!». (p. 74)

Scesero giù nella prateria del galoppatoio e l'attraversarono. In fondo, dall'altra parte, a pancia in basso, dormiva ancora il Picchio. Teneva un paio di scarpe di pezza blu e bianche, tutte sfilacciate e con la suola bucata. Il Ricchetto piano gliene sfilò, e se le mise, benché gli andassero un po' strette; poi spesarono giù per Porta Pinciana. (p. 75)

No quarto capítulo, intitulado *Ragazzi di vita*, assim como em todo o romance, observamos continuar o ciclo de mercadorias. Após conseguir dinheiro por meio de um pequeno furto, Ricchetto é levado pelas palavras do amigo violento Amerigo a fornecer este dinheiro para que joguem, dupliquem e tripliquem a *grana*. Neste capítulo, Pasolini trabalha com um jogo lento de palavras, que transfere pouco a pouco o dinheiro do bolso de Ricchetto para as mãos de Amerigo. É um exemplo de persuasão presente em todo o romance e que aqui se manifesta entre os dois personagens, prendendo o leitor, que parece viver a tensão:

Amerigo gli si avvicinò, guardandogli con gli occhi che parevano insanguinati, come ridendo; rideva per la ragione che non era possibile fare qualche cosa contro quello che lui decideva. «A moro», disse a voce bassa e ancora calma, persuasiva, «già te ho detto, si è che venghi co' me, poi me devi da ringrazià...Tu me num me conosci... Il Caciotta che lo conosceva guardava divertito, da una parte. Tanto sapeva che il Ricchetto sarebbe andato con loro da questo Fileni. «Tengo sonno te sto a ddi», fece il Ricchetto. «Ma quale sonno, quale sonno», fece Amerigo, ridendo sotto la fronte tutta corrugata, allegro sempre per quel pensiero che era assurdo non seguire i suoi consigli, «e nnamo!» Si mise una mano sul cuore: «Er Caciotta quà te 'o può ddi, ve' Caciò? Io sso uno che nissuno può ddi niente de me, e si fo una promessa, a morè, stacce, che tutto ha d'annà come che dico io...Pecché? N semo tutti amichi quà? Io te fo un favore, pe modo de ddi, e n'antra vorta tu 'o fai a me, che, 'un se dovemo da dà na mano uno co l'altro?» S'era fatto solenne: a non stare con lui c'era da far capire che si era balordi; ma al Ricchetto gli rodeva quell'affare lì tra Amerigo e il Caciotta, che gli pareva da naso.(p. 84)

Si riaccostò al Ricchetto, e gli mise amichevolmente una mano sulla spalla. «A Riccè», disse, come te chiami, num me sta a ffa er balordo, si vvenghi pure tte è mejo». Riprese l'aria espansiva e oratoria: «Parola», disse «ch'i fussi er peggio fijo de na mignotta, si dopo 'un me venghi a ddi: a Amerigo, te devo ringrazià e te fo pure le mie scuse». La sua mano pesava sulla spalla del Ricchetto come una còfana. (p. 86)

Mais uma vez o dinheiro desaparece rapidamente, no momento em que Ricetto o “confia” a Amerigo, que perde tudo no jogo.

Se considerarmos a época da trama, sabe-se que se refere ao início dos anos 50. Neste período, não só Pasolini, como outros autores, foram atraídos pelos fenômenos sociológicos desses anos, como por exemplo, a urbanização que avançava e era sinônimo de miragem ao propor trazer uma vida melhor aos “cidadãos”. Existia um crescimento desordenado provocado por um subdesenvolvimento que gerava condições de vida desumanas.

Afirma Rinaldo Rinaldi:

Si direbbe che Pasolini abbia voluto umiliare la struttura romanzesca, tradizionalmente complessa e raffinata, facendola attraversare da quella ‘povera’ e funzionalissima della sceneggiatura, con i suoi lunghi elenchi scarniti di movimenti e azioni. Diventa irrilevante ogni cronologia, ogni principio di sviluppo, sembra che tutto si ripeta, con altri nomi, di capitolo in capitolo, tanto che la successione delle fasi, dei gruppi di anni, è indifferente e si potrebbe iniziare a leggere da qualunque punto.³⁰

De fato, como sustenta Rinaldi, o tempo parece desaparecer durante a narração, como se a única mudança fosse constituída pelo rodízio de personagens e pela variedade de lugares, situados na periferia de Roma, poucas vezes na Roma central.

Os personagens são “habitantes” da periferia romana onde se localizam as *borgate*, barracos que servem somente para dormir, já que o grupo de rapazes passa o dia inteiro fora de casa. Se existe alguma expectativa de sair deste tipo de vida, esta se esvai cada vez mais, a cada insucesso, até alcançar o ponto de não significar mais nada a estes rapazes, que chegam ao final do romance sem esperança alguma.

³⁰ RINALDI, op. cit., p. 160.

Os personagens pasolinianos chegam a remeter o pensamento burguês do culto à mercadoria, ao capitalismo. Contudo, no decorrer da leitura é possível perceber a diferença entre os *ragazzi* e os burgueses, pois os primeiros gastam tudo o que conseguem arrecadar de formas muitas vezes diferentes e constantes, com necessidades básicas (entenda-se no mesmo patamar a alimentação e o jogo) e o sexo, que é banalizado e diretamente ligado à questão do exaurimento do corpo e do dinheiro. A pressa com que tudo acontece até sua destruição é outro fator que os separa do campo burguês.

Rinaldi afirma que assim como as mercadorias exercem um papel que movimenta os episódios do romance, também os personagens podem ser comparados a ela. Sustenta que se no livro tudo toma forma de mercadoria, então os atores da narração, os próprios personagens também entram neste ciclo de troca. Segundo o autor trata-se do andamento narrativo no qual, dentro de sua estrutura formal, tudo funciona em base de troca. Rinaldi argumenta que é possível confirmar esta tese se observarmos que todo personagem pode ser substituído por outro, que qualquer discurso pode ser trocado por outro, em cadeia.

Existe um rodízio de personagens que atravessa o romance inteiro, como em uma dança. Ao longo da obra, os protagonistas são muitos, abre-se espaço a Caciotta, Alvaro, Marcello, Alduccio, depois Lenzetta e Amerigo e posteriormente a Begalone e Genesio. Alguns personagens nomeados no início da trama voltam em novos episódios ou mesmo são lembrados por outros personagens. Rinaldi toma como exemplo Riccetto, que inicia o romance como protagonista, mas é substituído e levado a segundo plano até que surja novamente na trama. Ao final do livro também é possível observar o fato com os personagens novos Alduccio e Begalone, que parecem repetir exatamente um episódio vivido por Riccetto e Caciotta anteriormente.

De acordo com Rinaldi, esse processo só é possível porque está relacionado a um fenômeno de consumo absoluto e de dissipação. É como se os personagens sumissem por estarem

exaustos, vazios, como se tudo tivesse sido tirado deles. Retomando os capítulos *Nottata a Villa Borghese* e *Ragazzi di vita* é possível perceber como a seqüência inicia “gloriosamente” com os meninos na ponte e lentamente são deixados de lado, dando espaço à Amerigo, que apresenta seu declínio e logo após sua escolha pela morte como melhor saída. Rinaldi também exemplifica citando o personagem Lenzetta, que surge no quinto capítulo e que após alguns episódios, como consequência de vários fatores chega à exaustão, desaparecendo, recluso na prisão por três anos. Para Rinaldi os personagens se desintegram como se estivessem sido usados e depois descartados e trocados por outros mais produtivos. Segundo ele, a causa da morte precoce presente em todo romance nada mais constitui do que a “tradução da imagem deste funcionamento técnico do círculo narrativo”. A exaustão quando não leva o personagem à morte, o leva à cadeia, ao reformatório ou à doença. Um exemplo é o episódio envolvendo Alvaro e alguns companheiros, que em uma noite resolvem roubar um carro na *Piazza del popolo*. Ao percorrer toda a Roma com a mercadoria recém roubada e em alta velocidade, param diversas vezes para beber, assaltam uma senhora, depois param em algum lugar perto de Latina, onde roubam cerca de vinte galinhas e matam um cachorro a tiros.

Em seguida a exaustão, a ação concluída em maneira trágica:

Caricarono i polli sulla macchina, e partirono filando ai centotrenta, imboccarono un'altra volta l'Appia, e al trentesimo chilometro da Roma, poco prima di Marino, chissà in che modo, andarono a incassare contro la parte posteriore d'un autotreno. L'Aprilia si ridusse in un mucchio di ferro contorto, con dentro mescolati insieme i corpi sanguinanti e le penne dei polli. L'unico che si era salvato la pelle era Alvaro: ma aveva perduto un braccio e era rimasto cieco.³¹

Os fatos narrados por Pasolini são em parte resultado da sua vivência de dois anos em um destes “bairros”, observando os hábitos, a realidade desta classe social até então avessa aos

³¹ PASOLINI, op. cit., p.203.

olhos da sociedade. São adolescentes que não se sabem adolescentes, que não se viram crianças, que crescem em meio aos marginais, padres, desconhecidos. O autor retrata a vida de meninos que usam artifícios ilícitos para conseguir lidar com as necessidades básicas como o dinheiro, a fome e o sexo. Para tanto, roubam, violentam, enganam e simulam, sendo também passíveis de sofrer as mesmas ações. No entanto, no decorrer da leitura, apesar da sensação de desconforto provocada, de acordo com a maioria dos estudiosos de Pasolini, não se nota repreensão por parte dos leitores em relação aos meninos, mas uma espécie de reflexão sobre a condição desesperada que está sendo descrita, principalmente se considerarmos que o romance constitui um relato que se aproxima muito daquilo que foi a vida destes sub-proletários da Itália no fim do período Pós-guerra. Ainda que as ações praticadas pelos rapazes pudessem ser seriamente de criminosos, estes meninos causam uma certa comoção, como se encaixados no papel de vítima, não de marginais. Remete seguramente ao *ciclo dei vinti*³², da literatura realista de Giovanni Verga. O leitor sente, nas páginas, que não se trata somente de mais um relato, mas de uma denúncia.

Ao contrário de *Una vita violenta*, em *Ragazzi di Vita* Pasolini não centraliza o romance em um só personagem, mas em muitos, geralmente os próprios meninos. Todos eles são identificados pelo nome ou apelido. O personagem mais nominado ao longo dos episódios é Riccetto, porém esse fato não faz com que os outros integrantes vivam um papel secundário. Os já citados Lenzetta, Genésio, Begalone, Caciotta, Amerigo, Marcello e Alduccio são, junto a Riccetto, os *ragazzi di vita* mais presentes na história. Todavia, é importante salientar que no que concerne à duração dos fatos narrados, estes acontecem em torno ao crescimento de Riccetto, desde o final de sua infância ou início de adolescência até tornar-se jovem, ou seja, um espaço de nove ou dez anos, aproximadamente.

³² “Ciclo dos vencidos”, dito em relação a personagens dos romances de Giovanni Verga (1840-1922), por serem sempre derrotados, não importando por que fator.

Os meninos da vida não têm alternativa: passam o dia como se fosse o último. Se têm fome, procuram sobreviver aquele momento, se têm dinheiro, o gastam rapidamente, sem pensar em um amanhã, pois para eles existe só o hoje. Assim, o livro é um acúmulo de fatos sem muita continuidade, porque a vida destes rapazes já não apresenta uma continuidade. Suas ações consistem em enganar e serem enganados, roubar e serem roubados, como em um ciclo, que em um dia se ganha, em outro se perde. No entanto, quando algum dos rapazes consegue dinheiro ou alguma mercadoria roubada, tudo é rapidamente recuperado, não tendo quase nunca nenhum êxito em seus feitos. Como em diversas partes da história narrada, a morte torna-se a única solução plausível para que a aflição existencial acabe. A morte, de fato, é junto aos meninos da vida, personagem. Acompanha-os a cada aventura, a cada idéia, mesmo quando não estão tramando nada. Ao terminar a leitura do livro, percebe-se o quanto esta esteve presente na trama e não foi tão notada. O motivo desta presença é simples: para aquela realidade, a morte era algo freqüente, senão cotidiana nos confrontos da população de *borgata* e já no primeiro capítulo, *Il Ferrobedò*, encontramos-na quando Marcello e Riccetto estão em meio à confusão nas fábricas em busca de uma lira³³ a mais. No episódio, há uma multidão que se pressiona, uma mulher cai, bate com a cabeça em um dos degraus da escada onde todos desciam e em meio ao desespero de alguns, Marcello aparece pulando duas vezes sobre o cadáver que estava atravessado em seu caminho, como se nada significasse, com o intuito de roubar algumas mercadorias.

La scaletta a chiocciola straboccava di gente. Una ringhiera di ferro, sottile, cedette, si spaccò, e una donna cadde giù urlando e sbatté la testa in fondo contro uno scalino. Quelli rimasti fuori continuavano a spingere. « È morta », gridò un uomo in fondo alla cantina, e si misero a strillare spaventate delle donne; non era possibile né entrare né uscire. Marcello continuava a scendere gli scalini. In fondo fece un salto scavalcando il cadavere, si precipitò dentro la cantina e riempì di copertoni la porta insieme agli altri giovani che prendevano tutto quello che potevano. Il Riccetto era scomparso, forse era riuscito fuori. La folla si era dispersa. Marcello tornò a scavalcare la donna morta e corse verso casa.

³³ Moeda italiana anterior ao Euro.

E não é somente no início da obra que encontramos a morte. Segundo Lucio Ros³⁴, em todo o romance encontramos a presença da morte. Os protagonistas convivem com ela como se fosse um de seus companheiros, já que a fatalidade persegue a todos, mudando somente a forma. De fato, no segundo capítulo do romance acontece o desabamento da escola onde a família de Riccetto habitava. No episódio, *sora* Adele, mãe de Riccetto, morre e Marcello que ali se encontrava fica gravemente ferido passando algum tempo no hospital e depois, tomando consciência de sua condição. No quarto capítulo, tem-se o episódio em que a polícia intervém em uma casa de jogo onde se encontravam alguns dos *ragazzi*. Quase todos se entregam, com exceção de Amerigo, que terrorizado pelo fato de voltar ao reformatório, foge e é perseguido pela polícia, depois de três tentativas de suicídio, consegue finalmente atingir seu objetivo. Já Alduccio tem em sua família uma irmã com aspiração suicida. Piatoletta é queimado vivo por ação de outros meninos. Begalone, doente de tuberculose, consegue chegar ao fim do romance, ainda que em estado quase terminal. Álvaro perde um braço e fica cego depois de um roubo e Genésio morre afogado no Aniene.

