Herberto Helder, Pasolini e *um lugar ainda mudo*

Manoel Ricardo de Lima
UNIRIO

Resumo

Leitura de algumas perspectivas críticas abertas entre algo do pensamento de Herberto Helder e de Pier Paolo Pasolini para uma tensão da arte com a política. Uma operação furiosa e política da arte que vem de uma sabedoria do olhar, do ver, como *punti luminosi*: a de que o impossível existe.

Palavras-chave: Pasolini; Herberto Helder; Política; Pensamento; Fúria.

Abstract

This text presents a reading of some open critical perspectives of Herberto Helder and Pier Paolo Pasolini way of thinking towards a tension between arts and politics. A furious and political operation of the art that comes from a wisdom of the look, the seeing, as *punti luminosi*, that is: the impossible exists.

Keywords: Pasolini; Herberto Helder; Politics; Cogitation; Fury.

um

Herberto Helder, num texto intitulado *Cinemas*, publicado em 1998, desenha uma plateia muda que morre e ressuscita na noite de uma sala, à volta do mundo, tentando, narcisa e simplesmente, ver-se. Essa mudez, anterior à contemplação, que é um dedicar-se ao mundo, faz desaparecer uma aprendizagem que vem da poesia acerca de uma sabedoria do olhar, uma sabedoria de ver. Tanto que essa fora uma discussão entre Goethe e Schiller acerca da objetividade: aprender a olhar, ensinar a olhar.

Para Herberto isto são os “arroubos da eficácia”. O ponto é que *o arroubo*, afirma, é uma atenção voltada para as menores cumplicidades com o mundo, o mundo em frases, linhas fosforescentes, texto revelado. Assim, o poema, fundado sob a aprendizagem política de uma “atenção ardente”, poderia refundar o cinema. A *atenção*, afirma Simone Weil (num contraponto a infelicidade, este enigma sem centro), só é se vem antes e depois dela mesma. Antes, porque acolhe o inesperado, o inesperado de uma espera; depois, porque produz uma abertura àquilo que lhe escapa e anula todo centro. A atenção é a atenção que se faz: provar de tudo para pôr-se à prova e, numa mesma ação, confrontar a ideia de *forma total* que aparece, quase sempre, como visível, na fórmula somática e imperativa de *pôr-se em forma*. A atenção se dispõe, assim, contra os *discursos de instrutor* e a *retórica de estrutura militar* muito usuais ao nosso redor.

Pode-se postular que isto é *uma montagem total* que aparece na memória como tecido ininterrupto, de um lado, e, do outro, como uma permanência rigorosa do imaginário no tempo. A ilusão do mundo seria, ao mesmo tempo, muda e inesgotável.

Diz Herberto Helder:

Alimentamo-nos de imagens emendadas, de representações conjugadas simbolicamente, pontos fortes, *punti luminosi*, pensamentos bucais, “o pensamento forma-se na boca”, Tzara, nos olhos, irrompe ali, todo este fluxo aqui, diante do medo, do júbilo, do êxtase [...].

A imagem é um ato pelo qual se transforma a realidade, é uma gramática profunda no sentido em que se refere que o desejo é profundo, e profunda a morte, e a vida ressurrecta. Deus é uma gramática profunda.¹

1. HELDER, Herberto.
“Cinemas”, 1998, p. 22.

“Deus”, nos lembra Pasolini, num artigo de 1967, “Os sin-tagmas vivos e os poetas mortos”, “como o afirmam todas as religiões, criou o homem para falar consigo mesmo”². A questão, para ele, é produzir um pensamento que não se deixa pensar, isto é, uma atenção ardente – ou *punti luminosi* – um pensamento que vem na boca e uma interrupção desse “falar consigo mesmo”, dessa mudez, a partir de um encontro com uma voz que clama frivolidades no deserto. A pergunta que ele faz, para sair do binarismo católico / idealista e, mais ainda, do binarismo simplório de um ‘*contra*’ ou de um ‘*a favor*’, esta ausência de conversa que não produz nenhuma surpresa, é acerca de uma linguagem que fricciona “a realidade natural” e o que acontece diante da realidade humana no momento em que ela não é mais simplesmente natural, mas também histórica.

