

Apontamentos sobre o percurso de São Francisco: uma revisitação pasoliniana

Patricia Peterle

Universidade Federal de Santa Catarina

“La rivoluzione non è più che un sentimento”

Pier Paolo Pasolini

São Francisco (1181/1182-1226) é uma figura emblemática que percorre o imaginário ocidental e a cultura italiana, em particular, desde o século XIII. A trajetória dessa figura emblemática não pode ser vista de forma isolada do seu contexto e do seu espaço de atuação, a chamada baixa Idade Média, e sem levar em consideração as transformações sociais que já vinham acontecendo e estavam em curso no continente europeu e na península itálica.

Uma maior circulação do dinheiro, o enriquecimento, a idéia de bem estar da nova classe mercantil introduzem alguns hábitos hedonísticos e refinados; mas, por outro lado, todos esses aspectos acentuam as diferenças entre riqueza e pobreza, campo e cidade, privilégio e marginalização, que têm, por sua vez, consequências políticas, sociais, morais e religiosas. A imagem de uma concepção unitária de homem e de seu ser no mundo, expressão de uma coesão moral e ideológica, passam a ser interrogadas a partir de uma série de insatisfações. Num momento de transformações na ordem social em que a burguesia exprime um forte desejo pelos prazeres “terrenos” e a Igreja se mostra preocupada em reivindicar e manter o poder temporal, São Francisco escolhe um caminho diferenciado, aquele cujos valores estão nos aspectos da vida simples/primitiva.

Os movimentos dessa burguesia em formação são fruto também da “redescoberta” das cidades, que provoca um intensificar das atividades artesanais e comerciais, que antes estavam concentradas na economia feudal. Como coloca o historiador e crítico literário Carlo Salinari: “La storia del secolo XII, in Italia, non è solo storia della lotta fra il papa e l'imperatore, ma anche storia dello sviluppo impetuoso di questi piccoli Stati, i Comuni, della lotta per rivendicare la loro autonomia nei confronti dell'Impero.”¹ (SALINARI, 1978, p.10). É nesse momento de mudanças que a idéia de predicação como algo ativo do ser monacal, ao invés (ou em “equilíbrio” com) das vestes características da contemplação, passa a ter um espaço maior. Na verdade, é essa uma das “marcas inovadoras” das duas novas ordens: os franciscanos e os dominicanos.

A problemática de uma vida mais ativa ou mais contemplativa está também relacionada a uma outra, fundamental nesse momento da história cultural e literária italiana, a questão da língua. De fato, essa reorganização política e social tem também interferências práticas e uma delas, ou talvez a que mais chama a atenção e a que interessa aqui, é a maior circulação da língua vulgar e um uso mais restrito do latim. Nesse sentido, uma vida mais contemplativa tende para o uso do latim, uma forma de “manutenção” do *status quo*; enquanto que uma vida mais ativa necessita (urgentemente) de uma língua acessível a todos e que sirva para a comunicação imediata.

O que Carlo Salinari chama de nova classe de intelectuais – e é claro que aqui a palavra intelectual está ligada a expressões do tipo homem de cultura, douto² – é aquela que conhece e domina a língua latina, mas por

¹ “A história do século XII, na Itália, não é somente a luta entre o papa e o imperador, mas é também história do desenvolvimento impetuoso desses pequenos Estados, as Comunas, da luta pela reivindicação da autonomia em relação ao Império” (tradução nossa).

² É um uso da palavra bem diferente daquele que começa a predominar desde o final do século XIX, a partir do *Caso Dreyfus* (1898). A intervenção de Zola, por meio do artigo *J'accuse*, assinala e marca uma outra função do homem das belas letras que pode e usa a sua influência e o seu prestígio junto aos leitores para poder falar no espaço público e social.

necessidades práticas tende a usar o vulgar para falar para um público mais amplo, que não pertence ou se limita àquele grupo seletivo que domina o latim. Até esse momento, o vulgar era simplesmente um meio rápido e prático de comunicação, com um uso muito “limitado”,³ basta pensar nos *Placiti Cassinesi*⁴ (960-963); isto é, o vulgar era usado em situações públicas, mas nunca em contextos outros ou como forma de expressão literária.