Aparentemente Riccetto é o único a sair íntegro de toda a trama, mas ao final do livro percebe-se nele um outro tipo de morte, a morte de sua identidade, já que agora Riccetto decide integrar-se na sociedade consumista e após três anos de reclusão, fica fora das aventuras protagonizadas anteriormente.

Como afirma Lucio Ros, é evidente, após toda a questão da morte no romance, a “contaminação” de Riccetto, único personagem que escapou de maiores infortúnios, por um pensamento burguês. Pasolini quis ressaltar com a conclusão da obra, como até mesmo um *ragazzo di vita* pode ser passível do domínio burguês, tamanha é a corrupção. Este argumento será tratado mais adiante em seu segundo romance romano *Una vita violenta*.

³⁴ ROS, Lucio. In: www.pasolini.net (1996). Consulta em 21 de julho de 2005.

Já se observou que a morte é figura constante em todo o romance, porém torna-se protagonista no último capítulo do livro: *La comare secca*, como era chamada em Roma. O oitavo e último capítulo a retrata de diversas formas: primeiro, encontramos Alduccio dormindo na margem do Aniene com os braços em forma de cruz em posição de cadáver, depois Begalone desmaia e é carregado pelos companheiros quase morto (não se sabe se morre), em seguida Genésio afoga-se. O afogamento de Genésio constitui o ápice do capítulo, quando tentando atravessar o rio (prova para ele que representava a conquista da maturidade), é levado pelas suas águas sujas diante do desespero dos irmãos e da perplexidade de outros (inclusive Riccetto que observava tudo sem esboçar nenhuma reação). Contudo, o fim do capítulo serve para acentuar ainda mais a condição de Genésio como herói positivo e Riccetto como herói negativo. O fim do romance aponta as opções tidas pelos *ragazzi*, a morte ou a integração, que também é traição das origens.

2.2 Narração e linguagem experimental

Antes de se analisar a tradução do romance no Brasil, é necessário discutir sobre aquilo que é o instrumento mais importante adotado pelo escritor nesta fase, o dialeto romanesco, dialeto dos meninos da periferia metropolitana de Roma. Segundo Rinaldo Rinaldi³⁵, o aspecto mais significante não é o dialeto em si, mas sua grande função provocatória, a grande novidade de Pasolini narrador romano: um dialeto que envolve e produz não só realidade, mas fantasmas, um dialeto que não nos leva ao verossímil, mas ao sonho.

³⁵ RINALDI, op. cit., p. 145.

Segundo Rinaldi, a violência do dialeto não tem a pretensão de atingir a evidência corpórea da real voz dos falantes, quer somente criar um longo efeito de uma pequena canção, que capture o ouvido para que assim tudo desapareça e reste somente uma espécie de repetição, de monotonia.

O professor afirma que os procedimentos ainda metafóricos e sugestivos dos contos de *Alì dagli occhi azurri* e *Storie della città di Dio* (recolhidos e publicados postumamente, em 1995) cedem espaço a uma reprodução direta da hipnose imaginária, que é efeito do dialeto no romance. O romanesco de Pasolini nasce indiferente aos significados, externo à comunicação, é como se estivesse a serviço da hipnose, do transe, pois é esta sensação que o leitor tem ao ler os romances pasolinianos dessa fase. Neles, temos a impressão de que os diálogos são registros vocais, considerando que este romanesco quer, antes de qualquer experimentação, ser puro som. O dialeto de Pasolini é privado de tensões “formais”, é bruto, concentra-se completamente no próprio desgaste (questão da repetição).

Quando Pasolini escreve *Ragazzi di vita* a intervenção do escritor não se direciona mais à perfeição dentro do discurso, mas opta desta vez pelo efeito final e prático do texto. O potencial de fascinação que o texto pode produzir interessa mais do que a estética. Justamente pelas diferentes escolhas de Pasolini é possível que o texto deixe passar algum traço de descuido.

Não era a primeira experiência de Pasolini no que concerne à narrativa, nem mesmo sua primeira experiência com dialeto. De fato, Pasolini havia trabalhado em friulano anteriormente, mas sua obra romana difere-se bruscamente de seu período em Casarsa. No Friuli, o dialeto funcionava como metáfora da dimensão imaginária, mas conservava todos os sinais literários da tendência hermética.

Para Rinaldi este momento de experimentação de Pasolini é diferente, se mostra muito mais radical. O dialeto dos romances, focado na repetição, é literalmente a oralidade do

imaginário. Rinaldi exemplifica que se pudéssemos nos servir de uma sutil distinção, poderíamos dizer que o friulano era uma escritura, enquanto o romanesco uma transcrição. Não pode ser esquecido que o romanesco é antes de tudo uma linguagem e logo está dentro da dimensão geral da comunicação. Contudo, Pasolini sabe usar o romanesco de modo tão singular (limitado, cheio de fórmulas e indiferenças, quase uma cegueira lingüística), que o salto do dialeto fantasma ao dialeto lingüístico ocorre de maneira simples.

O romanesco em *Ragazzi di vita* mostra-se reduzido e empobrecido, configurando uma cadeia de significantes, sem semântica e uma cadeia deste tipo não consegue nem mesmo se localizar como sistema de oposições, símbolos ou sinais reconhecíveis e produtores de sentido. Em suma, o puro significante deste dialeto não consegue tornar-se organização.

Rinaldi argumenta que os significantes do romanesco pobre são muito semelhantes uns aos outros, limitados demais e poucos. Além disso, este dialeto apresenta uma repetição “encantada” dos mesmos sons, com diferentes cromatismos e com registros de tons levemente variados. O próprio Pasolini afirma: “il parlante non è mai inventore; la sua stupenda purezza, sta nell’adattarsi alle poche dozzine di intonazioni del dialetto finché la propria voce sembri crearlo, e non semplicemente vibrarne.”³⁶

Ainda em *Ali dagli occhi azzurri*, Pasolini relata que o dialeto romanesco é, diferentemente de outros, aproximativo. Nele, todas as figuras presentes no discurso parecem interagir. Segundo o autor, isso se deve ao fato de o dialeto romanesco soar, por meio dos *ragazzi*, como uma dança. De fato, os meninos passam o dia perambulando pela Roma dos anos 50, ora nos degraus de uma escadaria, ora apoiados em algum muro, dentro de algum bar ou mesmo caminhando. Seja onde estiverem suas falas em dialeto guiam o leitor, como se estivesse

³⁶ PASOLINI. *Ali dagli occhi azzurri*. Milano: Garzanti, 1965. p. 99-100.

embalando e permitindo que mesmo o leitor de língua culta, não falante do dialeto alcance a realidade proposta.

Não estamos mais diante de uma linguagem supervalorizada artificialmente em função metafórica como o friulano, mas diante de uma linguagem desvalorizada, passada, automatizada, tanto que, segundo Rinaldi, pode ser comparada a uma máquina de hipnose. Desta vez, temos um jogo de dialeto paralelo à língua, em pacífica convivência dentro do texto, como nunca havia se visto antes, há o emprego paralelo e contemporâneo de língua e dialeto. No caso do friulano, não havia espaço para a língua em suas composições e vice-versa, eram rigorosamente separados no período pasoliniano friulano. Porém, em seu período romano, língua e dialeto não são simplesmente colocados um ao lado do outro sem que sofram traumas, de fato passam por uma integral transformação, um processo de reações em cadeia e a famosa recíproca contaminação na qual estão submetidos caminha a favor do dialeto. Rinaldi teoriza que a língua sofre as infiltrações do romanesco e, cortada, dividida, torna-se curva, sinuosa e magicamente monótona por causa das injeções de dialeto. A língua, de fato, suporta a presença do dialeto e fica a cada momento no ponto de desaparecer, ou pelo menos perder sua face, tornando-se irreconhecível diante do “afetuoso” imperialismo dialetal.

Rinaldi segue formulando a hipótese de que se fosse possível observar a língua do romance de perto, se tivéssemos estes meios, se pudéssemos por um instante despi-la de todos os ornamentos que a cobrem e a deixam fascinante como um objeto imerso pelo mar depois de séculos, teríamos a surpresa de descobrir que a sua mais verdadeira qualidade é aquela de não possuir qualidade. Segundo ele, a língua básica italiana dos romances é uma área anônima, um território cristalino, uma propriedade de ninguém: pobre, de pouco exibicionismo, antiliterária e rudemente funcional. Esta língua garante a escrita e a comunicação à pura sobrevivência, mas ao

mesmo tempo denuncia a fragilidade em relação ao projeto de totalização imaginária do dialeto. Rinaldi compara a língua italiana a uma função de servidão.

Pasolini, neste período, exclui-se do texto, colocando-se na posição do destinatário, produzindo uma espécie de fascinação a qual também ele quer se render junto a cada leitor. Justamente este autor anônimo, ausente, entre parênteses, em transe, nos mostra que o destinatário constitui o problema central da nova narrativa pasoliniana. Rinaldi afirma que os romances pasolinianos representam uma negação da literatura e não porque façam falar a realidade, mas porque reproduzam a “negação da leitura”. Para ele, se a literatura significa liberdade do leitor, os romances de Pasolini saem desta lógica. Esta tese está baseada no fato de serem ilegíveis, já que exercem uma constrição tão significativa sobre o leitor. Rinaldi afirma “il destinatario pasoliniano non si trova nella posizione canonica del lettore, ma piuttosto in quella dell’ascoltatore di fronte al discorso efficace e violento della retorica”³⁷

O autor sustenta que se a escrita é realmente um discurso que funda uma variabilidade da leitura, uma poli-interpretação, talvez conectada a estratégia da citação e da intertextualidade, a retórica é primeiramente uma técnica oral, arte do bem dizer e posteriormente é discurso totalmente funcionalizado a seu efeito, discurso que governa os seus efeitos capturando e esforçando o destinatário.

Encontramos nos textos de Pasolini toda a estrutura oral do discurso retórico, o seu privilegiar da ação imediata sobre a memória. Se quiséssemos verificar algumas estruturas fundamentais do discurso retórico nos textos de Pasolini bastaria pensar a hipnótica constante que ali se verifica, fundada no dialeto, mais envolvente do que qualquer “imundície” narrativa e

³⁷ RINALDI. Op. cit, p. 149.

lógica: uma musical sonoridade feita propositalmente para renegar o hábito descontínuo da escrita, de suas montagens e citações.

Pode-se dizer que no que concerne à linguagem, o relato de Pasolini difere-se daquele da literatura realista. Pasolini também é narrador externo, contudo não é impessoal. Aliás, deixa transparecer uma certa comoção.

O narrador usa o italiano *standard*, mas seus personagens têm como idioma a mistura entre o dialeto romanesco e a gíria da *malavita*, além, naturalmente, de palavrões. Para a construção dos diálogos, Pasolini não apenas retomou o que havia aprendido em seus anos como morador da periferia romana, mas também efetuou um grande estudo filológico para que se pudesse retratar a real língua falada nas *borgate*, totalmente diferente daquela com a qual Pasolini estava acostumado, já que como fora anteriormente dito, seu contato com dialeto resumia-se à experiência friulana. Fazendo-se valer dos diálogos em romanesco e em gíria, Pasolini quer destacar o mundo sub-proletário em relação ao mundo burguês, mostrando que ao menos a classe mais pobre e miserável tinha algo de particular e de seu: uma identidade lingüística. O autor defendeu a língua usada em seu livro afirmando que não se tratava de romanesco errado, nem de romanesco com registro baixo, mas de uma variação do dialeto estendido à gíria da plebe de Roma. Contudo, o sucesso do livro em termos lingüísticos ocorreu pelo resgate do dialeto, que naqueles anos estava sendo “combatido” e discriminado pela mídia.

Ragazzi di vita é uma obra completamente inovadora no campo literário italiano, trazendo à tona uma língua que não estava presente nos livros, uma língua falada, que representava a vida ou mesmo a sobrevivência da classe sub-proletária romana. Essa língua, um tempo retomada por Carlo Emilio Gadda, desta vez não foi artificialmente elaborada, mas se aplicou crua e acompanhada de uma realidade que até então era freqüentemente escondida, a ponto de chocar a sociedade burguesa daquele tempo e também a de hoje.

O fato de se tratar de um livro polêmico tanto do ponto de vista lingüístico, quanto do ponto de vista cultural, foram os pontos fortes que nos levaram a escolher esta obra para a análise de tradução e por isso passaremos no terceiro capítulo a analisar a tradução brasileira deste romance.

3 A sistemática da deformação: dialeto e gírias

Mi diceva un lettore intelligente, che “Ragazzi di vita” gli aveva fatto tutto il tempo a pensare a “Cuore” di De Amicis. – Ma in che modo?- gli chiesi un po’ stupefatto. – È semplicissimo, - rispose: - Arcades ambo. Uno è cuore in rosa. E quel’altro è cuore in nero.

Emilio Cecchi

3.1 A sistemática da deformação na tradução de dialeto e gíria em *Meninos da vida*

Em *La traduzione e la lettera o L'albergo nella lontananza* (2003), Antoine Berman aborda a analítica da tradução e a sistemática da deformação. De acordo com o teórico, a análise do sistema de deformação dos textos além de fazer referência ao sistema de deformação de um texto, faz também uma espécie de análise do sistema inconsciente do tradutor. Berman afirma que isso acontece porque o tradutor, por meio de algum hábito ou “força maior”, desvia de alguma maneira a tradução de seu objetivo final, sua meta e acaba corrompendo (muitas vezes inconscientemente) o texto.

Em *Ragazzi di vita*, visualizamos o emprego do italiano culto e standard, do dialeto romanesco, da língua da *malavita* e também de expressões específicas de um determinado tempo (neste caso, a década de cinquenta). Este cosmo lingüístico, como é chamado por Berman, caracteriza-se por uma espécie de informalidade que é o resultado da grande mistura de línguas retratadas nas obras em prosa. Para ele, essa se caracteriza, primeiramente, pelo fato de captar, condensar e misturar um inteiro espaço de uma comunidade. Contudo, Berman lastima o fato de a *grande prosa* ser tradicionalmente definida negativamente apenas por permitir a mistura de línguas. Ter escolhido a prosa para discorrer sobre os problemas de deformação é exatamente o motivo de esta não ser reconhecida como deveria principalmente no horizonte da poesia e do “belo estilo” retórico.

