

O DESTINO DE TODO FUTURO DE SE TORNAR PASSADO

Pier Paolo Pasolini
Seleção, organização e tradução de Davi Pessoa Carneiro



Pasolini desenhando repetidas vezes o perfil de Roberto Longhi, Chia, 1975.

OS DILETANTES TAMBÉM SÃO APAIXONADOS POR SEUS PROBLEMAS *

Comecei exatamente ontem, dia 19 de março, a pintar, depois (salvo alguma exceção) de um período de quase trinta anos. Não pude fazer nada nem com lápis, pastéis ou com nanquim. Peguei um frasco de cola, desenhei e pintei, ao mesmo tempo, derramando diretamente o líquido na folha. Existirá uma razão pela qual nunca tive vontade de frequentar uma escola de arte ou um curso acadêmico. A ideia de fazer algo tradicional me provoca náuseas, deixa-me literalmente mal. Há trinta anos também criava para mim algumas dificuldades materiais. Os desenhos daquele período, em sua maior parte, eram feitos com as pontas dos dedos completamente sujas, com as cores dos tubinhos sobre o papel celofane; ou desenhava diretamente com o tubinho de tinta, espremendo-o. Especificamente em relação aos quadros, pintava-os numa tela de saco, mantida na medida do possível áspera e cheia de buracos, passando muito mal cola e gesso sobre a tela. No entanto, não se pode dizer que eu era (e eventualmente seja) um pintor materialista. Interessa-me muito mais a “composição” – com seus contornos – do que a matéria. Porém consigo fazer as formas que quero somente se a matéria é difícil, impossível; e, sobretudo, se, de algum modo, é “preciosa”.

Os pintores que me influenciaram em 1943, quando fiz os primeiros quadros e os primeiros desenhos, foram Masaccio e Carrà (que não são, de forma alguma, pintores materialistas). O meu interesse pela pintura acabou de repente há uns dez ou quinze anos, do período que vai da pintura abstrata àquele da pintura “pop”. Meu interesse, agora, ressurgiu. Tanto em 1943 quanto neste momento os temas da minha pintura foram e continuam sendo temas familiares, cotidianos, tenros e, talvez, idílicos. Apesar da presença cosmopolita de Roberto Longhi – a minha *Nous* nem mesmo era celebrada naquele tempo como oração, já que tamanha era a adoração – a minha pintura é dialetal: um dialeto como “língua para a poesia”. Saboroso, misterioso: material de oratório. Ainda sinto – quando pinto – a religião das coisas. Talvez uma pausa de trinta anos fez com que, neste campo, o tempo não passasse. Ainda me encontro diante de uma tela, no mesmo ponto em que a deixei, quando parei de pintar. Naturalmente entre os meus ídolos (esquecia) Morandi também se faz presente. Não posso deixar de falar do meu imenso amor por Bonnard (suas tardes cheias de silêncio e de sol do Mediterrâneo). Queria fazer um quadro um pouco semelhante a uma paisagem provençal que vi em um dos seus quadros no pequeno museu de Praga. No pior dos casos, queria ser um minúsculo pintor neocubista. Mas nunca, nunca, poderei usar o claro-escuro, nem soprar a cor com a pureza esponjosa e a limpeza perfeita que são necessárias ao cubismo. Preciso de uma matéria expressionista, sem possibilidade de escolha. (Como se vê, os diletantes também são apaixonados por seus problemas).

* Esse texto (sem título) de Pasolini foi escrito em 1970. A revista *Bolaffi Arte* o publicou no número 45, em dezembro de 1974. Nesta seleção, escolhi como título do texto a frase “Os diletantes também são apaixonados por seus problemas”, com que Pasolini finaliza o seu escrito. O texto também foi publicado no catálogo *Disegni e Pitture di Pier Paolo Pasolini*, organizado por Giuseppe Zigaina, Basilea, Bance Rief, 1984, pp. 9-10. [N. T.]

PEGADAS PRÉ-HISTÓRICAS *



Pasolini, "Il mondo non mi vuole più e non lo sa", s/d.

* O texto "Pegadas pré-históricas", de Pier Paolo Pasolini, foi publicado na revista Tempo, n. 33, em 16 de agosto de 1969. Depois foi incluído no livro *Il caos* (L'Unità/Editori Riuniti, Roma, 1991, pp. 177-178). [N. T.]