Esse redimensionamento da língua é assinalado por um outro crítico e historiador da literatura, Giuseppe Petronio, quando indica três momentos temporais e geográficos significativos relativos à língua literária. O primeiro deles é São Francisco que mesmo tendo domínio e conhecimento do latim faz a sua obra mais famosa o *Cântico das Criaturas* (mais ou menos em 1224) em vulgar, inaugurando o que se denominou mais tarde de poesia religiosa. O segundo é o trovador Cielo d’Alcamo que em *Rosa aulentissima...*, um *contrasto*, gênero da literatura popular, intercala registros diferentes, porém sempre em vulgar. Se nesse texto de Cielo d’Alcamo, num primeiro momento, o pedido de amor é feito a uma jovem que recusa e depois cede, com um verso airoso, nos moldes da literatura de cavalaria, (“Rosa fresca aulentissima c’appari inver la state”), o tom muda por completo no final com um ritmo quase plebeu (“A lo letto ne gimo a la bon’ora, chè chissa consa n’è data in ventura”). A poesia religiosa, inaugurada na Úmbria, que mais tarde atravessará o território italiano com outros adeptos como Jacopone da Todi, a experiência deixada por Cielo D’Alcamo e a Escola Siciliana são todas anteriores ao terceiro momento pontuado por Petronio. Este último é marcado pelo olhar de Dante Alighieri que percorrendo a produção poética anterior, no eixo Sicília–Toscana–Emília, a (re)define “poesia italiana”. Tais considerações estão no *De Vulgaria Eloquentia*, escrito em latim, mas que propõe uma reavaliação do vulgar e perfila como

³ A idéia de limitado aqui pode parecer contraditória, mas a idéia é a de que o uso era circunscrito a algumas situações bem claras e definidas na vida pública.

⁴ São quatro testemunhos sobre os bens do Mosteiro de Montecassino. Clérigos que conheciam bem o latim são chamados a depor em língua vulgar para que todos os presentes pudessem acompanhar os trabalhos.

“artesãos” aqueles que trabalham com essa língua. Tal reavaliação do vulgar se concretiza no campo poético-literário na célebre *Divina Commedia*. Como coloca Bruno Migliorini em consonância com Giuseppe Petronio, toda a obra dantesca tem uma carga espiritual nova e potente, que leva o italiano ao nível de grande língua, capaz de alta poesia e especulações filosóficas.⁵

Confluência de fatores que também é apontada por Vittorio Coletti, na parte inicial da *Storia dell'italiano letterario*: “Così, non c'è origine della storia letteraria di una lingua che non sia già un fenomeno di eredità, modifche e conferme di una storia precedente; anche quando, come per l'italiano, prima dell'esordio ci sono solo lingue diverse e straniere.”⁶ (COLETTI, 2000, p.5). É possível perceber, como apontam algumas histórias literárias, que mesmo antes do século XIII, antes mesmo que o vulgar tivesse um espaço em âmbito literário, uma tendência em toda a península era a de uma poesia popular que convivia com aquela mais culta, e, em alguns momentos, essas duas se entrelaçavam.

É com o olhar focado numa vida religiosa mais ativa e menos contemplativa que pode ser lido, relido e ressemantizado o percurso de São Francisco. Filho de uma família de mercadores, ele recebeu uma boa educação cultural e literária com especial atenção para as literaturas latina e francesa. É durante a recuperação de uma longa e dolorosa doença, já um pouco isolado, segundo as hagiografias, que ele tem uma profunda crise moral e religiosa. Tal crise faz com que amadureça no seu espírito a conscientização de uma idéia de coletividade que suplanta e transcende aquela individual. Nessa perspectiva, levado por sentimentos cristãos, ele renuncia a todos os bens terrenos e inicia, com o tempo e com alguns discípulos, a difundir

⁵ Para maiores informações ver: MIGLIORINI, Bruno. *Storia della Lingua Italiana*. Firenze: Sansoni, 1961.

⁶ “Assim, não há origem da história literária de uma língua que não seja já um fenómeno de herança, modificações e confirmações de uma história anterior; mesmo quando, como para o italiano, antes da estréia existem só línguas diversas e estrangeiras” (tradução nossa).

alguns princípios: o amor, a pobreza, a humildade.⁷ Em 1206 São Francisco deixa a casa paterna, as vestes que normalmente usava e todos os bens que lhe pertenciam e caracterizavam-no como um filho de mercador.