Berman acena que todas as grandes obras parecem ser caracterizadas por um certo “escrever mal” ou por não mostrarem controle do texto. A este propósito observa Berman³⁸:

³⁸ BERMAN, Antoine. *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Macerata: Quodlibet, 2003. p. 43.

Questo non controllo si riferisce all' enormità della massa linguistica che il prosatore deve concentrare nella sua opera – a rischio di farla esplodere dal punto di vista formale. Più l'obiettivo della prosa è totale, più questo non controllo è manifesto, foss' anche nella proliferazione e nella dilatazione del testo, e ciò anche in opere dove la cura della forma è grande come in Joyce, Broch, Thomas Mann, Musil o Proust.

A dilatação do texto a que se refere Berman é um dos motivos pelos quais o texto recebe movimento. Esta dilatação ocorre ao longo de toda a leitura do livro *Ragazzi di vita*, e é ocasionada também pela diversidade lingüística e liberdade com que o texto é escrito, sem muito controle aparente.

O autor afirma ainda que a prosa, em sua multiplicidade, não pode ser dominada e acrescenta que seu “escrever mal” é também sua riqueza, consequência do polilingüismo.

O autor defende seu estudo em prosa porque sabe que tradicionalmente este é feito somente com poesia, já que no campo poético é muito mais fácil perceber quando uma poesia foi massacrada pela tradução, do que notar a tradução de uma obra narrativa deformada. Realmente, observa, a prosa é muito mais difícil de ser analisada, pois possui pontos em que as deformações passam despercebidas, principalmente se a tradução em questão for estética ou apresentar fluência. Segundo Berman, isso acontece porque a prosa ainda é considerada inferior à poesia e, por conseguinte, justifica a urgência em se elaborar uma analítica da tradução da prosa literária.

Seguindo a teoria de Berman, podemos perceber como consequência de se ter em uma só obra tantas manifestações lingüísticas, que a obra narrativa represente um dos gêneros literários mais difundidos no mundo, caracterizando também o gênero com maior área de conhecimento.

Por meio da sistemática da deformação, Berman quer mostrar como algumas tendências deformantes conseguem destruir “a letra”, o texto das obras originais, privilegiando somente o “sentido” e a “bela forma”. Apesar de uma das essências da prosa ser justamente a recusa desta

bela forma, diversas traduções em prosa parecem preferir a exposição da obra em uma tradução estética.

Berman individuou treze tendências deformantes, mas acrescenta que pode haver outros tipos não conhecidos. Explica que umas destas tendências derivam de outras, algumas são intrínsecas, e há ainda aquelas que são mais conhecidas e aquelas pouco abordadas. Segundo Berman, existem ainda tendências que se manifestam mais em uma determinada língua que em outra, mas sempre dizem respeito a traduções de língua ocidental.

As tendências estudadas por Berman são (na ordem em que são citadas no livro):

1. Racionalização;
2. Clarificação;
3. Alongamento;
4. Enobrecimento;
5. Empobrecimento qualitativo;
6. Empobrecimento quantitativo;
7. Homogeneização;
8. Destruição dos ritmos;
9. Destruição das redes significantes subjacentes;
10. Destruição da sistemática;
11. Destruição ou exotização das redes lingüísticas vernaculares;
12. Destruição das locuções;
13. Apagamento das superposições de línguas

Para uma maior conscientização deste argumento, trabalharemos com as treze tendências sugeridas por Berman, confrontando o texto original de *Ragazzi di vita* e sua respectiva tradução ao português. Desta forma, poderemos não só observar o processo tradutório deste romance como também conhecer mais profundamente a teoria da sistemática da deformação.

Racionalização

Segundo Berman, toda grande prosa possui uma estrutura em arborescência que está oposta a lógica linear do discurso como discurso. Para ele, quando uma tradução subtrai esta arborescência presente no texto original, está praticando uma racionalização ao conduzi-lo para a linearidade. Este fato ocorre quando o tradutor vê o texto a ser traduzido como pesado e cansativo. Ainda que venha a admirar este estilo do autor, muitas vezes o tradutor, convencido que a tradução resulta impossível, opta por adicionar linearidade ao texto, que originalmente possuía uma estrutura em arborescência.

Um dos episódios mais comuns de racionalização se dá quando o tradutor lineariza o texto traduzido, mudando sua pontuação, elemento delicado do texto em prosa. Uma frase grande, de complicada compreensão no texto original, transforma-se então em duas frases, assim a impossibilidade da tradução estaria eventualmente “resolvida”. Esta impossibilidade defendida por alguns tradutores permite a racionalização, que destrói parte do significado do texto.

A racionalização alimenta também outro elemento prosaico: *a ambição da concretude*. Essa tangibilidade vista como um ideal não só por alguns tradutores, mas também por editores, principalmente nos países onde a tradução é etnocêntrica, constitui da mesma forma

generalização e abstração. Este método faz com que a obra original passe do concreto ao abstrato, já que reordena de forma linear sua estrutura sintática. Afirma Berman:

Questa razionalizzazione generalizzante è tanto più perniciososa in quanto non è totale. E in quanto il suo senso è di non esserlo. Infatti essa si contenta di *invertire* il rapporto tra il formale e l'informale, dell'ordinato col disordinato, dell'astratto col concreto che prevale nell'originale.³⁹

Quando a racionalização se manifesta em um texto traduzido, o formal e o informal se confundem a ponto de o texto traduzido apresentar elevação ou diminuição do registro de uma língua ou de uma língua existente dentro dela.

Retomando a teoria, podemos perceber o quanto a pontuação pode causar a racionalização. Na Itália, um texto não necessita de muita pontuação para se fazer entender. No português brasileiro, por outro lado, é imprescindível o uso de vírgulas e de frases não muito longas. Contudo, optar por sempre mudar a pontuação visando a língua de chegada causa inevitavelmente a linearidade que por si racionaliza o texto em questão.

Nem sempre um texto em arborescência pede a linearidade, mas como o tradutor muitas vezes age com o instinto no que diz respeito ao melhor resultado na língua de chegada, peca por deduzir que a arborescência do texto signifique de imediato sua impossibilidade de tradução.

Neste trecho retirado do *site* da *Accademia della Crusca*, considerada mundialmente um dos principais pontos de referência para pesquisas relativas à língua italiana, encontramos uma explicação sobre pontuação que por si só já explicita diferenças entre italiano e português:

Fra i vari tentativi di normalizzazione fatti nel corso dei secoli, uno dei più importanti ai fine della nostra indagine fu intorno all'uso della virgola prima delle congiunzioni coordinativa e subordinativa, o di un pronome relativo, ad esempio prima di e e che; intorno a questo fenomeno si è passati da una rigida obbligatorietà ad una progressiva caduta: se nel Cinquecento i testi erano punteggiati di virgole prima di ogni congiunzione, nel Seicento si assiste ad una considerevole riduzione di questa pratica,

³⁹ BERMAN, Antoine. **La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza**. Macerata: Quodlibet, 2003. p. 45

mentre nel Settecento la moda dello “stile spezzato” in frasi brevi favorisce l’interpungere ritmico, quindi ritroviamo nuovamente l’uso della virgola prima della congiunzione; nell’Ottocento la pratica scolastica porta nuovamente alla censura del fenomeno (anche se non è raro ritrovarlo in autori come Manzoni e Leopardi, del quale basta ricordare l’uso della punteggiatura ne *L’infinito*); il Novecento è caratterizzato da una punteggiatura più in funzione ritmico-melodica, ma anche dalla sua completa assenza (si pensi ad un movimento letterario come il Futurismo).⁴⁰

Considerando a explicação acima, nota-se que o uso de vírgulas e ponto e vírgulas muitas vezes substituem o ponto na língua italiana. A mesma explicação em português teria sido transformada em pelo menos três frases. Em italiano, ao contrário, o leitor que lê esta frase que podemos considerar longa não necessariamente prova sensação de cansaço. Os italianos são defensores de frases compridas, separadas por vírgula. Não costumam usar frases curtas com muitas vírgulas, mas compridas com muitas vírgulas, mesmo que para isso seja gerado um grande número de subordinadas.

Na gramática italiana uma das funções principais da vírgula é escandir o ritmo das frases e a maioria dos italianos aplica com convicção esta teoria, por isso defendem o uso da vírgula onde em português provavelmente colocar-se-ia um ponto final e iniciar-se-ia outra sentença.

Se direcionarmos nossa atenção ao trecho a seguir podemos perceber as diferenças de pontuação entre o texto original e sua tradução:

⁴⁰ Declaração de Marina Bongi. Redazione Consulenza Lingüistica em <http://www.accademiadellacrusca.it>, consulta feita em 03/02/2006.

Ragazzi di vita (p. 13 - 14)	Meninos da vida (p. 13)
<p>Ponte Garibaldi, quando il Riccetto e Marcello c'arrivarono zompendo giù dai respingenti, era tutto vuoto sotto il sole africano: però sotto i suoi piloni, il Ciriola formicolava di bagnanti.</p>	<p>Riccetto e Marcelo desceram do bonde na Ponte Garibaldi, vazia sob o sol escaldante. Mais abaixo sob os pilares, o Ciriola formigava de banhistas.</p>

A divisão em duas frases na tradução ao português mostra a construção da linearidade, já que a estrutura em arborescência do original desaparece. O termo *sole africano* aparece como sol escaldante, logo faz também com que este termo passe do concreto ao abstrato ou genérico. A propósito desta transformação, Berman afirma que o mesmo pode acontecer não só quando se reordena em maneira linear a estrutura sintática, mas também quando há a tradução de verbos por substantivos ou mesmo quando da escolha entre dois substantivos, privilegia-se o mais comum. Retomando a frase dada como exemplo, percebe-se que com a adição do ponto e divisão da frase, o valor adversativo (*però*) some, sumindo também parte da “letra” do original.

Assim como a divisão de frases pode exprimir a racionalização, a divisão por parágrafos pode não somente provocá-la, como acentuá-la, já que na língua portuguesa o término e início de um parágrafo sugerem uma espécie de passagem.

Examinemos o seguinte trecho do quarto capítulo do romance:

Ragazzi di vita (p. 86)	Meninos da vida (p. 69)
<p>Amerigo e gli altri due entrarono piano piano tra il mucchio di gente, che si scansò facendo un po' di posto, e accontentandosi di dargli un'occhiata, poi tutti si misero a osservare le carte, da dietro le spalle dei giocatori. Amerigo stava a guardare, come se non pensasse più al Caciotta e al Riccetto, il gioco le cui mani si seguivano alla svelta, con continue vincite o perdite, seguite da qualche bisbiglio più forte e da qualche commento fatto anche a voce alta.</p>	<p>Amerigo e Caciotta e Riccetto entraram devagar; pessoas se afastaram para dar-lhes passagem e lugar; depois todos se puseram a observar as cartas por sobre as costas dos jogadores.</p> <p>Como se nem pensasse mais em Caciotta e em Riccetto, Amerigo olhava o jogo, cujas jogadas se seguiam rapidamente; qualquer vitória ou derrota era acompanhada por algum bisbilhotar mais forte ou por algum comentário feito também em voz alta.</p>

Como afirma Othon Garcia, os parágrafos “possuem extensão variada: há parágrafos longos e parágrafos curtos. O que vai determinar sua extensão é a unidade temática, já que cada idéia exposta no texto deve corresponder a um parágrafo”. E ainda: "O parágrafo é uma unidade de composição, constituída por um ou mais de um período em que desenvolve determinada idéia central, ou nuclear, a que se agregam outras, secundárias, intimamente relacionadas pelo sentido e logicamente decorrentes dela”⁴¹.

Sendo assim, ao manter ainda a mesma unidade temática, parece inadequado quebrar um parágrafo quando se percebe já pelo texto original que o episódio ainda estava sendo narrado. Neste caso, a racionalização interrompe a continuidade da trama. É importante ressaltar que

⁴¹ GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna**. 7. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1978. p. 203.

confirmando o que foi exemplificado, ao confrontar o texto original e sua tradução ao português, nota-se um número bem maior de parágrafos na tradução.

Após demonstrar quais os atos cometidos pelo tradutor que levam à racionalização, Berman conclui reforçando que esta deforma o original, pois inverte sua tendência de base (concretude) e lineariza suas arborescências sintáticas.

Clarificação

A clarificação é, segundo Berman, uma consequência da racionalização que prevalece quando o tradutor quer esclarecer algo que no original está indefinido, tornando-o definido no texto traduzido. A clarificação está relacionada ao nível de clareza das palavras e dos sentidos, por isso o ato de esclarecer algum termo que no original permanece reprimido ou ocultado, deforma-o, tornando definido o indefinido.

O teórico afirma que toda e qualquer tradução representa uma espécie de clarificação pelo ato de se traduzir ser explicitante, contudo, mostra como o termo clarificação pode significar coisas bem diferentes no campo da tradução. Para Berman, o termo torna-se pejorativo a partir do momento em que visa tornar claro aquilo que não quer se mostrar claro no texto original.

Segundo um dos tradutores de *Ragazzi di vita* ao português, Luiz Nazário, não houve censura na tradução da obra. Por outro lado, anteriormente, na Itália, houve a censura de cerca de vinte páginas da obra de Pasolini. Não se sabe se foi esta a causa de termos implícitos no original aparecerem explícitos no texto em português. Constituiu-se contudo, a clarificação de alguns termos, como podemos observar:

Ragazzi di vita	Meninos da vida
«Ma che stanno a fà sti cojoni, ma perché num se fanno lic...sua!» (p. 11)	«Mas o que querem esses pentelhos, porque não vão se foder?» (p. 11)
«Ma vaffan..., va!» (p. 15)	«Ora, vai tomar no cu» (p. 14)
«Allora con le zinne mezze fuori, incazzata nera, si alzò in piedi la mignotta, e si mise a urlare contro di loro.» (p. 16)	«E então com os seios de fora, fula da vida, a puta se levantou, xingando-os com todos os palavrões que conhecia.» (p. 14)

E ainda:

«“Chi m’ha imparato a remàaa? Ribatté Agnolo. “Sto c...!”	“Quem me ensinou a remar?”, retrucou Agnolo. “Este caralho!”
“Te lo metti ar...!” fecero pronti quelli	“Enfia no cu!”, responderam de pronto.
“Vostro!” strillò Agnolo rosso come un peperoncino.	“No seu!”, gritou Agnolo, vermelho como um pimentão.
“A fiji de na bocch...!” gridò Agnolo.	“Trouxa!”, berraram os moleques.
“A stronzo!” gridarono i ragazzini”.»(p. 26)	“Filhos da puta!”, berrou Agnolo» (p. 22)

Luiz Nazário, que não se considera tradutor, informou que não houve nenhuma restrição por parte de Caio Graco, editor da Brasiliense na época. Entretanto, por ser uma tradução de um texto censurado, poderia ter considerado a hipótese, mesmo presumindo que essa não fosse a vontade do autor, de manter a tradução do texto publicado, ou seja, censurado. Do contrário almeja-se traduzir o pensamento do autor, que naturalmente não pode ser percebido com absoluta precisão.