Vejo a famosa fotografia das marcas dos pés humanos no solo da lua (fotografia, aliás, agora envelhecida pelos jornais). Não sei dizer o que sinto. Resisto bem ao fato; aliás, resisto com indiferença, continuo fazendo aquilo que estava perseguindo: mas sou tomado por uma espécie de vertigem, um sentido de revelação. Tenho vontade de escrever: "intermittence du cœur", citando Proust; e o escrevo porque, na realidade, se trata mesmo de uma "intermittence du cœur". Essa fotografia me evoca outras imagens. Essas marcas me evocam outras marcas. Não é uma novidade: não se *manifesta* diante de mim algo desconhecido. Trata-se mais uma vez de um retorno. Pobre velho homem, ainda quase um animal, que deixou seus sinais sobre a terra! Sua passagem por esse mundo foi testemunhada por um nada. Uma pegada, ou um sinal deixado por sua desajeitada, bestial e, desde sempre, mão ativa. Poucas coisas entram em comunhão com o homem – o tornam fraterno, manifestando um sentido de piedade pungente, mas justa, por ele – assim como seus rastros mais ínfimos e humildes. Aqui um homem de cinquenta mil anos atrás deixou os seus ossos. Aqui um homem de sete mil anos atrás deixou uma tímida forma avermelhada de cervo... A pedra fiel e longeva protege ao longo de milênios inteiros aquele nada.

As pegadas daqueles grandes pés humanos na lua transmitem essa compreensão piedosa de uma vida que se desdobra em um passado inenarrável. Os homens voltaram à terra, morreram, acumularam-se os milênios sobre suas pobres ações na vida: e aqui se encontram, sem dúvida, seus sinais, as marcas de sua passagem. Sim, chegaram até aqui, através de suas migrações infinitas. Aquilo que comove durante esse passeio tão prosaico e também um pouco estúpido dos americanos na lua não é o futuro, mas o passado: *o destino de todo futuro de se tornar passado, se por acaso já não o é*. E a repetição contínua dessas pesquisas ocultas e objetivas do homem obstinado – que, perdendo um seu sinal que sobrevive à continuação lógica e ao sentido completo, dão precisamente a justa medida de sua grandeza e de sua pequenez – acalma aquele que tem a sorte de viver hoje (acreditando ser imortal, ou menos mortal do que todos): tranquiliza-o da capacidade exaustiva e poética do puro presente, inapagável, ou, de qualquer modo, irrevocável.

Essas marcas de grandes pés humanos têm uma direção: uma ida e uma volta. Antes e depois há o nada a ser reconstruído. O coração sente cair no passado, e isso o consola.

Quando penso na pequena sala (com bancos muito altos e uma tela atrás da cadeira) em que nos anos 1938-1939 (ou 1939-1940) segui os cursos de Roberto Longhi, em Bolonha, parece que estou vendo uma ilha deserta, no coração de uma noite completamente escura. Longhi, que chegava e falava naquele espaço, depois indo embora, também tinha a irrealidade de uma aparição. *Era*, de fato, uma aparição. Eu não conseguia acreditar que, antes e de depois de ter falado naquela sala, ele continuasse tendo uma vida privada, conservando a normalidade de seu cotidiano. Na minha timidez imensa dos meus dezessete anos (que demonstrava muito mais três anos a menos), eu não ousava nem mesmo enfrentar um problema desse tipo. Não sabia nada de carreiras, de cargos, de interesses, de transferências, de ensino. Aquilo que Longhi dizia era carismático. Isso não significa que, por instinto, eu tivesse curiosidade nele também pelo homem, que também sentia um pouco de curiosidade por mim, nutrindo alguma simpatia profunda (acredito que também compartilhada). A relação era ontológica, negando absolutamente qualquer explicação prática. Talvez, também por isso, *tudo aquilo* pertença a outro mundo. Apenas em seguida tentei alguma reconstrução: mas isso não significa que tenha perdido a minha timidez a ponto de construir tal relação com sentido prático e com real capacidade de quebrar o diafragma idealista que me separava do mestre. Depois, posso dizer que nos tornamos amigos, mesmo se nossos encontros eram sempre muito raros. E, aliás, somente algum tempo depois Longhi se tornou o meu verdadeiro mestre. Assim, naquele inverno, em Bolonha, durante a guerra, ele simplesmente foi a Revelação.

