

# LÍNGUA, SOCIEDADE E ARTE EM *EMPIRISMO ERETICO*, DE PASOLINI

LANGUAGE, SOCIETY AND ART IN PASOLINI'S HERETICAL  
EMPIRICISM

Ana Carolina Negrão Berlini  
de Andrade\*

\* nba.anacarolina@gmail.com  
Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista  
(UNESP/Araraquara). Professora temporária da Universidade Regional  
do Cariri (URCA/Missão Velha).

**RESUMO:** O presente artigo propõe apresentar os conceitos de sociedade, língua e arte segundo as concepções de Pier Paolo Pasolini, utilizando, para tanto, o livro *Empirismo Eretico* (2000), uma coletânea de artigos publicados na imprensa italiana entre os anos sessenta e setenta, nos quais o intelectual italiano expõe suas convicções sociais e estéticas. Essas, na obra condutora do presente artigo, são abordadas a partir de três grandes temas que direcionam as discussões: língua, literatura e cinema. Apesar da fragmentação em artigos independentes, a obra é una, coerente, uma vez que os assuntos se interrelacionam e, ao falar de um dos temas ou conceitos propostos, inevitavelmente, o(s) outro(s) vêm à tona. Para complementar os apontamentos teóricos de Pasolini, o texto também utiliza a teoria dialógica de Bakhtin.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pasolini; Empirismo eretico; língua e sociedade

**ABSTRACT:** The present paper discusses society, language and art concepts according to Pier Paolo Pasolini's view. For that, it uses *Heretical Empiricism* (2000), a selection of articles published in the Italian press between the sixties and the seventies. In them, the Italian intellectual exposes his social and aesthetical convictions. These ideals, in the book that conducts this paper view, are approached from three great themes directing the discussions: language, literature, and cinema. Even though having a fragmented structure of independent articles, the work is wholesome, coherent, as the subjects are intertwined. Also, when one of the proposed themes or concepts are mentioned, inevitably, the other(s) come around. In order to complement Pasolini's theoretical vision, the paper uses Bakhtin's dialogic theory.

**KEYWORDS:** Pasolini; Heretical Empiricism; language and society

As considerações expostas no presente artigo fazem parte de uma dissertação de mestrado, defendida em 2010, intitulada *Trans-formações (a)temporais em Il Decameron: de Pasolini a Boccaccio*.

Pier Paolo Pasolini, além de um artista múltiplo – produziu obras fílmicas, literárias e se aventurou na pintura –, foi ensaísta e crítico cultural de importância para os estudos não só do cinema e da literatura, mas também do panorama cultural e social da sua época. Marxista que era, via a sociedade e a produção artística como duas faces de uma mesma moeda, uma sendo intrínseca à outra. “Pasolini não separou arte e vida”, sintetiza Ismail Xavier.<sup>1</sup> Apesar de relacionar conteúdos sociais às produções artísticas, as concepções teóricas de Pasolini não relegavam um papel secundário e subserviente às artes, prevendo a autonomia dessas em relação a supostos “modelos” de representação do real a serem seguidos.

Dadas as divergências de opinião acerca do modo ideal de se analisarem produções artísticas, com foco no conteúdo ou na forma, podemos justificar os ataques, vindos de diferentes linhas estéticas, contra as teorias ou simplesmente ideias de Pasolini. Esses ataques eram bem aceitos por Pasolini, que incitava seus contemporâneos a discutirem com ele seus artigos e esperava receber, nas discussões, argumentos, complementando-os ou refutando-os. No entanto, o artista tinha que lidar com o preconceito da sociedade, que não aceitava suas ideias, às vezes revolucionárias. Suas contradições ou dúvidas não o desencorajavam a escrever, a publicar; pelo contrário, assumia suas limitações

e, como já foi dito, convidava intelectuais a ajudarem-no, às vezes sinceramente, outras de modo irônico.