A maioria dos exemplos de clarificação que percebemos nesse texto refere-se a palavras. Optamos por exibir somente alguns exemplos, mas é importante salientar que estão presentes por toda a obra: implícitos no original e explícitos na tradução.

Na terceira frase traduzida, “E então com os seios de fora, fula da vida, a puta se levantou, xingando-os com todos os palavras que conhecia”, nota-se outro exemplo de clarificação, caracterizada por acréscimo de informação e que também poderia ser enquadrada como deformação de alongamento, não fosse pelo fato de não estar aumentando algo escrito no original, mas sim adicionando uma informação que não se encontra no texto em italiano. Este tipo de clarificação deforma o sentido do texto. O texto em original relata que a prostituta gritava, no sentido sim de xingar os rapazes, mas adicionar que os xingava “com todos os palavras que conhecia” atribui ao texto uma breve ironia que não existe no original.

Ainda nesta mesma frase, outra deformação que encontramos é o uso de “seios” para “zinne”, muito mais popular. A verificação desta elevação de registro causa outra tendência deformadora, o empobrecimento qualitativo, que veremos mais adiante juntamente a outros exemplos.

No que diz respeito à clarificação, Berman lembra ainda outras faces da deformação, como por exemplo, a tradução explicativa ou parafrásica e a passagem da polissemia à monossema.

Alongamento

O alongamento é a tendência deformadora mais fácil de ser encontrada, já que segundo Berman toda tradução apresenta um texto mais longo que o original. De acordo com o teórico, o fato é em parte consequência das duas primeiras tendências já mencionadas: racionalização e

clarificação, que por sua vez explicam o que no original está implícito. Alongar um texto pode causar formas variadas de empobrecimento, além disso, o acréscimo não acrescenta em nada e afeta a rítmica. Como percebemos a seguir:

Ragazzi di vita	Meninos da vida
«Ma siccome lei continuava a star lì a rompere il c..., e era un'impicciona che non finiva mai...» (p. 31)	«Ela nem se incomodou: queria ficar ali, enchendo o saco, e era uma xereta daquelas.» (p. 26)

Com a frase “Ela nem se incomodou”, temos nosso primeiro exemplo de alongamento: quando o texto traduzido fica maior do que o original por clarificação. A informação estava implícita na língua de partida, mas aparece explícita na língua de chegada. Como relata Berman, a informação muitas vezes aparece “dobrada” e cabe ao leitor desdobrá-la se assim quiser, não ao tradutor.

Berman afirma que o alongamento torna o texto mais evidente, mas oculta a clareza do texto original. Obtém-se, com esta tendência, um tom explicativo que provoca a mudança da prosa vertical para a prosa horizontal, afetando a brevidade particular de algumas obras.

O autor conclui que o alongamento está presente, ainda que em diferentes graus em traduções de todas as línguas e que esta é uma tendência inerente ao traduzir em si.

Enobrecimento

O enobrecimento está presente em uma tradução quando esta prima pela estética e o “escrever bem”. Remete à tradição francesa das “belas infieis”, que nunca foram completamente

extintas. Neste caso produzem-se frases elegantes usando o original como matéria prima e em meio a este processo é como se o tradutor reescrevesse a obra fazendo um “exercício de estilo” às custas dela. O resultado faz a tradução parecer mais bela do que o texto original.

Em *Ragazzi di vita* nota-se a presença não só da língua italiana e do dialeto romanesco, mas de um campo semântico ligado ao vocabulário marginal, de gírias de época e da língua popular “falada”. De acordo com Berman, quando a obra é traduzida, o uso do enobrecimento erradica a riqueza oral e a dimensão polilógica informal da prosa e o leitor tem a impressão de que o original foi escrito apenas em italiano *Standard*. Tal ocorrência deve-se ao fato de a tradução ficar submetida também à homogeneização, já que emprega todo o texto original em português correto.

Analisando o texto original e a tradução de *Ragazzi di vita*, percebe-se o enobrecimento principalmente em diálogos, como nos exemplos que seguem:

Ragazzi di vita	Meninos da vida
«Mo se famo er bagno» (p. 150)	«Vamos tomar banho» p. 117)
«E li sordi addò li tenghi?» (p. 150)	«E você tem dinheiro?» (p. 117)
«An vedi quanto acchitta!» (p. 151)	«Veja que elegância» (p. 118)
«Nota mejo de tte, te sto a ddi!» (p. 152)	«Ele nada melhor do que você, sabia?» (p. 119)

Nestas frases podemos notar a presença do dialeto romanesco e também da língua falada, porém a tradução das mesmas enobrece o discurso e as coloca em português claro. Sabe-se que no Brasil a proporção dialetal é pouca, praticamente nula se a compararmos com a Itália, o que dificulta ainda mais alguma tentativa de equivalência. De qualquer maneira, a tradução ao

português poderia ter se preocupado em manter o tom informal da conversa, pois do contrário não se obtém o destaque entre a narração e os diálogos, marcados no texto original.

A elevação do discurso na tradução ao português de *Ragazzi di vita* que foi discutida anteriormente com Venuti, agora aparece como uma tendência deformadora em Berman. De acordo com o autor, esta questão já está presente em todos os âmbitos da tradução, seja em relação a um texto técnico ou literário. O fato de a elegância estar presente em uma tradução tornou-se uma norma, independente do fato de o original ser ou não elegante. Berman relata ainda que para combater esta tendência dentro do campo da tradução, o filósofo espanhol Ortega y Gasset propunha que a tradução do futuro deveria ser uma “traduzione brutta”. As “feias fiéis” não priorizam a estética e apresentam-se mais próximas ao original, fazendo uso, quando necessário, de notas explicativas de rodapé ou de glossário ao final do livro. Observemos mais alguns exemplos em que se pode constatar enobrecimento na tradução:

Ragazzi di vita	Meninos da vida
«Ma che vvòi, a disgrazziato,» (p. 157)	«Mas que quer, desgraçado?» (p. 123)
«An vedi questo, ma chi te s’e in...mai, a farlocco!» (p. 157)	«Que é isso? Quem ligou para você, forasteiro?» (p. 123)
«Specie se ha bevuto!» (p. 162)	«Sobretudo se estiver bêbado» (p. 127)

Antes de comentarmos os exemplos, é pertinente afirmar que casos de enobrecimento estão presentes na tradução, na maioria dos diálogos. Logo, o que colhemos para análise é apenas uma amostra. As frases apenas citadas foram retiradas de um único capítulo (sexto) e mesmo assim, foram escolhidas por questões práticas.

Na primeira frase «Ma che vvòi, a disgrazziato,» traduzida como «Mas que quer, desgraçado?» nota-se a ausência de um elemento informal. A frase está escrita em dialeto e “a” em dialeto seria equivalente ao que adotamos no Brasil “seu”, que se estivesse empregado na tradução poderia conferir ao texto o tom coloquial proposto no original. Como nos informa a “introdução ao romanesco”⁴², o vocativo no romanesco quase sempre é precedido por uma partícula vocativa, no caso “a”.

A tradução da segunda frase «Che tenevi lì sotto?» para «Que tinha lá embaixo?» na tentativa de enobrecer o texto, acaba por confundi-lo. O verbo “tenere”, conjugado na segunda pessoa do singular em italiano, aparece conjugado na terceira pessoa do singular em português. Portanto, o leitor não sabe se: 1) havia algo lá em baixo ou 2) se o personagem mantinha, guardava alguma coisa lá em baixo. Salientamos que o verbo “tenere” tem entre seus significados: manter, conservar, guardar, carregar, possuir, pegar e segurar.

Na terceira frase da tabela o termo “farlocco” é traduzido ao português como “forasteiro”. O enobrecimento mais uma vez aparece na tradução, mas o sentido da palavra, neste caso, enobrecida, destoa do sentido do original e caracteriza um xingamento, uma ofensa pessoal.

Na frase «Sobretudo se estiver bêbado», tradução de «Specie se ha bevuto!», notamos enobrecimento principalmente no termo “sobretudo” não usado na língua falada. Neste caso, o ideal será optar por um termo mais coloquial como “principalmente”, “especialmente” ou mesmo “ainda mais”. Além disso, encontramos outra tendência deformadora nessa frase traduzida: a racionalização, na qual ocorre a tradução de verbos por substantivos (“ha bevuto” por “estiver bêbado”). Esta passagem do verbo que em italiano é apresentado no indicativo e na tradução no subjuntivo acrescenta ao diálogo ainda mais formalidade.

⁴² Disponível em: <www.romanesco.it>. Consulta feita em 12/01/2006.

A frase seguinte não consegue passar em sua tradução o tom de informalidade e até mesmo o movimento de ameaça que traz a frase original. O enobrecimento, neste caso, apaga um pouco da identidade dos *ragazzi*.

Ainda existe um último exemplo de enobrecimento está presente em toda a obra:

Ragazzi di vita	Meninos da vida
«che te dicevo, a Sgarò?» (p. 165)	«Não lhe disse, Sgarone?» (p. 129)

Ao analisar a frase «che te dicevo, a Sgarò?» pode-se notar sua carga de dialeto. Em romanesco os nomes próprios em vocativo perdem a última sílaba, sempre precedidos pela partícula vocativa “a”. Logo, em vocativo: “Salvatore” torna-se “a, Salvatò”, “Giuseppe” torna-se “a, Giusé”, e neste caso “Sgarone”, “a, Sgarò”. É interessante perceber que apesar de encontrarmos nomes italianos tão diferentes em pronúncia do português, eles aparecem iguais na tradução. No entanto, já que o nome não foi modificado, em tese não constituiria maiores problemas deixá-lo também em dialeto quando assim o texto original pedisse.

Este tipo de tendência deformadora também confunde formal e informal, passando uma mensagem equivocada ao leitor, principalmente no que concerne os diálogos, que em *Ragazzi di vita* são utilizados com o intuito de revelar a língua falada, misturada à gírias e dialetos, justamente na tentativa de fugir à língua “elaborada” e, portanto, falsa que era pregada como ideal na época.

Berman finaliza a análise dessa tendência afirmando que o contrário também ocorre, quando o tradutor informaliza demasiadamente o texto original muitas vezes criando um *pseudo-argot* ou *pseudo-patois*, vulgarizando o texto ou até mesmo conferindo-lhe uma espécie de oralidade falsa. Em algumas traduções dos romances policiais de Andrea Camilleri ao português,

personagens mafiosos que falavam em dialeto, tinham suas falas comparadas a de trabalhadores rurais, ou seja, encontrávamos nestes diálogos uma falsa oralidade, um falso tom informal e uma visão distorcida para o leitor daquilo que o autor se propunha a apresentar. Esta tendência pode apresentar-se em prosa informal rural ou mesmo urbana.

Empobrecimento qualitativo

O empobrecimento qualitativo apresenta-se em uma tradução quando há a substituição de expressões e termos do original por expressões e termos que não possuem a mesma riqueza sonora nem a mesma riqueza de significante.

Analisemos algumas frases extraídas do romance.

Ragazzi di vita (p. 103)	Meninos da vida (p. 81)
«...per una settimana aveva agonizzato, e finalmente se n'era andato all'alberi pizzuti»	«...durante uma semana agonizou e finalmente morreu»

Andare all'alberi pizzuti, em dialeto romanesco quer sim dizer “morrer”, mas também alude a cemitério, que na Itália por sua vez possui (ou possuía) árvores pontudas (*alberi pizzuti*). Nesta frase o personagem usa um modo de falar, uma linguagem informal e dona de uma riqueza e ironia que foi apagada na tradução quando substituída por um objetivo e seco “morreu”.

Podemos constatar outro aparecimento de empobrecimento qualitativo no exemplo a seguir:

Ragazzi di vita (p. 101)	Meninos da vida (p. 80)
Me sentivo quer frocio dî a le tacche Cor fiatone «Tartaifel, sor paine, Pss, num currete tante, che so stracche.»	Eu escutava aquele homossexual dizer, arfando: diabo, senhor pilantra, pff, não corra tanto, estou exausto.

Ao optar por “homossexual” ao traduzir *frocio*, a tradução empobrece qualitativamente e eleva o registro do discurso. Analisando superficialmente pode-se chegar à conclusão que o termo *frocio* signifique em português alguma variação de homossexual, dentre elas o termo popular de carga ofensiva “frouxo”. Seria, neste caso, trazer uma palavra em gíria para o português padrão sem nenhum motivo aparente, já que também na década de cinquenta existiam muitos equivalentes no português brasileiro.

As frases que aparecem como citações em meio ao romance pasoliniano pertencem a um soneto escrito em 1830 pelo poeta romano Giuseppe Giochino Belli. Belli é hoje reconhecido na literatura italiana por não seguir as imposições feitas pela própria literatura, que na época julgava a maneira que escrevia inapropriada. De fato, lendo alguns de seus mais de 2.200 sonetos escritos, nota-se a semelhança de sua obra a de Pasolini. Ambos escrevem em dialeto romanesco e ambos trabalham a questão do abismo entre a Roma sacra da Igreja e a Roma ignorante do povo.

O trecho do soneto de Belli que está presente na obra de Pasolini intitula-se *La pissciata pericolosa* e conta um episódio sobre o trabalho da Guarda Suíça nas igrejas de Roma. O trecho que estamos analisando é a fala de um integrante da Guarda Suíça com um cidadão de Roma, que estava desrespeitando as ordens de conduta naquele local. O soneto (Anexo C) é narrado em dialeto pelo cidadão romano, que conta o episódio.