O que fazia Longhi naquela salinha separada e quase inacessível da universidade, na Rua Zamboni? Ministrava “história da arte”? O curso era aquele memorável sobre os *Fatti di Masolino e di Masaccio*¹. Não ousou, aqui, entrar no mérito. Queria apenas analisar a minha lembrança pessoal daquele curso, cuja lembrança é, em síntese, a lembrança de uma contraposição ou de um confronto nítido de “formas”. Na tela eram, de fato, projetados alguns slides. Eram apresentados os trabalhos de Masolino e de Masaccio na íntegra e nos seus detalhes, os quais eram contemporâneos, e também realizados no mesmo lugar. O cinema agia, mesmo como mera projeção de fotografias. E agia no sentido que um “enquadramento” que representava uma amostra do mundo de Masolino – naquela continuidade que é realmente típica do cinema – se “opunha” dramaticamente a um “enquadramento” que representava, por sua vez, uma amostra do mundo de Masaccio. O manto de uma Virgem ao manto de outra Virgem... O primeiro plano de um Santo ou de um espectador em primeiro plano relacionado a outro Santo ou a outro espectador... O fragmento de um mundo formal se opunha, portanto, física e materialmente, ao fragmento de outro mundo formal: uma “forma” a outra “forma”.

Gianfranco Contini – devo dizer que foi através dele que Longhi se revelou a mim como meu grande mestre? – acaba de organizar um livro espesso [*Roberto Longhi: Da Cimabue a Morandi*], composto por 1139 páginas, que ainda

* Esta resenha de Pasolini sobre a antologia longhiana, *Roberto Longhi: Da Cimabue a Morandi*, organizada por Gianfranco Contini, em 1973 (Mondadori), foi publicada primeiramente na revista *Tempo*, em 18 de janeiro de 1974. A resenha foi posteriormente incluída em *Descrizioni di Descrizioni* (Einaudi, 1979), de Pasolini, com o mesmo título da antologia, “Roberto Longhi: *Da Cimabue a Morandi*”, cuja organização ficou a cargo de Graziella Chiaricossi. Assim, decidi dar para esta tradução o título “Traduzir a prosa de Roberto Longhi”, com o intuito de pensar tal texto para além da forma de uma resenha sobre um livro específico. Faço, aqui, uso da edição: Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di Descrizioni*. A cura di Graziella Chiaricossi. Milano: Garzanti, 2006, pp. 330-335.

¹ O ensaio *Fatti di Masolino e di Masaccio*, de Roberto Longhi, foi publicado na revista “La critica d’arte”, em 1940 (V, n. 3-4, pp. 145-191). Depois foi incluído em Roberto Longhi, *Opere*, vol. VIII/1. Firenze: Sansoni, pp. 3-70, 1975.

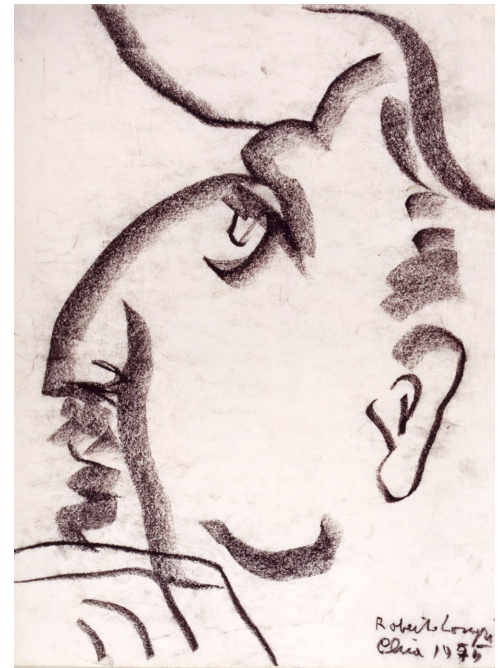
poderia conter o triplo desse número de páginas. O livro é uma antologia dos escritos de Longhi, e nele estão incluídos os *miei Fatti di Masolino e Masaccio*, naturalmente; Contini escreveu um prefácio, enriquecido por um compêndio crítico sobre Longhi (Emilio Cecchi, o próprio Contini, Domenico De Robertis, Pier Vincenzo Mengaldo), e por uma magnífica *Nota bibliográfica geral*. Numa nação civil este deveria ser o acontecimento cultural do ano. Sim, mas a Arte não é “controle administrativo da vida” (assim como soa a definição trocista atribuída por Longhi aos “filisteus” – em 1913!).