Se a visão alimentada e cultivada pela Igreja junto aos fiéis pode ser lida pelo signo do “terror”, isto é, pelo domínio do pecado e pela “potência do demônio”, aquela de São Francisco, ao contrário, é caracterizada por aspectos serenos e pacificadores: Deus é o pai de todas as criaturas que convivem harmoniosamente. Os elementos da natureza na visão franciscana, com efeito, têm uma beleza interior e um sentido: são úteis ao homem, que foi colocado no centro do mundo pelo Senhor/Criador. Nesse sistema, ou nessa visão de mundo, até as doenças e a morte perdem a rigidez de seu caráter dramático.

São Francisco produziu textos tanto em latim, como *Prima regola*, *Seconda regola*, *Testamento*, e as *28 Admonitiones* aos irmãos, quanto em vulgar. E é, de fato, em vulgar que escreve a sua obra mais conhecida, *Cântico das criaturas* ou *Cantico di Frate Sole*, escrito provavelmente dois anos antes de sua morte. Um texto em vulgar umbro com latinismos, considerado um dos textos mais antigos da literatura italiana, que celebra os feitos do Criador por meio da exaltação das suas criaturas animadas e inanimadas. Aqui está a inovação e a novidade: um texto escrito em vulgar, e não em latim, que é uma espécie de hino ou de oração a essa entidade que deu vida e colocou em harmonia diferentes seres essenciais da natureza: sol, lua, estrela, vento, ar, nuvem, sereno, água, fogo, terra e morte. E junto a esses seres, elementos primordiais são exaltados como a “produção” da irmã mãe Terra, frutos, flores e verduras, “que nos sustenta e governa”, e está ainda presente a idéia de perdão e aquela de suportar as doenças e tribulações. A expressão “Louvado sejas, ó meu Senhor” repetida oito vezes ao longo do *Cântico*, acentua o ritmo de oração.

O *Cântico* é o primeiro exemplo de poesia religiosa em vulgar, até esse momento a produção religiosa, vasta em prosa e verso, era toda feita praticamente em latim. São Francisco, sem dúvida, é um marco; os textos

⁷ Elabora duas regras da ordem fundada por ele.

em latim não cessam contudo, a lado deles começam a proliferar outros em vulgar. Ao redor do que se sabe sobre a história de vida e o percurso de São Francisco, foram construídos mitos e lendas, acrescidos ou não de fermentos religiosos. A imagem desse santo, tão perfilada e reescrita, tem como símbolo máximo a mensagem de religiosidade evangélica e reforma espiritual. Poderiam ser lembrados como releitura os *Fioretti di San Francesco*⁸ e o canto XI do *Paraíso* de Dante.

Revisitação e ressemantização

“Poiché il cinema non è solo un’esperienza linguistica, ma, proprio in quanto ricerca linguistica, è un’esperienza filosofica.”

Pier Paolo Pasolini

A trajetória de São Francisco pode ser lida pelo signo da recusa. Recusa da acolhedora casa paterna. Recusa da vida que poderia ter tido como filho de um mercador. Recusa de uma Igreja caracterizada por toda sua potência e pelo forte temor do pecado – apesar de nunca tê-la questionado. “Recusa” de uma língua que não era entendida e compartilhada por todos, como era o latim. Todas essas recusas que abrem caminhos para várias ausências, mas que são superadas, chamam a atenção do percurso de São Francisco, nos séculos XII e XIII. Nesse âmbito, poderia ser lembrado o Papa Celestino V, conhecido também como o Papa da grande recusa.⁹ Um

⁸ Os *Fioretti* são uma coletânea de episódios que cobrem um período de 110 anos, no qual, ao lado de Francisco, o protagonista, aparecem as histórias de seus primeiros companheiros e discípulos, até Giovanni della Verna, falecido em 1322.

⁹ A história de Celestino IV foi adaptada para o teatro por Ignazio Silone em 1968 com a obra *L'avventura d'un povero cristiano*. É importante também notar que em algumas entrevistas, quando a pergunta era quem são seus autores preferidos ou suas referências, Silone respondia sempre entre alguns nomes o de São Francisco.

período, o de São Francisco, no qual a idéia de “gênero humano perdido” para recuperar uma expressão de Elio Vittorini, só era pensada pelos desvios da fé religiosa.