A palavra *frocio*, em *Ragazzi di vita*, aparece como *froschio* no soneto de 1830 - *frocio* é hoje uma derivação usada em Roma, em toda a Itália. Há pelo menos dois significados, o primeiro como versão vulgar de homossexual e o segundo de *tedesco*, ou seja, alemão. A segunda versão, porém é menos comum e faz alusão às roupas usadas pelos soldados alemães que pareciam com as da Guarda Suíça. Optando por qualquer um dos dois significados, encontraríamos sempre nesta frase o empobrecimento qualitativo.

Outra forma de empobrecimento ocorre quando se traduz o termo “limpo” sem gíria. Percebemos, por exemplo, que há momentos em que a palavra *carabinieri* é mantida em itálico como se no original também constasse *carabinieri*, mesmo quando é representada em forma de gíria como *carubba*. Essas escolhas acabam descaracterizando o texto original.

O último exemplo que citaremos aqui diz respeito ao título do último capítulo do livro: *la comare secca*, que foi traduzida como “a morte”. *La comare secca* significa morte na língua italiana falada, é uma derivação e possui uma riqueza que ao ser traduzida foi completamente apagada na língua de chegada. O leitor brasileiro não chega a perceber a particularidade do título, pois nem mesmo chega a conhecê-lo.

Segundo Berman, a tendência deformadora do empobrecimento qualitativo substitui privilegiando a designação e prejudicando o icônico. Quando isto acontece no conjunto de uma obra, há a destruição de boa parte de sua significatividade.

Empobrecimento quantitativo

O empobrecimento quantitativo remete a uma perda lexical. É quando o texto traduzido apresenta menos significantes do que o texto original. Berman ilustra esta tendência deformadora citando o autor argentino Roberto Arlt, que em seu romance usa para o significado “volto”, três

significantes: *semblante*, *rostro* e *cara*. O teórico segue afirmando que a tradução que não respeita esta triplicidade deixa o “volto” da obra em questão irreconhecível.

Em *Ragazzi di Vita* podemos encontrar esta tendência em relação ao significado de “soldi”, que no romance aparece nos significantes *piotta*, *grana*, *sacchi*, *lire* e *pecogna*. No entanto, na maioria das vezes, a tradução ao português optou pelo uso de “dinheiro” seja para “soldi” como também para os vários significantes deste. A importância da realidade de “soldi” deve ser indicada pelo emprego de todos os seus quatro ou mais significantes.

Berman sustenta que quando há o empobrecimento quantitativo em uma tradução, forma-se uma certa dispersão, já que na tradução temos menos significantes do que no original. Esta dispersão, por sua vez, aumenta a massa do texto, levando ao alongamento. O autor conclui que uma tradução pode fazer com que um texto fique mais pobre e mais longo, o que nem sempre é notado, já que o alongamento muitas vezes serve justamente para mascarar a dispersão quantitativa.

Homogeneização

Segundo Berman, a homogeneização é a tendência deformadora que agrupa a maioria das outras em si, mas que merece também ser considerada como uma tendência particular, já que tem suas raízes nas escolhas do tradutor. Berman faz esta afirmação porque acredita que o tradutor tem a tendência a unificar em todos os planos o tecido do original, ignorando o fato deste ser por natureza heterogêneo.

Berman cita Boris Schloezer, que em *Histoire de la littérature française* afirmou que o tradutor, queira ele ou não, é obrigado a pentear o texto, desembaraçando-o. Contudo, este

pentear o texto eventualmente acaba por significar permitir deliberadamente uma correção, já ato defeituoso, à medida que esta não será nunca equivalente a do original.

A homogeneização é uma tendência deformadora presente em toda a tradução de *Ragazzi di vita*, pois além de englobar outras tendências, mostra-se clara, já que “penteia” toda a obra. Neste caso, os tradutores tornaram o discurso homogêneo, conseqüentemente as narrações no italiano de Pasolini e os diálogos em romanesco entre os *ragazzi* muitas vezes se aproximavam demais e uma das características mais relevantes do livro é justamente esta diferença na narração em italiano *standard*, o romanesco e as gírias. Ressalta-se que a homogeneização não se dá somente quando o tradutor, muda e adiciona termos, mas também quando os exclui.

Destruição dos ritmos

Berman fala brevemente sobre a destruição dos ritmos, pois acredita que seja fundamental. Romance, carta e ensaio não são menos rítmicos do que a poesia, mas multiplicidade entrelaçada de ritmos. A diferença maior é que a prosa, ao contrário da poesia, está sempre em movimento e a tradução custa a destruir este movimento, esta tensão rítmica. Tanto é difícil quebrar a tensão rítmica da prosa que segundo Berman, mesmo um romance mal traduzido consegue nos envolver.

De qualquer forma, o teórico alerta que esta deformação pode destruir consideravelmente a rítmica e cita como exemplo a pontuação. De fato a tradução pode destruir a rítmica do original, especialmente quando seu sistema de aplicação de pontuação difere muito do da língua de chegada.

Em *Meninos da vida*, notamos que o texto apresenta maior número de parágrafos do que o texto na língua de partida. Em média quatro ou cinco parágrafos a mais por capítulo traduzido. Existe, neste caso, a destruição dos ritmos, porque o texto escrito por Pasolini tem entre suas características o aspecto da leitura conflitante, causada muitas vezes por frases longas e emendadas. As frases longas, além de corresponder ao modelo italiano, têm uma carga de inquietude própria do estilo pasoliniano e que desaparecem na tradução, subtraindo o aspecto de tensão que circunda o romance.

Segundo Berman essa tendência deformadora faz com que o texto passe de uma tonalidade a outra, já que o fracionamento quebra o ritmo da frase. O autor conclui citando Gresset, que mostrou como a tradução de um texto de Faulkner destrói a rítmica e exemplifica relatando que no original existiam somente quatro sinais de interrupção, sua tradução apresentava vinte e dois, destas dezoito vírgulas.

Destruição das redes significantes subjacentes

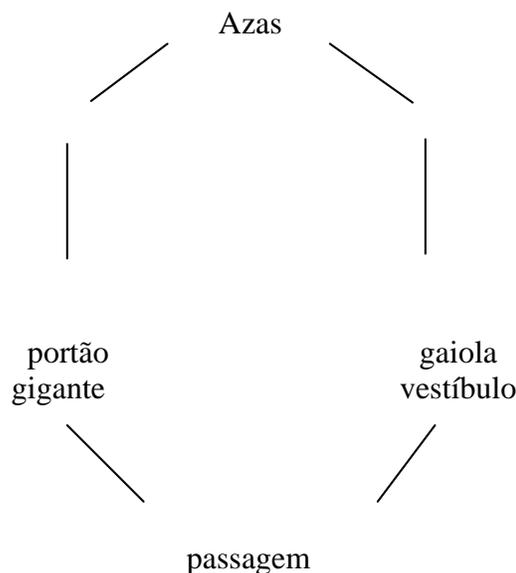
De acordo com Berman, toda obra possui um texto “subjacente”, no qual alguns significantes chave formam-se embaixo da superfície do texto (aquele de simples leitura). É justamente este encadeamento que constitui um dos aspectos da rítmica e da significatividade da obra.

Segundo o teórico, eventualmente notamos algumas palavras que formam, não só pela sua semelhança, mas também pelo modo intencional que comparecem, um retículo específico. Berman exemplifica sua teoria citando o autor Arlt e mostrando que em seu texto nota-se um determinado tipo de palavras que atestam uma percepção particular, mesmo que se dispostas a

grande distância uma das outras, até mesmo em capítulos diferentes. Em Arlt, isso se aplica na série de aumentativos:

portalón – alón – jaulón – portón – gigantón – collegón
 (portão) (azas) (gaiola) (vestíbulo) (gigante) (passagem)

Esta série resulta em um retículo como o seguinte:



Berman explica que a simples organização em rede destes aumentativos prova que seu encadeamento faz sentido e simboliza uma das dimensões essenciais dos *sette pazzi*. Estes significantes aumentados não estão presentes na obra de Arlt por acaso, considerando que efetivamente em todo o romance existe a dimensão de aumentatividade (propositalmente, pois assumem o tamanho dos pesadelos). A tradução que não respeita esta rede destrói um dos tecidos significantes da obra.

O mesmo vale para a tradução de grupos de significantes maiores, aqueles nos quais se organiza a sua *parlanza*. Beckett é citado por Berman para exemplificar essa tendência, pois neste caso usa alguns verbos, adjetivos e substantivos em particular e não outros. O mesmo acontece com Pasolini e em *Ragazzi di vita*, pois percebemos sua escolha por alguns termos em

especial. Podemos notar sua preferência pelo adjetivo “paragulo” e pelo substantivo “moina”, mas na tradução nem sempre é possível, pois *paragulo* e *moina* nem sempre são traduzidos da mesma forma, descaracterizando a intenção de Pasolini, que havia optado por estes termos ao longo de todo o romance, repetindo-os propositalmente.

A destruição da sistemática

A sistemática de uma obra vai além do campo do significante, mas afeta as frases e o tipo de construção utilizada. O correto emprego do tempo também é importante para que não haja destruição da sistemática de uma obra em prosa.

Berman cita a racionalização, a clarificação e o alongamento como tendências que destroem este sistema e que por sua vez, introduzem elementos que esta exclui. De fato, Berman afirma que quanto mais homogêneo um texto traduzido possa parecer, mais heterogêneo ele é, mais incoerente, em razão das teorias deformantes já nomeadas e conseqüentemente mais inconsistente. A tradução tende sempre a aparecer mais homogênea e incoerente ao mesmo tempo.

A escritura de uma tradução é a-sistemática, contudo esta a-sistematicidade permanece escondida, dissimulada por aquilo que resta da sistematicidade do original. De qualquer forma, o leitor percebe a inconsistência do texto traduzido, não o vê como um texto real, já que “a homogeneização não pode dissimular a a-sistematicidade mais do que o alongamento não possa esconder o empobrecimento quantitativo.”⁴³ Em *Meninos da vida* percebemos esta tendência quando a tradução troca constantemente os tempos verbais. A constante troca pelo passado do original pelo tempo presente na língua de chegada descaracteriza a sistemática da obra.

⁴³ BERMAN. Op. cit., p. 52.

Destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares

“Se non ci arriva il francese, che ci pensi il guascone!”. Com esta frase de Montaigne, Berman nos introduz a décima primeira tendência deformadora, declarando a importância de se discorrer sobre ela, já que toda a prosa tem ligações estreitas com as línguas vernaculares. Divide sua justificativa em três pontos, ao justificar a existência dessa tendência:

1. O objetivo polilingüe da prosa inclui obrigatoriamente uma pluralidade de elementos vernaculares;
2. O objetivo de concretude da prosa inclui estes elementos, já que esta é essencialmente mais icônica do que a língua culta.
3. A prosa pode se dar como objetivo explícito à retomada da oralidade vernacular. No século XX de grande parte da literatura latino-americana, norte-americana e italiana (se vê em Gadda, Moravia, Pasolini entre outros expoentes deste movimento).

Não é possível apagar os elementos vernaculares de uma obra em prosa sem que sua textualidade seja gravemente afetada. Por conseguinte, omitir diminutivos, substituir verbos ativos por verbos com substantivos (aqui cita o peruano “lagunar-se”, transformado em “transformar-se em laguna”), ocasionar a transposição dos significantes vernaculares como “porteño” para “habitante de Buenos Aires”

Berman individua a forma de se manter os elementos vernaculares exotizando-os. A maneira se aplica por meio de um procedimento tipográfico (itálico), no qual se isola aquilo que

no original não está isolado ou destacado de alguma forma. A conseqüência é exagerar na tentativa de “retratar com mais veracidade”, acentuando o vernacular a partir de uma imagem estereotipada. A vulgarização é conseqüência da exotização quando esta transforma um vernacular estrangeiro em um vernacular local. Berman usa como exemplo a gíria de Paris traduzindo o *lunfardo* de Buenos Aires, o “falar normando” o dos camponeses russos ou italianos. Seria simples se o vernacular pudesse ser traduzido para outro vernacular, mas infelizmente isto não é possível, já que para ele somente línguas cultas podem traduzir-se uma a outra.

O tipo de exotização, que traz o estrangeiro de fora para o estrangeiro de dentro acaba ridicularizando o texto original, como já referido no caso dos romances policiais de Camilleri. O mesmo acontece com os romances romanos de Pasolini, a exceção é que na tradução de *Ragazzi di vita*, os tradutores preferiam trazer o termo estrangeiro para o texto de chegada, ao invés de substituí-lo por um termo “estrangeiro de dentro”.

Destruição das locuções

A destruição das locuções faz com que o tradutor procure equivalentes para provérbios e “modos de falar” existentes na língua de chegada. Segundo Berman, a busca e substituição por equivalentes mostra ser uma espécie de etnocentrismo, que quando é repetido várias vezes faz com que a obra perca sua identidade. É como se os *ragazzi* de Pasolini se comunicassem por meio de imagens que remetesse a personagens e provérbios da cultura brasileira. Trabalhar somente com equivalências é interferir no linguajar da obra.

Ao afirmar que os equivalentes de uma locução ou de um provérbio não os substituem, Berman reforça a idéia de que traduzir não quer dizer procurar por equivalentes.

A solução proposta seria esquecer as equivalências em relação ao provérbio, já que não se pode ignorar a percepção dos leitores de frente a um novo provérbio, no caso tradução do texto original, próximo muitas vezes de outro já conhecido na língua de chegada. É o que Berman chama de *consciência de provérbio*, que é despertado pela intuição natural de cada leitor, como mostra a cadeia:

- Il mondo appartiene a coloro che si alzano presto (francês)
- L'ora del mattino ha l'oro in bocca (alemão)
- L'uccello del mattino canta più forte (russo)

Todos compreensíveis ao leitor italiano que tem como equivalente em sua língua *Le ore del mattino hanno l'oro in bocca*, muito similar ao alemão, porém no plural. Contudo, ao traduzir, ou equivaler o provérbio seja do alemão ou qualquer outra língua para o italiano não seria interessante, já que o leitor entenderia de qualquer forma por possuir esta consciência de que fala Berman. Um exemplo disso podemos encontrar no último capítulo de *Ragazzi di vita*, *La comare secca*, conotação da morte, em romanesco. Na tradução ao português descaracterizou-se esta denominação, pois o capítulo recebeu o nome “A morte” e desta maneira o leitor brasileiro recebeu uma espécie de informação facilitada.