Devo dizer que, à primeira vista, – folheando o livro, observando “como estava feito” e lendo aqui e ali – senti vontade de rir do trabalho de Contini a propósito daquilo que ele tinha previsto como motivo de comicidade. Ou seja, a falta das reproduções dos quadros a que os ensaios de Longhi se referem; a sequência não cronológica dos ensaios (aquele que citei, de 1913, é um dos últimos) pela qual o leitor é forçado a reconstruir muito exaustivamente por si mesmo o que mais lhe importa, isto é, a história do estilo de Longhi; enfim, a estrutura mental que nasce da sequência dos ensaios, que é a estrutura de uma “história da arte italiana”, da qual Longhi era profundamente (mas também, é necessário dizê-lo, ambigualmente) alheio: tanto que o leitor é obrigado a seguir aquilo que no fundo menos lhe importa, a saber, a “história da arte italiana”.

Em seu prefácio, Contini não defendeu a sua operação com a elegância hipnótica e com a infalibilidade cômica que lhe é habitual; de modo que é o leitor quem deve desembaraçar-se do prefácio na medida em que lê o livro, confrontando-o praticamente sem conforto, preparação e método algum. É uma aventura. A primeira chave de leitura é obviamente aquela do “Longhi prosador”, ou melhor, do “Longhi prosador tão grande quanto Gadda”. Assim, a primeira continuação desse texto se realiza justamente em pedaços, onde a grandeza do Longhi prosador se manifesta em toda a sua inspiração obstinada.

O primeiro princípio dessa prosa é a reticência. Nunca se esquece, nem mesmo por um instante, de ler Longhi como prosador, como crítico empenhado, sempre correndo muito risco, com suas hipóteses, descobertas, reordenamentos e atribuições: cujo fundamento é *sempre* a leitura do quadro, nunca a leitura de documentos que dizem respeito ao quadro, que podem dar informações objetivas sobre ele. Ao atribuir um quadro a um autor, ou ao reconstruir, de fato, toda a personalidade de um autor (como um extraordinário romance policial), Longhi nunca recorreu a dados externos, filológicos. Ele se concentra especificamente na lógica interna das formas. Desse modo, o risco era enorme, sempre. Daí, a cautela, e, portanto, a ironia. Produto direto, formal, na prosa de Roberto Longhi, da sua reticência (cautela mais ironia maiêutica) é o “esboço”. Todas as descrições que Longhi faz dos quadros examinados (e são naturalmente os pontos mais altos da sua “prosa”) são feitas de esboços. Mesmo o quadro mais simples, direto, frontal, “traduzido” na prosa de Longhi, é visto obliquamente, a partir de pontos de vista inusitados e difíceis.

A introdução do “esboço” é linguisticamente uma hipótese, uma exortação ou uma cláusula final (a CDD do teorema, mas nunca triunfalista). Lançadas ali por acaso, apressadamente, como mera função de uma hipótese, ou como mera conclusão de um raciocínio, as descrições dos quadros (ou melhor, da *realidade* representada por eles) terminam sendo de uma exatidão lancinante, visionária.



Pasolini, “Ritratto di Roberto Longhi”, 1975.



Pasolini, “Ritratto di Roberto Longhi”, 1975.

É justamente seguindo a vital, exaltante, furiosa, obsessiva pesquisa de Longhi – que consiste substancialmente em fazer coincidir a verdade crítica com os vários aspectos que a realidade devia assumir nos pintores ao longo dos séculos – que, aos poucos, se revela o sentido transfigurado desse livro. E nesse sentido é proferida certamente uma continuidade: que não é, porém, apenas a continuidade da série dos resultados frequentemente supremos da expressividade (da “prosa”).