A idéia de recusa (*rifiuto*) acompanha a história do homem em diferentes momentos e realidades. Talvez seja essa uma das idéias que Pier Paolo Pasolini reconstrói ao resgatar a figura de São Francisco no filme *Uccellacci e uccellini* (1966). É Alberto Asor Rosa a usar os vocábulos recusa/*rifiuto* e impolítico/*impolitico* no texto “Verso l’apocalisse” dedicado ao cineasta, poeta, prosador e um dos grandes intelectuais italianos do século XX.

La “impoliticità” è qualcosa di più profondo e coinvolgente: è il rifiuto drastico e doloroso dello stato di cose esistente, ossia del dominio della storia sull’uomo, in una qualsiasi delle forme in cui esso può manifestarsi [...] il rifiuto dello stato di cose esistente, che comporta l’abbandono di ogni terreno di mediazione e di compromesso, può nascere anche da una visione rigorosamente estetica del mondo.”¹⁰ (ASOR ROSA, 2004, p. 483-484)

A recusa, portanto, pode ser vista como um posicionar-se no mundo, e isso pode ser válido tanto para a experiência franciscana quanto para aquela pasoliniana, séculos mais tarde. Nesse ponto, então, poderia ser feita uma pergunta: qual a importância de se lembrar de São Francisco no século XX? E, agora, no XXI? Como se dá essa relação entre o ontem e o hoje, palavras que problematizam o título desse encontro?

O filme de Pasolini inicia com a imagem de um céu, com uma lua coberta por nuvens, depois se passa para o panorama de uma periferia anônima, quase abandonada e, bem no fundo, é possível identificar dois corpos que parecem estar caminhando. Porém, o que chama a atenção é a

¹⁰ “A ‘impoliticidade’ é algo de mais profundo e envolvente: é a recusa drástica e dolorosa do estado de coisas existentes, ou seja, do domínio da história sobre o homem, em qualquer uma das formas nas quais esse pode se manifestar [...] a recusa do estado de coisas existentes, que comporta o abandono de todo terreno de mediação e de compromisso, pode nascer também de uma visão rigorosamente estética do mundo” (tradução nossa).

pergunta que está na tela: “Dove va l’umanità? Boh!”.¹¹ Questão chave de toda essa produção pasoliniana, aliás essa questão colocada diretamente para o espectador permeia, de forma diferente, vários outros momentos do filme por meio das imagens, das falas e das situações apresentadas. Os corpos que caminham são pai e filho, Totò e Ninetto.



A primeira frase do filme recupera a imagem inicial do céu com a lua. Diz Totò:¹² “Con la musa non si prende/ chi te l’ha detto e perchè/ perchè se è musa c’è bisogno d’aspettar l’altra marea [...]”.¹³ Há nessa fala uma idéia de fatalidade, determinismo, talvez até pessimismo diante da ordem do mundo que é apresentada. Não se sabe ao certo de onde partiram e para onde estão se dirigindo Totò e Ninetto, mas a trajetória percorrida mostra como é cinzenta e dura a vida numa periferia quase desértica e sem vida.

A segura e a dureza da imagem pasoliniana, em contraste com o ritmo dos passos de pai e filho, concretiza-se quando os dois transeuntes param junto a um aglomerado de curiosos sem saber o que está acontecendo. Várias pessoas encontram-se ao redor de um prédio. À pergunta o que aconteceu a resposta é: Boh!; a mesma da pergunta inicial do filme (Para

¹¹ “Para onde vai a humanidade? Hum!”. Esta é a primeira das citações que foram transcritas diretamente do filme de Pasolini.

¹² A língua do filme é um outro aspecto muito particular, mas não cabe aqui adentrar nessa questão.

¹³ “Com a musa não se apanha nada/Quem te disse e porque/ porque se é musa é preciso esperar a outra maré[...]”(tradução nossa).

onde vai a humanidade?). As frases “Mas quem eram?”, “Quem eram?”, somadas à música e ao tom mais baixo das vozes, além das feições, indicam que era uma tragédia. De fato, a periferia assiste ao tremendo espetáculo de uma família que se suicida com o gás em casa.