Apagamento das superposições da língua

As sobreposições (ou **superposições**) de línguas apresentam-se sob duas formas em uma obra em prosa, principalmente romance: dialetos coexistentes com uma língua culta ou línguas cultas coexistentes. Berman relata que o primeiro caso é ilustrado por romances de

Gadda, de Grass e de Valle-Inclán, mas também a obra de Pasolini que estamos analisando, na qual o italiano *standard* e o dialeto romanesco se compenetraram. Para o segundo caso, Berman cita J. M. Arguedas e A. Roa Bastos, cujo espanhol é modificado sintaticamente através de duas línguas puramente orais, no caso o quíchua e o guarani.

A sobreposição das línguas nos casos já apresentados, é ameaçada pela tradução. O perigo maior é que a relação de integração e tensão entre língua e dialeto e entre língua subjacente e língua de superfície se apague. Aqui se posta um problema, que talvez seja o maior existente na tradução de prosa: Berman indaga como seria possível manter em Roa Bastos a tensão guarani-espanhol ou mesmo como manter a relação entre espanhol da Espanha e os diferentes espanhóis da América Latina em *Tirano Banderas*. Possivelmente a dificuldade está no fato de que “toda prosa se caracteriza por superposições de línguas mais ou menos declaradas”.⁴⁴

O romance, segundo Bakhtin, agrupa em si:

1. Heterologia, que é a diversidade dos grupos discursivos;
2. Heteroglossia, que é a diversidade de línguas;
3. Heterofonia, diversidade de vozes.

Mesmo com todo estudo e análise, esta tendência deformadora constitui o maior desafio para o tradutor hoje. A sobreposição das línguas torna difícil o caminho do tradutor, pois conseguir manter estes aspectos na língua de chegada exige um trabalho delicado, e já debatido como uma impossibilidade dentro do campo da tradução. Todavia, Berman exemplifica um sucesso parcial no que diz respeito a Heteroglossia por meio do romance *La montagna incantata* de Thomas Mann. Nesta, o tradutor, Maurice Betz, soube em parte preservar os diálogos entre o

⁴⁴ BERMAN. Op. cit., p. 55.

herói Hans Castorp e a mulher que ama, Madame Chauchat. Todos se comunicam em francês no original, mas um francês diferente um do outro. Com muita sutileza Castorp consegue deixar que os três tipos de francês distingam-se na tradução, mostrando cada um sua particularidade, sua estrangeiridade. Berman conclui que casos como o de Castorp são raros já que a maioria das vezes, a tradução não deixa de apagar esta “embaraçante sobreposição”.

3.2 Considerações sobre as tendências deformadoras

As tendências acima apresentadas e analisadas formam, segundo Berman, um todo que define o que entendemos por letra: “la lettera sono tutte le dimensioni attaccate dal sistema di deformazione”⁴⁵. Este sistema define uma determinada “figura” tradicional do traduzir e não constitui o produto dos princípios teóricos. Berman afirma que até hoje, todas as teorias da tradução não significam outra coisa senão a teorização da destruição da letra em favor do sentido e sobre isto sustenta que não é possível desenvolver esta questão no momento.

Berman acusa este tipo de tradição, regida por estas forças e tendências, de iconoclasta, pois desrespeita e desfaz a relação *sui generis* já fixada entre a letra e o sentido, relação esta na qual é a letra a absorver o sentido. Esta tradução, em contrapartida, quer instituir a relação contrária - do que sobra da letra surge um sentido “mais puro”.

Contudo Berman hipotiza que talvez não exista erro grave em inverter a relação letra e sentido, mas uma espécie de necessidade, já que é provável que haja esta relação de destruição por parte do tradutor em relação à obra (na escrita). Ainda segundo ele existem outras formas de

⁴⁵ BERMAN. Op. cit., p. 55.

se destruir uma obra além das tendências deformadoras, como a paródia, o pastiche, a imitação e acima de tudo, a crítica.

Berman conclui que quando criticamos o sistema das tendências deformantes, fazemos isso em nome de outra essência do traduzir, já que se por um lado a letra deve ser destruída, por outro (mais essencial, segundo Berman) deve ser salva e “mantida”.

CONCLUSÃO

A principal proposta deste trabalho foi analisar a tradução do dialeto e das gírias presentes em *Meninos da Vida* de Pasolini a partir da sistemática de deformação proposta por Berman. Em um primeiro momento falamos sobre Pasolini escritor, quase desconhecido do público leitor brasileiro que o reconhece como diretor de cinema. Neste primeiro capítulo foi feito um breve panorama sobre a vida e a obra do autor e a sua inserção na literatura italiana e no Brasil. No segundo capítulo, foi apresentada a obra *Ragazzi di vita* e suas particularidades. Procurou-se fazer um retrato do romance pasoliniano e buscou-se entender a linguagem que Pasolini usava no romance, o que auxiliou a análise de sua tradução, feita no terceiro capítulo. Inicialmente foi possível perceber o quanto as escolhas lingüísticas de Pasolini são significativas e a reunião de dialeto romanesco, gíria da periferia romana dos anos 50, linguagem da *malavita* e italiano Standard conferem singularidade ao romance. Em um segundo momento, foi possível verificar a intensidade dessas escolhas e os motivos pelos quais Pasolini optou por elas. De fato, o experimentalismo de Pasolini permitiu que houvesse espaço na linguagem usada para uma espécie de denúncia, chamando a atenção para os problemas sociais italianos que afligiam a Roma (ou periferia de Roma) da metade do século passado. No terceiro capítulo, foi apresentada a teoria de Berman e a análise da tradução ao português brasileiro de *Ragazzi di Vita*, feita por Rosa Artini Petraitis e Luiz Nazário há três décadas. Ao longo da análise notou-se que nenhuma das tendências deformantes é menos ou mais importante que outra, mas que caminham muitas vezes juntas, ainda que nesta dissertação, tenhamos optado por considerar alguns exemplos em especial, que compareciam com mais frequência no romance traduzido.

Espera-se com este trabalho que a obra de Pasolini romancista torne-se mais conhecida no Brasil e que novas traduções de *Ragazzi di Vita* e dos outros romances de Pasolini sejam

feitas. Só com a tradução de suas obras é que o leitor brasileiro poderá conhecer melhor a faceta de romancista de um dos maiores autores do século XX italiano.

REFERÊNCIAS

AMOROSO, Maria Betânia. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária**. São Paulo: Edusp, 1997

BERMAN, Antoine. **La traduzione e la lettera o l' albergo nella lontananza**. Macerata: Quodlibet, 2003.

_____. **A prova do estrangeiro**, EDUSC, Bauru -SP, 2002. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut.

CADERNOS DE TRADUÇÃO, v. VI. Florianópolis: Núcleo de Tradução (NUT)/ Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2000.

CADERNOS DE TRADUÇÃO, v. VIII. Florianópolis: Núcleo de Tradução (NUT)/ Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2001.

CESERANI, R., DE FEDERICIS, L. **Il materiale e l'immaginario. La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura**. Torino: Loescher, 1993.

CHESTERMAN, Andrew. **Memes of translation: the spread of ideas in translation theory**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997.

DOLET, Étienne. La manière de bien traduire d' une langue en autre / Como traducir bien de una lengua a outra. In: F. Lafarga (Ed.). **El discurso sobre la traducción em la historia. Antologia bilíngüe**. Tradução de Caridad Martínez. Barcelona: EUB, 1996.

GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna**. 7. Rio de Janeiro: FGV, 1978.

GUERINI, Andréia. **A poética de Leopardi: gênero e tradução no Zibaldone di Pensieri**. 2001. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

HOLMES, J.S. **The Name and Nature of Translation Studies**, em HOLMES, J.S., **Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies**. Amsterdam. Rodopi.

LAHUD, Michel. **A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LOUZADA, Nilson Carlos Moulin; AMOROSO, Maria Betania; REZENDE, Neide Luzia de. **Literatura italiana: linhas, problemas, autores**. São Paulo: Nova Stella/ Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1989.

MOUNIN, Georges. **Teoria e storia della traduzione**. Tradução de Stefania Morganti. Torino: Einaudi, 1982.

NALDINI, Nico. **Pasolini, una vita**. Torino: Einaudi, 1989.

NAZÁRIO. Luiz. **Pasolini**. Orfeu na sociedade industrial. São Paulo: Brasiliense, 1982.

NERGAARD Siri. **Teorie contemporanee della traduzione**. Milano, Bompiani, 1995.

PANZERI, Fulvio. **Guida alla lettura di Pasolini**. Milano: Mondadori, 1988.

PASOLINI, Pier Paolo. **Trasumanar e organizzar**. Milano: Aldo Garzanti Editore, 1971.

_____. **Storie della città di Dio**. Racconti e cronache romane 1950-1966. Torino: Einaudi Editore, 1995.

_____. **Ragazzi di vita**. Milano: Aldo Garzanti Editore, 1955.

_____. **Meninos da vida.** Tradução de Luiz Nasário e Rosa Artini Petraitis. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Os jovens infelizes** (Org. Michel Lahud). São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Diálogo com Pasolini: escritos (1957-1984).** São Paulo: Nova Stella, 1986.

_____. **Alì dagli occhi azzurri.** Milano: Aldo Garzanti Editore, 1965

_____. **A hora depois do sonho.** Tradução de Edílson Alkmim Cunha. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.

PAZ Octavio. **Traducción: literatura y literalidad.** Barcelona, Tusquets, 1971.

REGA, Lorenza. **La Traduzione Letteraria – Aspetti e problemi.** Torino: UTET, 2001.

RINALDI, Rinaldo. **Pier Paolo Pasolini.** Milano: Mursia Editore, 1982.

SALINARI, C, RICCI, C., SERRI, G. **Il novecento italiano. Cultura e letteratura.** Bari: Laterza, 1983.

SCHLEIERMACHER, Friederich. **Sobre os diferentes métodos de tradução.** In: HEIDERMANN, Werner (Org.). **Antologia bilíngüe – Clássicos da Teoria da Tradução, v. I: alemão-português.** Florianópolis: Núcleo de Tradução (NUT)/ Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2001. Tradução de Margareth Von Mühlen Poll.

SPAGNOLETTI, Giacinto. **Storia della letteratura italiana del Novecento.** Roma: Newton, 1994.

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor.** Tradução de Carolina Alfaro. In: **Palavra 3.** Rio de Janeiro: Grypho, 1995.

_____. **L'invisibilità del traduttore.** Una storia della traduzione. Roma: Armando, 1999.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria della Letteratura.** Bologna: Il Mulino, 1956.

ZINGARELLI, Nicola. **Vocabolario della lingua italiana.** Bologna: Zanichelli, 1997.

www.accademiadellacrusca.it

www.garzantilinguistica.it

www.pasolini.net

www.romanesco.it

APÊNDICE A

Entrevista com Luiz Nazário

De: Stella Rivello [mailto:stella@rivello.com.br]
Enviada em: segunda-feira, 5 de dezembro de 2005 00:33
Para: Prof. Dr. Luiz Nazario; nazario@expressionismo.pro.br
Assunto: dissertacao_pasolini

Prezado Prof. Dr. Luiz Nazário,

me chamo Stella Rivello da Silva e sou estudante do mestrado em estudos da tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. Minha pesquisa tem como fundamentação teórica Antoine Berman e Lawrence Venuti e o corpus que estou trabalhando é a tradução de sua autoria de *Meninos da vida*, de Pier Paolo Pasolini. Para a continuação de meu trabalho, gostaria de fazer uma entrevista com o Sr. sobre o processo tradutório desta obra e outros pontos interessantes. Antes de lhe enviar meus questionamentos, gostaria de saber se concorda com a entrevista e também se poderia publicá-la como anexo da minha dissertação. A entrevista teria que ser feita *on line* (mandaria as perguntas em documento do Word por e-mail e o Sr. me responderia, depois, eventualmente, lhe faria mais algumas perguntas e concluiríamos). A distância e a urgência do tempo me impedem de fazer a entrevista pessoalmente, infelizmente.

Agradeço desde já pela atenção e fico aguardando sua resposta.

Stella

Cara Stella

Reneguei as traduções que fiz, e as excluí de meu currículo.

Um abraço do

Luiz Nazario
Prof. Dr. Luiz Nazario
Escola de Belas Artes / UFMG
luiz.nazario@terra.com.br
Caixa Postal 3095
30140-970 - Belo Horizonte - MG

De: Stella Rivello [mailto:stella@rivello.com.br]

Enviada em: segunda-feira, 5 de dezembro de 2005 08:29

Para: Luiz Nazario

Assunto: la_ringrazio

Caro Prof. Luiz Nazário,

te agradeço de qualquer forma. Na verdade, minhas dúvidas maiores eram nos interesses daquela época em se traduzir Pasolini e na falta de interesse hoje por parte das editoras, o porquê da tradução em dupla, esses pontos...

Por acaso o Sr. sabe onde posso encontrar a outra tradutora? Prof.a Dr.a Rosa Petraitis?

Agradeço mais uma vez e boa semana!

Stella

Stella,

Não tenho mais contato com a Rosa, que era professora do Instituto Italiano de Cultura, em São Paulo. As perguntas abaixo eu posso responder.

1. Meu livrinho Pasolini, Orfeu na sociedade industrial (1982), foi um pequeno sucesso editorial, esgotando três edições sucessivas. Como era o primeiro livro escrito sobre Pasolini no Brasil, o então editor da Brasiliense, Caio Graco Prado, interessou-se em lançar, no rastro do sucesso comercial, algumas obras literárias de Pasolini. Foi ele quem me induziu a traduzir a longa entrevista de Jean Duflot, As últimas palavras do herege, que fora originalmente lançada em francês. Como Caio Graco não providenciou uma revisão de minha tradução, que fiz apenas por dinheiro (não sou tradutor) e às pressas (sob a pressão do editor), o livro saiu cheio de erros. Recomendo a destruição da edição. Foi uma experiência traumática para mim. As críticas foram ferozes, maldosas, destruidoras para um escritor que estava se iniciando na carreira. Será que Caio Graco imaginou que eu, por conhecer bem a obra de Pasolini, poderia traduzi-la melhor que um tradutor profissional? Ou será que ele maldosamente armou uma cilada mim? Nunca saberei. Mas, desde então, só aceitei co-traduzir (e ainda assim apenas porque precisava do dinheiro para viver).
2. Os demais livros de Pasolini lançados pela Brasiliense, Meninos da vida e Amado meu, seguido de atos impuros, foram traduzidos do italiano por Rosa Petraitis com minha colaboração na passagem do italiano para o português. Eu procurava encontrar as melhores palavras em nossa língua para o sentido das frases que ela me transmitia. Ou seja, Rosa fazia a tradução literal, eu cuidava da tradução estilística. Meninos da vida foi uma tradução complexa porque o livro é todo escrito em dialeto romanesco, e nem mesmo Rosa entendia alguns dos termos empregados pelo escritor, precisando consultar amigos romanos que conheciam o dialeto... Curiosamente, Rosa era muito moralista, e se escandalizava com algumas passagens das obras, mas no fim das traduções ela foi conquistada pelo estilo de Pasolini... Esses dois livros foram bem traduzidos devido a essas precauções que tomei depois da primeira desastrosa experiência. Mesmo assim, não os incluo em meu currículo.