Além de não ficar calado diante daquilo que acontecia à sua volta, Pasolini era uma pessoa que se assumia enquanto indivíduo pleno de opiniões, ideias e ideais. E considerando que essas, na maioria das vezes, não corroboravam certas estruturas sociais, foi muito criticado e pouco aceito não só pelos intelectuais e críticos avessos à sua maneira de unir sociedade e arte, mas também por essa mesma sociedade, para a qual ele era um “herege” em relação às tradições. O fato de se manifestar mesmo quando havia dúvidas *e assumi-las* provavelmente não contribuiu para sua aceitação. O fato é que Pasolini despertava sentimentos opostos: foi (e é) amado e detestado.

Tais considerações não têm a intenção de fazer uma crítica biográfica, mas ressaltar justamente essa dualidade tão presente em Pasolini e, de acordo com seus próprios modos, analisá-lo enquanto membro de uma sociedade: suas posições políticas estão intrinsecamente ligadas à sua visão artística, e vice-versa. “Em suma, Pasolini aspirava a uma síntese entre realismo e formalismo, entre uma intervenção direta na sociedade e o aflorar dos ‘elementos irracionais’.”<sup>2</sup>

A respeito especificamente da produção pasoliniana, podemos afirmar, em consonância com Rosenfeld, que

1. XAVIER. *O cinema moderno segundo Pasolini*, p. 140.

2. FABRIS *apud* SAVERNINI. Índices de um Cinema de Poesia, p. 15.

Na obra de arte é a totalidade do artista como homem que entra em jogo, a obra emana da sua personalidade integral, da sua vida intelectual, afetiva e inconsciente, e é uma criação até certo ponto espontânea, de maneira alguma sujeita às exigências daquilo que é “dado” como objeto para o trabalho científico.<sup>3</sup>

No caso de Pasolini, acreditamos que seu meio o influenciou ao avesso, pois é justamente por ser considerado e tratado como um herege, um pária da sociedade, que suas realizações críticas e artísticas adquirem interesse renovador.

Como ele está à margem, é um “ex-centric”, como diria Hutcheon,<sup>4</sup> e, como tal, possuiria, inclusive segundo ele próprio, a lucidez para analisar o que só aqueles que se encontram fora de determinada situação possuem. Esse ponto de vista, romantizado, também é abordado por Rosenfeld, para quem “a não-identificação do artista com o ambiente, a época, a cultura, a sua diferenciação, faz com que ele consiga a distância, a ‘perspectiva’, necessárias à visão artística e à criação original”.<sup>5</sup>

Segundo essa concepção, as obras de Pasolini seriam críticas à sua sociedade, justamente pelo seu suposto distanciamento, ou seja, por não estar plenamente inserido nas convenções sociais, o referido cineasta estaria apto a

vê-las com mais perspicácia. Seja qual for o motivo, o fato é Pasolini assumia uma determinada postura, combativa e “herege”, frente ao seu papel de artista e intelectual, como podemos verificar na seguinte citação, em que ele assume a posição de ex-centric ou, usando suas palavras, de “herege”:

Se um feitor de versos, de romances, de filmes encontra omertà (código de honra), conveniência ou compreensão na sociedade na qual age, não é autor. Um autor deve ser um estranho em uma terra hostil: ele, de fato, vivencia a morte e não a vida, o sentimento que ele suscita é um sentimento, em maior ou menor grau, de ódio racial.<sup>6</sup>

Ou seja, segundo essa concepção, para que o artista desempenhe seu papel social, é necessário que ele esteja à parte da sociedade na qual opera porque apenas dessa maneira ele poderá exercer a sua arte plenamente.

Tanto a postura de intelectual de Pasolini quanto os pressupostos acima descritos estão desenvolvidos em *Empirismo Eretico*, obra condutora do presente artigo, que é dividida em três grandes temas que direcionam todas as demais discussões: língua, literatura e cinema. A ênfase dada é para as artes, porém o social aparece com frequência, inclusive em relação a essa exclusão que foi imposta a Pasolini pela

3. ROSENFELD. *Texto/Contexto II*, p. 190.

4. HUTCHEON. *A poetics of Postmodernism*.

5. ROSENFELD. *Texto/Contexto II*, p. 195.

6. PASOLINI. *Empirismo eretico*, p. 270: “Se un facitore di versi, di romanzi, di films trova omertà, connivenza o comprensione nella società in cui opera, non è un autore. Un autore non può che essere un estraneo in una terra ostile: egli infatti abita la morte anziché abitare la vita, e il sentimento ch’egli suscita è un sentimento, più o meno forte, di odio razziale”. Tradução nossa.

sociedade e que ele passa a incorporar como constituinte de sua personalidade pública.