A caminhada de Totò e Ninetto reinicia acompanhada do seguinte diálogo: “A papà a me mi sa che la vita non è niente/Beh, certo la morte è tanta ... quando uno è morto, tutto quello che uno doveva fare va be’ è fatto [...]”.¹⁴ E é justamente quando estão falando de morte e dos pobres, que passam num discurso metafórico de uma morte para outra, que aparece a figura do corvo, essencial neste filme.



Uma imagem simbólica que é “introduzida” pela seguinte frase que aparece na tela: “Il cammino incomincia e il viaggio è già finito”.¹⁵ Essas palavras depois repercutem ainda na pergunta insistente do corvo que deseja saber para onde estão indo pai e filho e a única resposta dada é: “lá embaixo”, “para lá”. Não há nenhuma

definição mais precisa. O corvo se apresenta dizendo que vive no país da ideologia, na capital do futuro, na rua Karl Marx, tem como pai a Dúvida e como mãe a Consciência.

L'atroce amarezza dell'ideologia sottostante al film (la fine di un periodo della nostra storia, lo scadimento di un mandato) ha finito forse col prevalere. Mai ho scelto per tema di un film un soggetto

¹⁴ “Ah papai me parece que a vida é nada/É, decerto a morte é tanto... quando alguém é morto, tudo aquilo que deveria fazer, está bem, está feito [...]” (tradução nossa).

¹⁵ “O caminho começa e a viagem já terminou”. É interessante notar que o cenário muda completamente quando aparece esta frase. Os dois transeuntes vêem o corvo enquadrado no cenário da periferia, mas retorna a imagem da lua coberta pelas nuvens quando aparece esta frase na tela.

così difficile: la crisi del marxismo della Resistenza e degli anni Cinquanta, poeticamente situata prima della morte di Togliatti, subita e vissuta, dall'interno, da un marxista, che non è tuttavia disposto a credere che il marxismo sia finito (il buon corvo dice: "Io non piango sulla fine delle mie idee, perché verrà di sicuro qualcun altro a prendere in mano la mia bandiera e portarla avanti! È su me stesso che piango...").

Ho scritto la sceneggiatura tenendo presente un corvo marxista, ma non del tutto ancora liberato dal corvo anarchico, indipendente, dolce e veritiero. A questo punto, il corvo è diventato autobiografico, una specie di metafora irregolare dell'autore.¹⁶ (PASOLINI, 1995, s/p)

O objeto nestas poucas páginas não é falar dessa crise geracional e ideológica, que está nas entrelinhas de tais imagens simbólicas, mas sim trazer à luz a reflexão da escolha feita por Pasolini: resgatar o perfil e o significado da trajetória de São Francisco para tratar de questões atinentes à contemporaneidade do século XX. O corvo passa a ter um papel central, quando oferece uma história para enganar a fadiga da caminhada debaixo do sol. Um narrador, o corvo, que abre uma janela de uma outra história dentro daquela de Totò e Ninetto e volta ao passado para poder olhar e falar do próprio presente: "Una strada che conduce lontano là dove tutte le

¹⁶ "A atroz amargura da ideologia que subjaz ao filme (o fim de um período da nossa história, o fim de um mandato) acabou talvez prevalecendo. Nunca escolhi um tema para um filme tão difícil: a crise do marxismo da Resistência e dos anos Cinquenta, poeticamente situada antes da morte de Togliatti, sofrida e vivida, por dentro, por um marxista, que não está todavia disposto a acreditar que o marxismo tenha acabado (o bom corvo diz: "Eu não choro pelo fim das minhas idéias, porque haverá com certeza alguém que pegará a minha bandeira e a levará para frente! É sobre eu mesmo que choro..."). Escrevi o roteiro levando em consideração um corvo marxista, mas não totalmente liberado do corvo anárquico, independente, doce e verdadeiro. Nesse ponto, o corvo passou a ser autobiográfico, uma espécie de metáfora irregular do autor. (tradução nossa).

strade del mondo s'incontrano/La storia che voglio raccontarvi è una strana storia di uccellacci e uccellini. Siamo nel 1200”¹⁷

Com o início da fala do novo narrador, passa-se da periferia urbana para a imagem de um campo, um pouco isolado, e no centro uma árvore só com galhos e sem folhas, de aparência seca e com alguns poucos pássaros. A câmera se distancia um pouco e vê-se na frente dessa árvore um grupo de franciscanos que pregam. São Francisco encarrega uma missão a dois de seus seguidores: Frei Ciccillo e Ninetto devem continuar a evangelização dos pássaros e começam por duas classes bem diferentes: os gaviões, perfilados pela prepotência, e os passarinhos, caracterizados pela humildade. É acreditando na mensagem franciscana que Frei Ciccillo inicia um diálogo com os gaviões: “Somos criaturas de Deus e queremos falar com vocês, criaturas de Deus.”. Porém, os primeiros não sabem quem é Deus e será Frei Ciccillo a definir: “O Criador das criaturas”.