Talvez esse seja o empenho que Alain Badiou perde de vista numa conferência de 2015, publicada no Brasil agora em 2017, *Em busca do real perdido*, quando tenta reler “As cinzas de Gramsci” (“Le ceneri de Gramsci”), o conhecido poema de Pasolini, de 1954, quando este se interroga com o coração consciente, já que só se consegue viver na história, se ainda pode obrar com paixão pura. A conferência vem de uma maneira muito interessante traçando um jogo de tensões e hipóteses para o real, desde que o real sempre se revela na ruína de um semblante até, como ditadura de uma intimidação, a de “um mundo submetido ao imperativo do real”³. Partindo de Molière, que foi fundamental na formação do pensamento de Pasolini, quando dilata de vez em o *Doente imaginário* o rocio entre real e semblante, nos indica que uma distinção se faz possível quando entendemos que há um real da máscara. O real assombra o semblante e todo acesso ao real é também sua divisão. Depois, com Pirandello, lembra que a “*máscara nua*” (título atribuído à primeira edição do teatro completo de Pirandello) nos dá a ver – se traçamos essa aprendizagem – a própria nudez da máscara. Ao fazer as perguntas “qual é a máscara do nosso real?” e “qual é o semblante próprio do capitalismo imperial mundializado?”, Badiou responde-as com o que Pasolini já projetara numa série de artigos, poemas, filmes, etc., afirmando que o semblante contemporâneo do real capitalista é a democracia: sempre institucional, estatal, regular, normatizada. Ela é a sua máscara⁴. Por isso a *democracia é imaginária*, sugere e completa, ela é muito bem representada e é a melhor peça de que o capitalismo é capaz.

Nos modos de uso dessa máscara, quando o real não é também senão, segundo Lacan, *um impasse de toda formalização*, estamos apenas diante de uma operação matemática rudimentar. O *pôr-se a prova* para um número infinito, ou seja, numa saída dessa aritmética simplória, desdobrar a ideia para dizer que *o real é o ponto de impossível da formalização*. Nessa infinidade do

2. PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogos com Pier Paolo Pasolini - Escritos [1957-1984]*, 1986, p. 107-108.

3. BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*, 2017, p. 17.

4. Ibidem, p. 24-25.

mundo, no mundo que não está nas imagens, no mundo que é impossível de se enquadrar, *acessar o real é um ponto de impossível* e, ao mesmo tempo, Pasolini pensa isto com Marx, o real oscila numa contradição da passagem pela luta de classes: primeiro, que a história é o modo como os homens produzem as suas condições de existência e, depois, que o real da política revolucionária é a extinção do estado e que seria AINDA sob o nome de comunismo que nos lançamos diante do infinito próprio da política. Assim, Badiou, apoiado em Pasolini, diz que o ponto de impossível do capitalismo é a igualdade lacerada por todos os lados pelo consentimento geral às pequenas corrupções, às humildes corrupções⁵.

5. Ibidem, p. 35.

A tarefa em torno de uma sabedoria do olhar, do ver, que vem do pensamento de Pasolini, como *punti luminosi*, é uma aposta furiosa e perigosa: *a de que o impossível existe*. Esta fúria e este perigo, *afirmar a forma informe / a forma-formante do impossível*, vêm, numa deliberação de força, da poesia de Dante: a espinha dorsal de todo o seu pensamento. Ou para usar uma imagem recuperada e refeita pelo Davi Pessoa: a de que “Dante é a espinha dorsal *inflamada de Pasolini*”⁶. Desdobrando um pouquinho para rearmar essa imagem noutro jogo de sentidos, pode-se dizer que Dante é a espinha dorsal [de uma Itália] que se *inflama em Pasolini*.

6. PESSOA, Davi. “Dante: espinha dorsal de Pasolini?”, 2015, p. 96.

dois

Dante seria o *ponto luminoso* que reaparece em Teresa, a prostituta, personagem que desce ao inferno em *La Mortaccia*, e que para Pasolini se acresce no uso do desenho que Dante fez do inferno na *Commedia* a partir da astronomia ptolomaica e da teologia cristã e que ele usaria também, fragmentado e desfeito, em seu *Divina Mimesis*. Jorge Luis Borges lembra a perspectiva da geografia mítica e construída do inferno dantesco, quando o espaço não é uma realidade subsistente e só pode ser subtraído de onde o homem não pode segui-lo. Dante inscreve, assim, um jogo na sua *Commedia* entre “o estado das almas depois da morte” e “o homem, por seus méritos ou deméritos, enquanto credor de recompensas ou castigos divinos”⁷. Borges diz que a Terra é uma esfera imóvel, que ao pé do monte Sião abre-se até o centro da terra um cone invertido, o *Inferno*, dividido em nove círculos decrescentes, que são como os degraus de um anfiteatro, numa topografia devastadora e medonha: sepulturas, poços, despenhadeiros, pântanos e areais. No ápice, está Lúcifer, “o verme que perfura o mundo”. Há uma fenda aberta na rocha pelas águas do Letes que comunica o fundo do Inferno

7. BORGES, Jorge Luis. *Nove ensaios dantescos & A memória de Shakespeare*, 2011, p. 13.

com a base do Purgatório e no cume floresce o jardim do Éden. Ao redor da Terra giram nove esferas concêntricas; as sete primeiras são os céus planetários, a oitava é o céu das estrelas fixas; a nona, o céu cristalino, também denominado Primeiro Motor, que é rodeado pelo empíreo, onde se abre a Rosa dos Justos, incomensurável, em torno de um ponto, que é Deus. E aí está, grosso modo, a configuração do mundo dantesco ou a geografia dos três mundos percorridos por Dante⁸.