O próprio título do livro, literalmente, “Empirismo Herege”, já nos dá uma noção do conteúdo do livro e do tipo de abordagem que será utilizada. Dizíamos que as ideias de Pasolini estão conectadas, pois, apesar da fragmentação em artigos independentes e das divisões temáticas o livro é uno, coerente, uma vez que, ao abordar um desses temas propostos, inevitavelmente, o(s) outro(s) vêm à tona. Isso é perceptível logo que adentramos o segundo capítulo do livro, sobre o terreno literário e da crítica literária: nele, a presença da Língua é inevitável. Do mesmo modo como a presença do aspecto social nas discussões linguísticas, conforme veremos a seguir.

Primeiramente, no entanto, é necessário ressaltarmos que as todas as discussões propostas por Pasolini em *Empirismo Eretico* levam em consideração o seu contexto histórico. Essa ressalva é particularmente importante quando o foco é a língua, dada a sua natureza altamente mutável em curtos períodos de tempo. Assim, ao retomarmos as concepções linguísticas realizadas pelo intelectual italiano, mais do que uma descrição do atual funcionamento da língua italiana, interessam-nos, sobretudo, as relações entre língua, literatura e sociedade conforme as conceitualizações de Pasolini.

A relação entre essas três categorias é evidente quando Pasolini aborda e comenta a instauração da língua italiana oficial. Como é sabido, a unificação italiana aconteceu tardiamente em comparação aos demais países europeus e em ritmo acelerado, como o próprio Pasolini nos informa,<sup>7</sup> pois, enquanto, nesses outros países, a unificação foi um processo que atravessou séculos, na Itália, o mesmo processo durou algumas décadas, o que, segundo ele, contribuiu para a instabilidade da língua italiana, muito literária – como é óbvio, já que foi “escolhido”, à época da unificação, dentre tantos dialetos, aquele utilizado por Dante, Petrarca e Boccaccio em suas obras – e pouco prática. Pasolini ainda nos dá um outro dado muito importante: as gerações imediatamente anteriores à dele (o cineasta nasce em 1922), em sua maioria, não eram familiarizadas com o italiano *standard*, que não lhes era natural. Foi estabelecida como uma língua “gráfica” e não falada: ela não se formou a partir de um desenvolvimento da fala do povo que culminou em uma única língua, mas foi escolhida com base em uma língua poética, literária. Seguindo o percurso de Saussure, Pasolini acredita que a *langue* é deduzida a partir de infinitas *paroles*; no entanto, a língua italiana oficial subverte esse percurso ao definir como padrão uma das vertentes do dialeto em detrimento dos outros. Claro está que essas manifestações

7. PASOLINI. *Empirismo eretico*, p. 35.



que criam uma Língua possível (*langue*) estão, para Pasolini, relacionadas ao social.<sup>8</sup>

Dado que a língua italiana *standard* foi estabelecida com base na literatura, ela seria, conseqüentemente, uma língua elitista, burguesa, e o uso do dialeto seria a resistência inconsciente da população. Segundo Pasolini,<sup>9</sup> a língua italiana “média”, falada por 5% da população, três gerações anteriores à do cineasta, é dividida em dois níveis: o alto, marcado pela retórica elitista, e o baixo, subversão do modelo alto com influência dos dialetos. Por ser uma língua pragmática, com origem retórica, a língua oficial é instável, ainda mais sujeita a linguagens, dialetos e neologismos do que outras línguas que se desenvolveram de acordo com as necessidades expressivas de um povo.