Gaviões: E per quale ragione Dio l'ha creati?

Ciccillo: Voi perché avete creato i vostri figli?

Gaviões: Allora ognuno di noi è Dio?

Ciccillo: Esagerati! Ecco... non gli puoi dare un po' di considerazione che s'allargano subito.

Gaviões: E che cosa vuole da noi questo Dio?

Ciccillo: Amore!

Gaviões: AMORE ...

Ciccillo: AMORE!¹⁸

¹⁷ “Uma estrada que conduz distante lá onde as estradas do mundo se encontram /A história que quero contar é uma estranha história de gaviões e passarinhos. Estamos em 1200.” (tradução nossa).

¹⁸ Gaviões: E por qual motivo Deus os criou?/ Ciccillo: Vocês, porque criaram os seus filhos?/ Gaviões: Então cada um de nós é um Deus?/ Ciccillo: Exagerados! Eis... não é possível dar-lhes um pouco de consideração que querem, logo se aproveitam disso/Gaviões: E o que quer de nós esse Deus?/ Ciccillo: Amor!/ Gaviões: AMOR .../ Ciccillo: AMOR! (tradução nossa)

A fala de Frei Ciccilo com os gaviões e com os passarinhos, recupera e transforma o texto do *Cântico*, apresentando-se como um claro intertexto: “Laudato sia il mio Signore per la contentezza che sta nei cuori e perché tutto quello che ci dà sono rose e fiori”.¹⁹ É esta a frase pronunciada antes de terem a confirmação de que a evangelização dos gaviões foi em vão.

O universo simbólico dos gaviões e dos passarinhos representa a diferença e a luta de classe existentes em qualquer sociedade, e a transposição de personagens e de cenários, séculos XX, XIII e XX, legitima essa idéia. Uma oposição talvez insanável, visto que o próprio personagem Totò é ora gavião, diante da pobre inquilina – que diz ser sempre noite para as crianças no intuito de enganar/aliviar a fome –, ora passarinho, diante do rico engenheiro (as relações de poder mudam). Apesar de recuperar a figura emblemática de São Francisco e seus seguidores, não é possível eliminar os conflitos: o gavião vai sempre atrás do passarinho, sem piedade. Retornando à primeira moldura, à história principal, aquela de pai e filho, que caminham não se sabe para onde, Totò, cansado de ouvir as histórias do Corvo (que, se antes se apresentara como vindo do país da ideologia e conseguiu a atenção dos dois para a sua narrativa, agora é visto como sendo um grande tagarela e falastrão), o mata e o come. A justificativa para esse ato é: “tanto, se non ce lo mangiamo noi, se lo mangia qualcun altro”.²⁰ Parece que tudo retoma o rumo inicial e que o encontro e intervenção do Corvo²¹ passam despercebidos. Totò e Ninetto continuam a caminhada numa periferia anônima, sem saber ao certo para onde estão indo. A câmara, agora, faz o movimento contrário: tendo eles no primeiro plano, vai se afastando até que os dois corpos praticamente desaparecem na imensidão da paisagem desértica.

¹⁹ “Louvado seja meu Senhor pela alegria que está nos corações e porque tudo aquilo que nos dá são rosas e flores” (tradução nossa).

²⁰ “de qualquer forma, se não o comemos nós, algum outro o comerá” (tradução nossa).

²¹ Não está em questão nesse texto a idéia de intelectual representada por esse personagem, que é explicitada nas entrelinhas do filme, como já citado nas palavras de Pasolini.