3. Depois da morte de Caio Graco Prado nenhum outro editor interessou-se em traduzir Pasolini. A literatura italiana é muito pouco traduzida no Brasil... O resultado é que hoje estamos com um atraso enorme em relação ao conhecimento dos escritores italianos, e em especial de Pasolini: foram agora publicadas as Opere complete do poeta pela editora Mondadori somando 15 mil páginas... Meu novo livro, Todos os corpos de Pasolini, que deverá ser publicado pela Editora Perspectiva em 2006, poderá, talvez, suscitar um novo interesse nas editoras brasileiras em traduzir outras obras literárias desse escritor e cineasta. Só não poderão mais contar comigo para traduzir – e traír – o poeta que tanto admiro... Felizmente tenho um emprego que me poupa, agora, da prostituição literária.

Abraço,

Luiz Nazario

Prof. Dr. Luiz Nazario

Escola de Belas Artes / UFMG

luiz.nazario@terra.com.br

Caixa Postal 3095

30140-970 - Belo Horizonte - MG

De: Stella Rivello [mailto:stella@rivello.com.br]

Enviada em: segunda-feira, 5 de dezembro de 2005 16:06

Para: Luiz Nazario

Assunto: grazie_ancora

Caro Professor Luiz Nazário

agradeço imensamente pelas respostas, me serviram muito. Se pensarmos que o último livro de Pasolini foi traduzido quando eu era criança, basicamente podemos concluir que hoje o jovem pouco tem acesso a sua obra narrativa, infelizmente. Fiquei animada em saber que em breve teremos um livro sobre Pasolini. Por favor, me avise quando sair porque farei questão de comprar e com certeza poderei recomendá-lo. Realmente, por mais que um tradutor tenha formação e muita experiência, traduzir Pasolini é uma tarefa complicada. Tentei (sim, tentei e já desisti) traduzir alguns contos dele do período romano para meu antigo projeto de dissertação e devo dizer que paguei todos os meus pecados. Acho que tenho muito a aprender ainda sobre esta profissão. Acho até que Dante só não colocou no inferno, como pena, condenados traduzindo Pasolini porque Pasolini ainda não existia. A coleção “letras italianas” da Berlendis & Vertecchia já possui um livro de Pasolini traduzido: “Ali dos olhos azuis”, mas ainda não saiu. Era para sair agora com os 30 anos da morte do Pasolini, mas até agora nada. Vamos esperar. Adoro Pasolini, não me escandalizo com ele, parece até que o escândalo, justamente por ser tão explícito, não me choca em sua obra. Contudo, confesso que o leitor brasileiro não se sentiria tão à vontade lendo um livro com os termos usados por Pasolini, porque não conhece o autor. Essa é a realidade. Formulei um questionário perguntando a varias pessoas o que conheciam de literatura italiana. O que me responderam? Quase todas que não conheciam nada. Dentre as que conheciam, citou-se Eco e Calvino, nem Dante aparecia quanto eles! Realmente os leitores dependem da tradução e da edição, é claro, de outras obras. Uma última dúvida minha em relação à tradução de “Ragazzi di vita”: o editor impôs algo? Como por exemplo tentar não usar muitos palavrões, ou mesmo em

relação aos nomes, para que continuassem em italiano? E como vocês fizeram para lidar com a questão do dialeto? Que na minha opinião deve ter sido o pior, já que no Brasil temos, no máximo, variações regionais.

Se o Sr, não quiser responder, sinta-se a vontade para dizer, que eu entendo. (fico morrendo de medo de perguntar algo que não devo). Agradeço mais uma vez e aproveito para dar os parabéns por seu trabalho com os estudos pasolinianos. Ainda bem que temos profissionais assim que ajudam a manter viva a obra de Pasolini. Abraço,
Stella

Cara Stella

O editor brasileiro não fez nenhuma restrição à tradução de *Ragazzi di vita*. Soube, depois, que o editor **italiano** exigiu, na época, que Pasolini cortasse umas 20 páginas do livro para que ele pudesse ser publicado na Itália... Pelo que me consta até hoje essas páginas encontram-se inéditas, não tendo sido incluídas nas *Opere complete*... A questão do dialeto foi muito complicada; como disse, havia palavras que Rosa, que viveu boa parte de sua vida na Itália, não compreendia, e só conseguiu traduzir através de amigos romanos que conheciam bem o dialeto romanesco, falado apenas nas periferias de Roma...

Abraço,
Luiz Nazario

ANEXO A: *Un poeta e narratore che ha segnato un'epoca*

di Alberto Moravia

In principio c'era l'omosessualità intesa, però, nella stessa maniera dell'eterosessualità, cioè come rapporto con il reale, come stendhaliana cristallizzazione, come filo d'Arianna nel labirinto della vita. Pensiamo per un momento solo alla fondamentale importanza che ha sempre avuto nella cultura occidentale l'amore; come esso abbia ispirato le grandi costruzioni dello spirito, grandi sistemi conoscitivi; e si vedrà che l'omosessualità ha assolto nella vita di Pier Paolo Pasolini la stessa funzione che ha avuto l'eterosessualità in tante vite non meno intense e creative della sua.

Accanto all'amore, in principio, c'era la povertà. Pasolini era emigrato a Roma dal Nord, era andato a vivere in un modesto alloggio in periferia, si guadagnava la vita insegnando nelle scuole medie delle borgate. È in quel tempo che si situa la sua grande scoperta del sottoproletariato come società alternativa e rivoluzionaria, analoga alle società protocristiane ossia portatrice di un inconscio messaggio di umiltà e povertà da contrapporre a quello edonistico e nichilista della borghesia. Questa scoperta, Pasolini la fa sia attraverso la sua professione di insegnante, sia, soprattutto, attraverso i suoi amori coi sottoproletari delle borgate. Quanto a dire che, nelle borgate, egli trova se stesso, o meglio il se stesso definitivo, come lo conosceremo in seguito per tanti anni fino alla morte.

La scoperta del sottoproletariato trasforma profondamente il suo comunismo fino allora probabilmente ortodosso. Non sarà, dunque, il suo, un comunismo illuministico e, tanto meno, scientifico. Non sarà, cioè, un comunismo marxista ma populista e romantico animato da pietà patria, da nostalgia filologica e da riflessione antropologica, radicato nella più arcaica tradizione e al tempo stesso proiettato nella più astratta utopia. È superfluo aggiungere che un simile comunismo era fondamentalmente sentimentale, nel senso di esistenziale, creaturale, irrazionale. Perché sentimentale? Per scelta, in fondo, consapevolmente culturale e critica. In quanto ogni posizione sentimentale consente contraddizioni che l'uso della ragione esclude. Ora Pasolini aveva scoperto molto presto che la ragione non si adatta a servire, va servita. E che soltanto le

contraddizioni permettono l'affermazione della personalità. Ragionare, insomma, è anonimo; contraddirsi, personale.

Comunque, la scoperta sociologica ed erotica delle borgate fece passare Pasolini dalla poesia "privata" dei versi in friulano alla poesia civile delle *Ceneri di Gramsci* e de *La religione del mio tempo*; nonché lo rivelò a se stesso narratore nei due romanzi: *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* e regista in *Accattone*. Un balzo in avanti straordinario, proprio di una vocazione prepotente e vitale.

In particolare, poi, a proposito della poesia civile, va sottolineato che, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, Pasolini riuscì a fare per la prima volta nella storia recente della letteratura italiana, qualche cosa di assolutamente nuovo: una poesia civile insieme decadente e di sinistra. La poesia civile era sempre stata a destra in Italia, dall'inizio dell'Ottocento, da Foscolo su su passando per Carducci fino a D'Annunzio, sia per i contenuti sia, anche quando i contenuti erano rivoluzionari, come nel primo Carducci, per moduli formali. I poeti italiani del secolo scorso avevano sempre inteso la poesia civile in senso trionfalistico eloquente, celebrativa. Pasolini, invece, ci diede una poesia civile che aveva tutta l'intimità, la sottigliezza, l'ambiguità e la sensualità del decadentismo e lo slancio ideale dell'utopia socialista. Una simile operazione era riuscita in passato soltanto a Rimbaud poeta della Comune di Parigi e della rivolta popolare e tuttavia, in eguale misura, poeta del decadentismo. Ma Rimbaud era stato assistito da tutta una tradizione giacobina e illuministica. La poesia civile di Pasolini nasce, invece, miracolosamente in una cultura ancorata da sempre su posizioni conservatrici, in una società provinciale e retriva. Questa poesia civile raffinata, manieristica ed estetizzante, che fa ricordare Rimbaud e si ispira a Machado, era tuttavia sottilmente collegata ai due romanzi delle borgate: *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, dall'utopia di un rinnovamento sociale che sarebbe venuto dal basso, dal sottoproletariato descritto con tanta pietà e simpatia nei due romanzi, quasi come una specie di ripetizione di quella rivoluzione che si era verificata duemila anni or sono con le folle di schiavi e di reietti che avevano abbracciato il cristianesimo. Pasolini supponeva che le disperate e umili borgate avrebbero coesistito a lungo, vergini e intatte, accanto ai cosiddetti quartieri alti, fino a quando non fosse giunto il momento maturo per la distruzione di questi e la palingenesi generale: un'ipotesi in fondo non tanto lontana dalla profezia di Marx, secondo la quale, alla fine, non ci sarebbero stati che un pugno di espropriatori e una moltitudine di espropriati che li avrebbero

travolti. Sarebbe ingiusto dire che Pasolini aveva bisogno, per la sua letteratura, che la cosa pubblica restasse in queste condizioni. Più esatto è affermare che la sua visione del mondo poggiava sull'esistenza di un sottoproletariato urbano rimasto fedele, appunto, per umiltà profonda e inconsapevole, al retaggio dell'antica cultura contadina.

Il rapporto di Pasolini con la realtà stava a questo punto quando è sopravvenuto quello che gli italiani, in maniera curiosamente derisoria, chiamano il "boom". Cioè, quando si è verificata, in un paese come l'Italia del tutto impreparato e in qualche modo ingenuo, l'esplosione del consumismo. Cos'è successo con il "boom" in Italia e, per contraccolpo nella ideologia di Pasolini? È successo che gli umili, i sottoproletari di *Accattone*, di *Ragazzi di vita* e di *Una vita violenta*, quegli umili, quei sottoproletari che, nel *Vangelo secondo Matteo*, Pasolini aveva accostato ai cristiani delle origini, invece di restar fermi e, così, di costituire il presupposto indispensabile della rivoluzione populista apportatrice di totale palingenesi, cessavano, ad un tratto, di essere umili nel duplice senso di psicologicamente modesti e socialmente inferiori, per trasformarsi in un'altra cosa. Essi continuavano, naturalmente, ad essere miserabili; ma sostituivano la scala di valori contadina con quella consumistica. Cioè, diventavano, a livello ideologico, dei borghesi. Questa scoperta dell'imborghesimento dei sottoproletari avvenne allo stesso modo della prima scoperta delle borgate dei ragazzi di vita, attraverso la mediazione omosessuale. Questo spiega tra l'altro perché essa costituì per Pasolini non già una tranquilla e distante constatazione sociologica ma un vero e proprio trauma politico, culturale e ideologico. Infatti: se i sottoproletari delle borgate che, attraverso il loro amore disinteressato gli avevano dato la chiave per comprendere il mondo moderno, diventavano ideologicamente dei borghesi, prim'ancora di esserlo davvero materialmente, allora tutto crollava, a cominciare dal suo comunismo populista e cristiano. I sottoproletari del Quarticciolo erano oppure, che faceva lo stesso, aspiravano a diventare dei borghesi; allora erano o aspiravano a diventare dei borghesi anche i sovietici che pure avevano fatto la rivoluzione nel 1917, anche i cinesi che l'avevano fatta nel 1949, nonché i popoli del Terzo Mondo un tempo considerati come la grande riserva rivoluzionaria del mondo. Allora il marxismo era una cosa diversa da quella che credeva e diceva di essere; e la lotta di classe, la rivoluzione proletaria e la dittatura del proletariato diventavano semplicemente dei nomi rivoluzionari per coprire una inconscia operazione antirivoluzionaria. Non è esagerato dire che il comunismo irrazionale di Pasolini non si è più risollevato dopo questa

scoperta. Pasolini è rimasto, questo sì, fedele all'utopia ma intendendola come qualche cosa che non aveva più alcun riscontro nella realtà e che era una specie di sogno da vagheggiare e da contemplare ma non più da difendere e cercare di imporre come progetto alternativo e storicamente giustificato e inevitabile.

Da quel momento, Pasolini non ha più parlato a nome dei sottoproletari contro i borghesi, ma a nome di se stesso contro l'imborghesimento generale. Lui solo contro tutti. Di qui l'inclinazione a privilegiare la vita pubblica, che non poteva non essere borghese, rispetto alla vita interiore, ancora legata nostalgicamente alle esperienze del passato. Nonché una certa volontà di provocazione non già, però, a livello del costume ma a quello della ragione. Pasolini non voleva scandalizzare la borghesia consumistica, sapeva che ormai avrebbe consumato anche lo scandalo. La provocazione era diretta invece contro gli intellettuali che, loro sì, non potevano fare a meno di credere ancora alla ragione. Di qui, pure, un continuo intervento nella discussione pubblica, basato su una sottile, brillante e fervida ammissione, difesa e affermazione delle proprie contraddizioni. Ancora una volta Pasolini si teneva alla propria esistenza, alla propria creaturalità. Solo che un tempo l'aveva fatto per sostenere l'utopia del sottoproletariato salvatore del mondo; e oggi lo faceva per esercitare una critica violenta quanto sincera contro la società consumista e l'edonismo di massa.