Se a língua nacional é elitista e burguesa, essa, pouco a pouco, estaria, no período histórico vivido por Pasolini, perdendo espaço para um novo tipo de língua, a tecnocrata, que ultrapassa os limites das fábricas e invade a vida particular das pessoas e sua relação com o mundo. Essa língua, fruto das novas relações sociais decorrentes do neocapitalismo,<sup>10</sup> começava, segundo Pasolini, a ser usada por todas as pessoas, de todas as classes sociais e regiões: ela começava a unificar, de forma natural, a língua, já que as pessoas simplesmente continuariam a usar em

seus ambientes familiares e sociais um tipo de linguagem usada no trabalho, a qual valoriza o aspecto pragmático da realidade. Porém, ao mesmo tempo, sendo uma tendência mundial, implicaria a perda da individualidade, das culturas e tradições campestres típicas, pois, “[...] sendo a língua da produção e do consumo – e não a língua do homem – se apresenta implacavelmente determinista: quer somente comunicar funcionalmente.”<sup>11</sup>

Essa nova língua, inspirada na tecnologia, adquire um *status* que a língua oficial antes não tinha conseguido: é falada, usada comumente. Assim, dar voz às minorias, transformadas, nos filmes de Pasolini, em personagens, equivale, no plano estrutural, a utilizar línguas não hegemônicas. A citação acima nos auxilia a entender o comportamento de Pasolini frente à língua e aos dialetos, que têm importância em todas as expressões do artista: está presente em verso e em filme.

Suas significações variam, mas não a expressividade procurada, ao utilizar tais formas populares de comunicação. Como é falada, seria profícua, mais humana, mais expressiva para determinados fins, pois teria então como valor central o homem, e não a máquina. A respeito dessa nova língua, Pasolini diz: “No seio dessa nova realidade lingüística, o fim da luta do literato será a expressividade

8. PASOLINI. *Empirismo eretico*, p. 51-77.

9. PASOLINI. *Empirismo eretico*, p. 87.

10. Para Pasolini, o neocapitalismo é o desenvolvimento do capitalismo, no qual as próprias relações sociais foram subvertidas em função de uma homogeneização ao modelo do capital e da classe burguesa. PASOLINI. *Empirismo eretico*.

11. PASOLINI, *Empirismo eretico*, p.34: “[...] essendo la lingua della produzione e del consumo – e non la lingua dell’uomo – si presenta come implacabilmente deterministica: essa vuole soltanto comunicare funzionalmente [...]”. Tradução nossa.

linguística que vem coincidir radicalmente com a liberdade do homem em relação à sua mecanização”.<sup>12</sup> A língua tecnocrata homogeneizaria, então, não só a língua, mas as relações humanas, na medida em que estabelece um padrão para todas as esferas da sociedade: as leis que regem a língua ultrapassam os limites desta e atingem e delineiam a própria conduta das pessoas.

Nesse sentido, a nova língua, da qual Pasolini quer distanciar-se, passa a ser dominante em relação às demais vertentes do italiano, desqualificando não só o “classicismo agrário” – como era o caso da língua da pequena-burguesia, que procurava a vertente alta, elitista, da língua média, em detrimento da cultura popular (e mítica) –, mas também todo produto do humanismo.<sup>13</sup> Mesmo a crítica passa por uma mudança de parâmetros: em vez de se reportar ao latim, passa a adequar a sua linguagem à da ciência.<sup>14</sup> Seguindo esse raciocínio, a língua tecnocrata é extremamente expressiva a seu modo, isto é, comunica com precisão aquilo que pretende:

[...] uma nova língua na qual a comunicabilidade civil e filosófica e a expressividade humana e poética foram transcendidas pela ‘comunicação de sinais’: isto é, de uma comunicação de homens não mais homens. À sua maneira, monstruosamente expressiva!<sup>15</sup>