E será o São Francisco pasoliniano a explicar o motivo da falência da evangelização de Frei Ciccillo:

São Francisco: Bisogna cambiare questo mondo, frate Ciccillo. È questo che non avete capito. Un giorno verrà un uomo dagli occhi azzurri e dirà: sappiamo che la giustizia è progressiva e sappiamo che man che progredisce la società si sveglia la coscienza della sua imperfetta composizione e vengono alla luce le disuguaglianze stridenti e imploranti che affliggono l'umanità. Non è forse quest'avvertenza della disuguaglianza fra classe e classe, fra nazione e nazione la più grave minaccia della pace?. Andate e ricominciate tutto daccapo in lode del Signore.

Frei Ciccillo: Andiamo Nine' e ricominciamo su [...]²²

A idéia da recusa está latente nas palavras do São Francisco de Pasolini, mas não é uma recusa qualquer, é a recusa de todo um mundo, de um sistema que continua a se perpetuar. Um mundo cujo paradoxo pode ser simbolizado numa outra cena do filme, a do nascimento de um bebê. Com o recém nascido todos estão contentes, aplaudem o nascimento. Porém, no meio das comemorações, um dos personagens com o bebê nos braços diz para a mãe: “Ecco adesso... alla prima chiesa che trovi la lasci fuori”.²³ O

²² São Francisco: É necessário mudar esse mundo, frei Ciccillo. É isso que vocês não entenderam. Um dia chegará um homem de olhos azuis e dirá: sabemos que a justiça é progressiva e sabemos que à medida que a sociedade vai progredindo cresce a consciência da sua imperfeta composição e vêm à tona as desigualdades estridentes e implorantes que afligem a humanidade. Não é talvez este aviso da desigualdade entre classe e classe, entre nação e nação a mais grave ameaça da paz? Vão e recomecem tudo do início em louvor ao Senhor./ Frei Ciccillo: Vamos Nine' e recomecemos, vamos... (tradução nossa).

²³ “Pois bem... na primeira igreja que você encontrar, deixa-a fora” (tradução nossa).

nome escolhido para o recém nascido também traz em si a noção desse paradoxo: *Benvenuta*. Ao mesmo tempo que é bem vindo já tem seu destino marcado pela não aceitação e pela exclusão. A exclamação do Corvo: “Ed ecco uno che continua a parlare non sa più di che cosa a degli uomini che vanno non si sa dove”²⁴ está relacionada não só ao destino final dos dois personagens Totò e Ninetto, mas transcende essa referência primeira; pois é um questionamento para todos os expectadores. Na verdade, as palavras do corvo aqui retomam a frase inicial que aparece na tela: “Dove va l’umanità?”.

Uma pergunta que inquieta e fica sem resposta. Talvez a mesma que está latente nas linhas de *A segunda vida de São Francisco* (1987) de José Saramago. O escritor português propõe não um retorno a uma fictícia Idade Média como a de Pasolini, mas sim o “retorno” de São Francisco no século XX. O texto de Saramago é escrito para o teatro, dividido em dois atos, nos quais aparecem vários personagens que fizeram parte da vida de São Francisco: Elias, Bernardo, Gil, Leão, Junípero, Rufino, Maseo, Pica, Francisco, Clara, Inês, Jacoba, Pedro. A problemática é muito parecida com aquela colocada por Pasolini no cinema, mas a crítica ao mundo contemporâneo e ao sistema regulador é feita a partir da própria ordem franciscana. De fato, ao longo dos anos e dos séculos, a Ordem sofreu profundas transformações, que fizeram com que o seu caráter inicial se perdesse completamente. A ordem, com efeito, transformou-se e é apresentada como uma moderna organização, uma grande companhia, na qual são focalizados os negócios e o trabalho interno. Antes de (São) Francisco, o fundador, reaparecer, a empresa/ordem é comandada por Elias e pelos agentes que viajam pelo mundo para vender – e não mais para evangelizar. As frases dos personagens concretizam a mudança na ordem: “Dantes, não vendíamos”; “Isso era dantes. Agora vendemos”; “A companhia enriqueceu. Está tão rica que não seria possível contar o dinheiro que tem” (SARAMAGO, 1987, p. 15). Como coloca Maria Alzira Seixo:

²⁴ “Aí está um que continua a falar não sabe mais de que coisa a homens que vão não se sabe para onde” (tradução nossa).