A continuidade do sentido desse grande livro de ensaios consiste, acredito, numa “história das formas”. História, entendo, exatamente como evolução, mas no sentido puramente crítico, vital, concreto da palavra. Tal evolução se apresenta muito lenta: suas passagens têm um ritmo quase de “câmara lenta”, por mais que sua sequência seja lógica até a fatalidade. Mas admitamos que tais formas em evolução – antes de serem percebidas pelos ápices descritivos do discurso de Longhi, que se obstrui quase proustianamente na “pesquisa” – nos eram apresentadas, materialmente, pelos slides daquele mítico curso bolonhês. E admitamos que o projetor conseguia imprimir na sequência desses slides o ritmo da aceleração mais burlesca: eis que o sentido da “evolução” daquelas “formas” aparecia sinteticamente, quase numa rede incessante de consequência mecânica.

Suponhamos, depois, que esses slides representavam, em detalhe, a “forma” das dobras do manto da Virgem sobre um joelho ou sobre um seio; ou a “forma” de uma pequena paisagem de fundo; ou, ainda, a “forma” do rosto de um Santo ou de um Devoto; e coloquemos no projetor, em primeiro lugar, o slide de uma “forma” de Cimabue (de Giotto “espaçoso”², ou de Stefano Fiorentino), e, em último lugar, digamos, uma “forma” de Caravaggio. Façamos com que a projeção seja acelerada. E eis que diante de nossos olhos começa a passar a *Evolução das formas*, tal como um maravilhoso filme crítico, sem princípio nem fim, *porém perfeitamente escatológico*. Longhi, crítico ainda ingênuo, colaborador da revista “Voce”³, escrevendo a Alba (18 de março de 1913), já tinha intuído tudo: “Todas as vezes que a arte alcança uma saturação de imobilidade e de corporeidade, acrescenta-se, combinando-se ou impondo-se, a procura do movimento. Muito de maneira compreensiva, os Gregos o representam diante dos Egípcios, os Góticos diante dos Romanos, a arquitetura do século XV em confronto com a arquitetura antiga, a arquitetura barroca àquela do Renascimento... Pois bem: o problema do futurismo em relação ao cubismo é o problema do Barroco diante do Renascimento. O Barroco apenas coloca em movimento a massa do Renascimento... uma mesa de pedra espessa e robusta se encurva comprimida por uma força gigante... Ao círculo, segue a elipse...”.

Desde então, Longhi se dedicou, em seu coração, a observar essa “sucessão”. Visto que se trata de uma sucessividade desinteressada, absolutamente desprovida de utopias e de ilusões ou de terrorismos progressistas, e a finalidade se autoconstitui e se autodefine substancialmente, momento por momento, ato por ato, invenção concreta por invenção concreta, eis que a crítica de Longhi é, sem dúvida, de uma pureza extrema, perfeitamente contemplativa. A ilusão é solitária, desprovida, portanto, de relações: ela cria possibilidades de manifestar indefinidamente a realidade, através de um cortejo de descobertas dramáticas (veja o caso de Caravaggio!); todas as outras são pequenas ilusões históricas, mais ou menos servis, mais ou menos hipócritas. As maravilhosas capacidades histriônicas de Longhi, sua arte severa de trabalhar com pedras preciosas, não são nada em confronto com seu lúcido e humilde ascetismo de observador do movimento das formas.

² Roberto Longhi, em 1958, publica na revista “Paragone”, n. 31, o ensaio “Giotto spazioso”. [N. T.]

³ A revista “Voce” foi fundada em 1908 por Giuseppe Prezzolini e Giovanni Papini. A revista teve quatro fases, tendo sua última fase encerrada em 1916. Entre seus colaboradores, podemos destacar: Benedetto Croce, Giovanni Amendola, Emilio Cecchi, Luigi Einaudi, Domenico De Robertis, Guido De Ruggiero, Giovanni Gentile, Adolfo Omodeo, Sibilla Aleramo, Margherita Sarfatti, Renato Serra. Roberto Longhi iniciou sua colaboração na terceira fase da revista, em 1914, quando tinha apenas 24 anos de idade. [N. T.]