Com isso, pretendemos introduzir os modos encontrados por Pasolini para se opor a essa comunicatividade prática, a essa “perda de humanidade” pela ação das palavras. Acreditamos que o uso dos dialetos, por Pasolini, inclusive em seus filmes, seja o modo de posicionamento encontrado por ele para valorizar não apenas a cultura popular, que tanto admirava, mas a cultura humanística, em oposição consciente ao novo modelo socioeconômico, o neocapitalismo. Dizemos consciente porque a relação de Pasolini com o dialeto é marcada por dois momentos-chave distintos: o da admiração enquanto representação de um mundo idílico perdido e desejado e o seu uso estético consciente, portador de significados forjados, próprios do artista, como nota Manzoli.<sup>16</sup> Assim, o uso da língua por Pasolini também possui uma função social e, mais do que isso, política, pois o dialeto, o mito, a poeticidade e o uso de personagens não-burgueses são artifícios que possibilitam a expressividade plena e múltipla, não direcionada, se contrapondo a essas novas realidade e língua homogeneizantes.

Percebe-se então que, evitando as convenções estratificadas da Língua e visando retratar com mais “fidelidade” o proletariado, Pasolini faz uso da fala desse segmento da população, como fez Dante, ao dar uma voz típica para os personagens da Divina Comédia, de acordo com a estratificação social, exemplo citado pelo próprio Pasolini.<sup>17</sup>

12. ASOLINI, *Empirismo eretico*, p.23: “In seno a questa nuova realtà linguistica, il fine della lotta del letterato sarà l’espressività linguistica, che viene radicalmente a coincidere con la libertà dell’uomo rispetto alla sua meccanizzazione”. Tradução nossa.

13. PASOLINI. *Empirismo eretico*, p. 32.

14. PASOLINI. *Empirismo eretico*, p. 15.

15. ASOLINI. *Empirismo eretico*, p. 47: “[...] una nuova lingua in cui la comunicatività civile e filosofica e l’espressività umana e poetica sono trascese dalla ‘comunicazione segnaletica’: cioè da una comunicazione di uomini non più uomini. Mostruosamente espressiva, a suo modo!”. Tradução nossa.

16. ANZOLI. *Voce e silenzio nel cinema de Pier Paolo Pasolini*.

17. PASOLINI. *Empirismo eretico*, p.104-114.

Posteriormente, Boccaccio realiza operação semelhante, já que também trabalha a língua em nível dos seus diversos registros sociais.<sup>18</sup> O uso da fala do proletariado relaciona-se ao uso do discurso indireto livre, que, além de estar presente nas teorias artísticas de Pasolini, está ligado às suas concepções sociais e marxistas da linguagem: para ele, a capacidade de usar esse tipo de discurso só é possível quando se tem consciência sociológica, caso contrário, o efeito seria falso, seria, na verdade, uma continuidade da voz do autor ou narrador, não seria o discurso do outro, mas, sim, uma ramificação do discurso próprio do escritor. Aliás, para Pasolini, discurso indireto livre e monólogo interior se diferenciam pelo uso que fazem da linguagem.

No caso do discurso indireto livre, seria, segundo Pasolini, necessário que o autor conhecesse a língua do personagem, do outro, que não é a mesma que a sua própria língua. Ou seja, é obrigatória a diferenciação entre a língua do autor e a do personagem. A poeticidade, ou expressividade, do discurso indireto livre nasce da contaminação entre personagem e autor, “no grito de duas almas, às vezes profundamente diversas.”<sup>19</sup>

Já o monólogo interior seria mais “honesto” e menos “mistificador”, caso autor e personagem partilhem as mesmas convenções sociais e temporais e, conseqüentemente,

a mesma língua. Ou seja, personagem e autor deveriam ter os mesmos parâmetros, os mesmos contextos. Nesse caso, a “língua da poesia” se faz “como um tapete persa, em uma zona onde a alma do autor e a alma do personagem se fundem.”<sup>20</sup>