Há, logo no início, uma sensibilização à mudança de sentido das palavras que, sem perderem a justeza etimológica, completamente degradam a situação que designam pela perda da sua motivação semântica (o ‘superior’ é agora designado por ‘presidente’; a ‘cruz’ passa a ‘cabide’; o ‘mistério’ torna-se ‘segredo’; e os próprios ‘hábitos’ dos membros adquirem o seu sentido literal moderno reduzindo-se a fardas que só se vestem para entrar na sala de reuniões).” (SEIXO, s/ano, p. 44)

A problemática está colocada: o reconhecimento da transformação da ordem e a tentativa para recuperar os ideais iniciais. Segundo Francisco, personagem de Saramago, o inimigo comum de todos é o egoísmo e a ambição. A partir do momento em que conhece e começa a entender a estrutura e o funcionamento da nova ordem, Francisco toma uma decisão que revela a Elías: “Agora vou lutar contra a pobreza. É a pobreza que deve ser eliminada do mundo. A pobreza não é santa (Pausa). Tantos séculos para compreender isto. Algum de vós quer vir comigo?” (SARAMAGO, 1987, p. 30). A pobreza também pode ter uma relevância e um papel muito maior e mais amplo quando passa a ser pensada a partir da idéia e do sentido de ausência. Pode-se pensar nas várias tipologias de ausência: a falta de perspectiva, de comida, de educação, de diálogo, de oportunidades...

E é nessa perspectiva que o emblemático percurso de São Francisco pode ser recuperado e ressemantizado agora na contemporaneidade, onde os problemas e os obstáculos não são poucos, mas muitas vezes não legíveis. A ilegibilidade pode ser devida ao frenético ritmo do dia a dia, que avassala todos nós, ou pelo que a legibilidade pode provocar: uma grande crise de consciência, que pode significar também dor e sofrimento. A idéia do inferno, nesse contexto, descrita por Italo Calvino, no final de *As cidades invisíveis*, pode ser acrescentada a todo o percurso desse texto e pode ainda representar uma nova estrada e um recomeço:

O inferno dos vivos é aqui, o inferno em que vivemos todos os dias, o inferno que, juntos, formamos. Há duas maneiras de escapar de tal sofrimento. A primeira é fácil para muitos: aceitar o inferno e se tornar parte dele, com tamanha intensidade que já não se

consiga sequer vê-lo. A segunda é arriscada e requer vigilância e preocupação constantes: aprender a identificar quem e que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço. (CALVINO, 1990, p. 150)

Referências Bibliográficas e Filmográficas

ASOR ROSA, Alberto. *Novecento primo, secondo e terzo*. Milão: Sansoni, 2004.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. Companhia das Letras, 1990.

COLETTI, Vittorio. *Storia dell'italiano letterario: dalle origini al Novecento*. Torino: Einaudi, 2000.

MIGLIORINI, Bruno. *Storia della Lingua Italiana*. Milão: Bompiani, 1961.

PASOLINI, Pier Paolo. *Capolavori italiani*. Milão: L'Arca società editrice de "l'Unità", 1995.

PETRONIO, Giuseppe. *Racconto del Novecento Letterario*. Vol.1. Milão: Mondadori, 1999.

SALINARI, Carlo. *Storia della letteratura italiana*. Vol 1. Milão: Roma, 1978.

SARAMAGO, José. *A segunda vida de São Francisco*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional, s/ano.

Uccellacci e Uccellini, Pier Paolo Pasolini, Fantastico, 1966, b/n, 88min., Italia, 1966.

Resumo

São Francisco é considerado um dos primeiros autores da literatura italiana. A poesia religiosa, inaugurada por ele na Úmbria, mais tarde atravessará o território italiano com outros adeptos como Jacopone da Todi. A experiência franciscana é emblemática pelos valores propostos e pela idéia de recusa ali contida. Aspectos que a tornam atual no século XX, sendo recuperada e “transformada” por intelectuais como Pier Paolo Pasolini e José Saramago.

Abstract

San Francisco is considered one of the first authors in Italian Literature. The religious poetry, inaugurated by him in Umbria, later cross the italian territory with others adepts as Jacopone da Todi. The Franciscan experience is emblematic because of the proposed values and because of the idea of refusal contained in it. Aspects that made the all experience actual in the XX century, being recupered and “transformed” by intellectuals as Pier Paolo Pasolini e José Saramago.