Non possiamo sapere cosa avrebbe ancora scritto e fatto Pasolini. Certo per lui stava per cominciare una nuova fase, una nuova scoperta del mondo. Sembra verosimile che dopo il trauma e la delusione di cui sono diretta espressione tanti articoli recenti e, soprattutto, il suo ultimo film *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, egli sarebbe riuscito a sormontare l'agghiacciante constatazione del "mutamento antropologico" causato dal consumismo, nel solo modo possibile per un artista: con la rappresentazione del mutamento stesso. Una rappresentazione che, per forze di cose, avrebbe portato ad un superamento positivo dell'attuale momento pessimista. E che questo sia vero, lo dimostra, se non altro, la sua morte così tragica e così spietata. È vero, aveva scoperto che il consumismo era ormai penetrato ben dentro l'amata cultura contadina. Ciononostante, questa scoperta non l'aveva allontanato dai luoghi e dai personaggi che un tempo, grazie ad una straordinaria esplosione poetica, l'avevano così potentemente aiutato a crearsi una propria visione del mondo. Affermava in pubblico che la gioventù era immersa in un ambiente

criminaloide di massa; ma, in privato, a quanto pare, si illudeva che ci potessero essere delle eccezioni a questa regola.

La sua fine, ad ogni modo, è stata al tempo stesso simile alla sua opera e dissimile da lui. Simile perché egli ne aveva già descritte, nei suoi romanzi e nei suoi film, le modalità squallide e atroci; dissimile perché egli non era uno dei suoi personaggi come qualcuno, dopo la sua morte, ha tentato insinuare, bensì una figura centrale della nostra cultura, un poeta e un narratore che aveva segnato un'epoca, un regista geniale, un saggista inesauribile.

Il brano è stato scritto, all'indomani della morte di Pasolini, da Alberto Moravia per i due romanzi di Pier Paolo Pasolini Ragazzi di vita e Una vita violenta editi da Garzanti nella collana "I Grandi Libri". È una interpretazione della poetica pasoliniana oltre che una guida alla lettura.

ANEXO B: Um poeta e narrador que marcou uma época

por Alberto Moravia

No início, havia a homossexualidade, porém concebida do mesmo modo da heterossexualidade, isto é, com a relação com o real, como stendhaliana cristalização, como fio de Ariana no labirinto da vida. Pensemos só por um momento na fundamental importância que sempre teve na cultura ocidental o amor, como o mesmo tenha inspirado as grandes construções do espírito, os grandes sistemas cognitivos; e se perceberá que a homossexualidade cumpriu na vida de Pier Paolo Pasolini a mesma função da heterossexualidade em tantas outras vidas, não menos intensas e criativas que a sua.

Junto ao amor, inicialmente, havia a pobreza. Pasolini tinha emigrado a Roma do Norte, foi viver em uma modesta habitação na periferia, ganhava a vida lecionando em escolas de ensino médio das “borgate”¹. É neste período que se coloca a sua grande descoberta do subproletariado como sociedade alternativa e revolucionária, análoga às sociedades protocristãs, ou seja, portadoras de uma mensagem inconsciente de humildade e pobreza para se contrapor àquela hedonística e niilista da burguesia. Pasolini faz esta descoberta, seja através de sua profissão como professor, seja principalmente através de suas experiências amorosas com os subproletários de *borgata*. É como dizer que, nas *borgate*, ele encontra a si mesmo, ou melhor, o seu eu definitivo, como o reconheceremos logo depois, por muitos anos, até sua morte.

A descoberta do subproletariado transforma profundamente o seu comunismo praticamente ortodoxo até agora. Logo, o seu não será um comunismo iluminista e, muito menos científico. Em outras palavras, não será um comunismo marxista, mas populista e romântico, animado pela piedade em relação a pátria, pela nostalgia filológica e pela reflexão antropológica, radicado na mais arcaica tradição e ao mesmo tempo, projetado na mais abstrata utopia. É supérfluo acrescentar que um símile comunismo era fundamentalmente sentimental, no sentido existencial, criatural, irracional. Por que sentimental? Por escolha, no fundo, conscientemente cultural e crítica, na medida em que toda posição sentimental consente contradições que o uso da razão exclui. Portanto, Pasolini descobrira muito cedo que a razão não se adapta a servir, mas è servida

e que somente as contradições permitem a afirmação da personalidade. Em suma, raciocinar é anônimo, contradizer-se, pessoal.

Seja como for, a descoberta sociológica e erótica das *borgate* fez Pasolini passar da poesia “privada” dos versos em friulano à poesia civil de *Le Ceneri di Gramsci* e de *La religione del mio tempo*, da mesma forma que o revelou a si mesmo narrador nos dois romances: *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* e diretor em *Accattone*. Um progresso extraordinário, próprio de uma vocação prepotente e vital.

Sucessivamente, de modo especial, a propósito da poesia civil, enfatiza-se que, entre os anos Cinquenta e Sessenta, Pasolini conseguiu fazer pela primeira vez na história recente da literatura italiana, algo de absolutamente novo: uma poesia civil ao mesmo tempo decadente e de esquerda. A poesia civil sempre foi de direita na Itália, desde o começo do século XIX, de Foscolo em diante, passando por Carducci até D’ Annunzio, seja pelos conteúdos, mesmo quando estes eram revolucionários, seja, como na produção inicial de Carducci, por módulos formais. Os poetas italianos do século passado sempre conceberam a poesia civil no sentido triunfalista eloquente, celebrativa. Pasolini, ao contrário, nos forneceu uma poesia civil que possuía toda a intimidade, a sutileza, a ambigüidade e a sensualidade do decadentismo e o impulso ideal da utopia socialista. Um semelhante processo aconteceu no passado somente a Rimbaud, poeta da cidade de Paris e da revolta popular e apesar disso, na mesma medida, poeta do decadentismo. Rimbaud, porém foi apoiado por toda uma tradição jacobina e iluminista. Já a poesia civil de Pasolini nasce milagrosamente em uma cultura ancorada desde sempre em posições conservadoras, em uma sociedade provincial e retrógrada.

Esta poesia civil refinada, maneirista e estetizante, que lembra Rimbaud e se inspira em Machado, era contudo levemente associada aos dois romances de *borgata*: *Ragazzi di Vita* e *Una vita violenta* e partindo da utopia de uma reforma social que teria vindo de baixo, do subproletariado descrito com tanta piedade e simpatia nos dois romances, quase como uma espécie de repetição daquela revolução que teria acontecido dois mil anos, agora estão com as multidões de escravos e de excomungados que tinham abraçado o cristianismo. Pasolini presumia que as desesperadas e humildes *borgate* teriam coexistido durante um longo tempo, virgens e

intactas, ao lado dos assim chamados bairros altos, até que fosse chegado o momento prudente para a destruição destes e a palingênese geral: uma hipótese, no fundo não muito distante da profecia de Marx, segundo a qual, no fim, não teriam sido nada além de um punhado de desapropriadores e uma multidão de desapropriados que os teriam destruído. Seria injusto dizer que Pasolini tinha necessidade, para a sua literatura, que a situação pública ficasse nestas condições. É mais exato afirmar que a sua visão de mundo se apoiava na existência de um subproletariado urbano permanecido fiel, exatamente por causa da profunda e inconsciente humildade, à herança da antiga cultura camponesa.

A relação de Pasolini com a realidade estava neste ponto quando aconteceu aquilo que os italianos, de forma curiosamente irrisória, chamam de o “boom”, ou seja: quando se verificou, em um país como a Itália, completamente despreparado e de qualquer maneira ingênuo, a explosão do consumismo. O que aconteceu com o “boom” na Itália, e a contragolpe na ideologia de Pasolini? Aconteceu que os humildes, os subproletários de *Accattone*, de *Ragazzi di Vita* e de *Una vita violenta*, aqueles humildes, aqueles subproletários que, no *Vangelo secondo Matteo*, Pasolini havia aproximado aos cristãos das origens, ao invés de ficarem parados, e assim constituírem o pressuposto indispensável da revolução populista aportadora de total palingênese, paravam, improvisamente, de ser humildes no duplice sentido de psicologicamente modestos e socialmente inferiores, para transformar-se em uma outra coisa. Estes continuavam, naturalmente, a ser miseráveis, mas substituíam a escala de valores camponesa com aquela consumista, ou seja, tornavam-se, em nível ideológico, uns burgueses. Esta descoberta do aburguesamento dos subproletários ocorreu da mesma forma que a primeira descoberta das *borgate* dos meninos da vida, através da mediação homossexual. Isto explica, dentre outras coisas, porque esta constituiu para Pasolini, não já uma tranqüila e distante constatação sociológica, mas um verdadeiro e próprio trauma político, cultural e ideológico. De fato, se os subproletários das *borgate* que, através de seu amor desinteressado lhe deram a chave para compreender o mundo moderno, tornavam-se ideologicamente uns burgueses, antes ainda de sê-lo materialmente na realidade, então tudo desmoronava, começando pelo seu comunismo populista e cristão. Os sub-proletários do *Quarticcio*² eram ou, o que dava no mesmo, aspiravam tornarem-se burgueses, então eram ou aspiravam tornarem-se burgueses também os soviéticos que apesar disso fizeram a revolução em 1917, e também os chineses que a fizeram em

1949, assim como os povos do Terceiro Mundo, um tempo considerados como a grande reserva revolucionária do mundo. O marxismo então era algo diferente daquilo que ele acreditava e dizia ser, e a luta de classes, a revolução proletária e a ditadura do proletariado tornavam-se simplesmente nomes revolucionários para encobrir uma inconsciente operação anti-revolucionária. Não é exagerado dizer que o comunismo irracional de Pasolini não se reergueu mais depois dessa descoberta. Pasolini continuou, com certeza, fiel à utopia, mas entendendo-a como algo que não tinha mais nenhum confronto com a realidade e que era uma espécie de sonho para se almejar e se contemplar, mas não mais para se defender e procurar impor como projeto alternativo e historicamente justificado e inevitável.

A partir daquele momento, Pasolini não falou mais em nome dos sub-proletários contra os burgueses, mas em nome de si mesmo contra o aburguesamento geral. Ele sozinho contra todos. Daqui, a tendência a privilegiar a vida pública, que não podia deixar de ser burguesa em relação à vida anterior, ainda ligada nostalgicamente às experiências do passado. Além disso, um certo desejo de provocação, não ainda em nível de costume, mas de razão. Pasolini não queria escandalizar a burguesia consumista, sabia que a este ponto consumiria até o escândalo. A provocação era, porém, direta contra os intelectuais que, por sua vez, não podiam deixar de acreditar mais na Razão. A partir disto, também, uma contínua participação na discussão pública, baseada em uma sutil, brilhante e intensa admissão, defesa e afirmação das próprias contradições. Mais uma vez Pasolini se mantinha dentro da sua própria existencialidade, da sua própria criaturalidade. Só que um tempo atrás o fez para sustentar a utopia do sub-proletariado salvador do mundo, e hoje o fazia para exercer uma tão sincera quanto violenta crítica contra a sociedade consumista e o hedonismo de massa.

Não podemos saber o que ainda teria escrito e feito Pasolini. Claro que para ele estava por iniciar uma nova fase, uma nova descoberta do mundo. Parece verossímil que depois do trauma e da desilusão dos quais são expressão direta tantos artigos recentes e, acima de tudo, o seu último filme *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, ele teria conseguido superar a terrível constatação da “mutação antropológica” causada pelo consumismo, no único modo possível para um artista: com a representação da própria mutação. È verdade, tinha descoberto que o consumismo tinha, a este ponto, penetrado bem no fundo da amada cultura camponesa. Apesar disso, essa descoberta

não o afastou dos lugares e dos personagens que uma vez, graças a uma extraordinária explosão poética, ajudaram-no de forma tão profunda a criar para si uma própria visão do mundo. Afirmava em público que a juventude estava imersa em um ambiente de grande afinidade com o crime, mas particularmente, ao que parece, iludia que se pudessem haver exceções a essa regra.

O seu fim, de qualquer modo, foi ao mesmo tempo símile à sua obra e dissímile a ele. Símile porque ele já havia descrito, nos seus romances e nos seus filmes, as modalidades esquálidas e atrozes, dissímile porque ele não era um dos seus personagens como alguém, depois de sua morte, tentou insinuar, e sim uma figura central da nossa cultura, um poeta e um narrador que tinha marcado uma época, um diretor genial, um ensaísta inexaurível.

O fragmento foi escrito no dia seguinte à morte de Pasolini, por Alberto Moravia para os dois romances de Pier Paolo Pasolini Ragazzi di vita e Una vita violenta editados pela Garzanti na série “I grandi libri”. É uma interpretação da poética pasoliniana, além de um guia a leitura.

Notas

- 1- *Borgata* (plural *borgate*): bairro popular romano de extrema periferia.
- 2- *Quarticciolo*: nome de um dos bairros periféricos de Roma.

ANEXO C: *La pissciata pericolosa* - Giuseppe Gioachino Belli

Stavo a ppisscià jjerzéra llí a lo scuro
tra Mmadama Lugrezza (1) e ttra Ssan Marco,
quann'ecchete, affiarato (2) com'un farco,
un sguizzero (3) der Papa duro duro.

De posta (3a) me fa sbatte (4) er cazzo ar muro,
poi vô llevamme er fongo: (5) io me l'incarco:
e cco la patta in mano pijjo l'arco
de li tre-Rre, strillanno: vienghi puro. (6)

Me sentivo quer froscio (7) dí a le tacche (8)
cor fiatone: «Tartaifel, sor paine,
pss, nun currete tante, ché ssò stracche».

Poi co mill'antre parole turchine (9)
ciaggiontava: (10) «Viè cquà, ffijje te vacche,
che ppeveremo un pon picchier te vine».

Roma, 13 settembre 1830 - De Peppe er tosto

(1) Busto mutilato di antica statua colossale, eretto contro un muro presso la chiesa di San Marco.
(2) Avventato. (3) Uno svizzero. Leone XII aveva destinato uno svizzero della sua guardia per ognuna di varie chiese, onde armato di alabarda presiedesse nell'interno al rispetto del culto e al discacciamento de' cani, e fuori impedisse le indecenti soddisfazioni de' bisogni naturali. (3a) A prima giunta. (4) Sbattere, per «urtar contro». (5) Vuol levarmi il cappello. (6) Venga pure. (7) Tedesco. (8) Dirmi alle spalle. (9) Inintelligibili. (10) Ci aggiungeva.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)