Bakhtin<sup>21</sup> tem visões semelhantes acerca da aplicação da polifonia e do dialogismo: também o estudioso russo afirma a necessidade de se colocar na pele do outro, relevar as próprias ideologias, a fim de se criar um personagem com uma voz própria, independente daquela do seu criador. Mas no caso de Pasolini, fica a impressão de que, apesar de ele trabalhar a questão do discurso indireto livre, a diferenciação das vozes não é feita individualmente, mas coletivamente: camponeses e cidadãos, proletariado e burguesia etc. são retratados como um conjunto, de modo que as particularidades da língua pertencem ao grupo, e não a um personagem específico. Suas considerações parecem mais voltadas para a dualidade entre o burguês, inapto a reconhecer a “diversidade psicológica”,<sup>22</sup> e o resto do mundo, que, pouco a pouco, é convertido ao neocapitalismo. É por essa razão que, muitas vezes, essa dualidade se transforma em amálgama, como é o caso da língua tecnológica se manifestando tanto nas camadas que falavam o seu dialeto rural quanto na burguesia citadina.

18. PAZZAGLIA. *Scrittori e critici della letteratura italiana*, p.389-390.

19. PASOLINI. *Empirismo eretico*, p.92: “[...] nell’urto tra due anime, tavola profondamente diverse”. Tradução nossa.

20. PASOLINI. *Empirismo eretico*, p.91: “[...] come un tappeto persiano, in una zona dove l’anima dell’autore e l’anima del personaggio si fondono”. Tradução nossa.

21. BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoievski*.

22. PASOLINI. *Empirismo eretico*, p. 90.

Em *Empirismo eretico*, Pasolini afirma categoricamente que o mal da nova língua é sua tendência a homogeneizar a longo prazo, a eliminar essas diferenças entre um grupo e outro. Além disso, em uma visão mais universalista, não só os diferentes estratos sociais, mas também as diferentes nações, já que essa tendência à tecnologia substituiria a ciência humanista típica do Renascimento por uma ciência cada vez menos voltada para o homem, e mais para as cadeias de produção.

Na *Trilogia da Vida*, que retoma duas grandes obras pré-renascentistas, *Decameron*, de Boccaccio, e os *Contos da Cantuária*, de Chaucer, fica explícita a atração de Pasolini pelas manifestações de uma cultura que começa a ser centrada no homem. Ao mesmo tempo, tais obras representam um período de transição entre uma sociedade velha para uma nova, burguesa, que, porém, ainda possuía características feudais e populares, como nos atestam as vassalagens literárias e a presença do grotesco – entendido aqui como a manifestação do riso nas festas populares. Tais características estão presentes, como nos diz Bakhtin,<sup>23</sup> em Boccaccio, com o seu *Decameron*, e nos *Contos da Cantuária*, de Chaucer. É um momento de mudanças, de ambigüidade, como Bakhtin mesmo afirma, e que Pasolini aproveita naquilo que lhe convém: o antropocentrismo por vir e a cultura popular, relacionada aos mitos, não unívocos, às

experiências e à unidade do Homem, a qual, segundo ele, estaria fragmentada na sociedade neocapitalista.

Pasolini retoma essas obras de tempos de transição para dar voz ao seu próprio tempo que muda: através do dialeto, do estudo da língua, ele tenta dar sobrevida à cultura popular, dar oportunidade a esta, a fim de que não desapareça. Para isso, no entanto, é preciso conhecimento de causa, familiaridade com as culturas e sociedades envolvidas no paradigma. O cineasta interpreta seu tempo fazendo uso do passado, utilizando o exemplo de grandes artistas que o antecederam e que contribuíram para a manutenção de tradições culturais. Citamos mais uma vez Bakhtin, para quem<sup>24</sup> Cervantes, Shakespeare, Rabelais, Boccaccio e Chaucer contribuíram para os caminhos da literatura de seus próprios países e também para a literatura mundial, sendo que em todos esses autores a contradição entre antigo e novo está latente e presente. De modo semelhante,

[...] cada filme de Pasolini é invenção de um modo de narrar (montar) para produzir sentido, fazer diagnóstico do presente, mesmo com aparência de falar sobre o passado. A cada passo, ele soube mobilizar as mediações esclarecedoras, compor aí a parábola que permite tocar nas feridas da sociedade atual. Ou seja, soube demonstrar que o discurso sobre o presente envolve cotejos com formas de vida do passado,

23. BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 16.

24. BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 2.



vivências do sagrado hoje “fora de pauta” no espaço urbano das sociedades avançadas, codificações da vida e do mundo ainda presentes no mundo camponês ou nas sociedades do terceiro mundo que ele nunca deixou de tomar como referência.<sup>25</sup>

No período histórico em que escreve, Pasolini percebe que, com o pragmatismo predominando, o marxismo, que até então havia ocupado um lugar de destaque, inclusive nas áreas artísticas, tem um declínio na influência que exercia sobre a sociedade. Pasolini dá ênfase ao fato de que o marxismo deixa de ser um orientador cultural, função que vinha exercendo desde o pós-Segunda Guerra. Ele ainda coloca em questão a importância que se deu, na sociedade italiana (e, também, em outros países da Europa), ao marxismo, no período logo após o término das guerras, da qual a Itália saía enfraquecida, empobrecida, tendo como motivação o sentimento de culpa dos burgueses que apoiaram, ainda que indiretamente, os governos que conduziram o país às guerras, inclusive os fascistas, de modo que essa súbita relevância do marxismo era uma compensação aos danos de uma escolha política fracassada.

Porém, o papel sócio-cultural do marxismo entra em decadência, e com ele as ideias de engajamento social dos artistas. Isso significa que “[...] a queda da noção de empenho, como

noção-guia, arrastou consigo, na queda, a problematidade *tout court*, a contestação, o indivíduo que protesta, o anormal, o Diverso etc.”<sup>26</sup> E isso, para Pasolini, se reflete não só na língua, mas na arte: acontece o advento de vanguardas, todas relacionadas com o novo mundo, e o esquecimento de velhas concepções de arte, nas quais o homem, no geral, era o personagem principal. Vale ressaltar, em contraposição, o papel da máquina, da estrutura urbana como um organismo vivo nessas novas vanguardas. Além disso, Pasolini coloca em foco as implicações indiretas dessa desvalorização do marxismo, do humanismo etc.: é a aceitação de um *status quo* que não encontra resistências – fato perceptível inclusive nas manifestações linguísticas, como vimos.

Considerando tudo o que foi dito até agora, podemos entender que a sua busca pelo humanismo é o motivador de suas pesquisas, sejam estas sobre a língua, sobre o discurso indireto livre, que aproxima o autor do público, ou sobre a “linguagem da realidade” ou “linguagem das ações”, conforme ele denominava a nossa apreensão do mundo empírico. Em suma, para Pasolini existe uma relação intrínseca entre a forma como a realidade é organizada, em sociedades com valores específicos, e suas relações com os produtos dela originados, caso da arte, mas também da língua que, longe de ser “neutra”, é, ela própria, terreno ideologicamente minado.

25. XAVIER. *O cinema moderno segundo Pasolini*, p. 106.

26. PASOLINI. *Empirismo eretico*, p.127: “[...] la caduta dell’impegno, come nozione-civetta, ha trascinato con sé, nella caduta, la problematicità tout court, la contestazione, l’individuo che protesta, l’anormale, il Diverso ecc.”Tradução nossa.

**REFERÊNCIAS**

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3.ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

HUTCHEON, Linda. Preface. In: \_\_\_\_\_. **A poetics of Postmodernism**: History, Theory and Fiction. New York & London: Routledge, 1988.

MANZOLI, Giacomo. **Voce e silenzio nel cinema de Pier Paolo Pasolini**. Bologna: Pendragon, 2001.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo eretico**. Milano: Garzanti, 2000.

PAZZAGLIA, Mario. **Scrittori e critici della letteratura italiana**. Bologna: Zanichelle editore, 1993.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SAVERNINI, Erika. **Índices de um Cinema de Poesia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

XAVIER, Ismail. O cinema moderno segundo Pasolini. **Revista de italianística**. v.1, n.1, p. 101-111, julho de 1993. São Paulo: USP, 1993.

*Recebido em: 23-02-2019.*

*Aceito em: 16-04-2019.*