8. Ibidem, p. 11-13.

O sistema de Ptolomeu, de pauta aristotélica, seguido por Dante e, depois, por Camões, por exemplo, é uma tentativa singular de “dar forma” ao que já aparecia como “pré-formado”: uma assimilação do que se interpõe entre o céu e a terra e, depois, na própria terra. Estamos assim, com Dante, interpostos, diante do manto do céu e da linha do horizonte. E o horizonte pode ser lido como aquilo que vincula o modelo (o mapa) de funcionamento do mundo à vida, como uma domesticação (muito própria do mundo *moderno*: termo que vem da Idade Média – Moderno: *aquilo que desponta com mais força*) e que passa a ser o empenho de enfrentamento de Pasolini, ao sugerir que a terra pode ser pensada, inventada, entre o que existe e o que não existe ainda. Radicalmente a ideia é: *o impossível existe*. Usando o exemplo de Stálin, um exemplo público do marxismo, que estaria suspenso e ambíguo nessa mentira que só foi desmascarada com o seu fim, Pasolini retoma o apontamento quando diz que “Cada um de nós, (querendo ou não), vivendo, faz moralismo. Daí a razão da morte. Se fossemos imortais seríamos imorais, porque o nosso exemplo nunca teria fim, e seria portanto indecifrável, eternamente suspenso e ambíguo”⁹.

9. PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogos com Pier Paolo Pasolini - Escritos [1957-1984]*, 1986, p. 108.

E lembra, em seguida, exatamente a partir de uma passagem do *Purgatório*, *Canto III*, o que chama de “um caso mais humilde”, “*ancora in / có del ponte presso Benevento*” (*ainda ao pé da ponte em Benevento*)¹⁰ – a pequena lágrima de Manfredo diante de Dante: filho e sucessor de Frederico II, rei da Apúlia e da Sicília, que foi traído pelo papa Clemente IV que ofereceu este reinado a Carlos I de Anjou. Manfredo foi morto na batalha de Benevento (1266) e o papa mandou seus restos mortais para fora do solo consagrado do Reino, em banimento. Mas, no Ante-Purgatório, Manfredo se arrepende de ter vivido tanto tempo afastado da lei divina. Pasolini escreve:

10. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia – Purgatório*, 1998, p. 29.

Vamos analisar esta lagriminha. Até este momento o homem de cujos cílios aquela arrastada e sublime lagriminha brotou, era um pecador: um exemplo (geral e católico) de maldade. Aquela lagriminha mudou sua vida: esta passou a ter, retrospectivamente, um sentido completamente diferente: o mal tornou-se um não-mal, uma vontade de ser bem, um contrário de bem, um bem não expresso, uma raiva de não ser bem, uma impotência de não querer o bem, uma forma aberrante e, no entanto, divina do bem.

Se ele não tivesse morrido, nunca teria existido aquela pequena lágrima e a linguagem da sua ação humana, da sua existência de homem sobre a Terra, teria sido um exemplo incompleto de mal e pronto.

A minha ideia de morte, portanto, apesar desse último exemplo dantesco, não é nem católica nem idealista, pelo menos nesta fase de meu discurso [...] *ou exprimir-se e morrer ou ser inexpressivo e imortal*. Mas a minha ideia de morte, portanto, é uma ideia comportamental e moral: não se refere ao depois da morte, e sim ao antes; não ao além, mas à vida. A vida entendida como realização, atitude desesperada, incerta e continuamente em busca de suportes, pretextos e relações na direção de uma perfeição expressiva. Creio que é difícil ser mais laico que isso. E acredito que basear uma ideia de vida sobre uma morte assim entendida não tenha nada de comprometedor com o declarar-se marxista [...].¹¹

11. PASOLINI, Pier Paolo.
Diálogos com Pier Paolo Pasolini -
Escritos [1957-1984], 1986,
p. 109.

Pasolini defende a ideia de que a nossa linguagem primeira e pura é a nossa presença, uma realidade na realidade, uma realidade da realidade. Por isso a ideia de uma poesia, que se expande para um cinema e um teatro, por exemplo, contrária ao diletantismo do tempo, mas partindo da ideia de que a escolha dos atos da vida é feita por uma pulsão de morte. Pensar um pensamento impossível de ser pensado, *uma poesia da poesia com a poesia pondo-se à prova em formas aberrantes*, algo como “um lance de dados jamais abolirá um lance de dados” ou aquilo que, numa sobreposição, nos lança no invisível e no impossível de Eros, quando todo desejo é desejar o desejo com todo o corpo para muito além daquilo que o olho vê: *atenção ardente, punti luminosi*. Por isso declara: “Ah, não tenho lamentos: quem ama demais a realidade, como eu, acaba odiando-a, se revolta e a manda plantar favas”¹². E diz que não acredita num cinema de poesia obtido apenas através da montagem e da exasperação da técnica, mas sim de um cinema que advém de um pensamento impossível de ser pensado; a poesia a refundar o tempo inteiro o cinema.

12. Ibidem, p. 113.

três

Muito por causa de uma necessidade implacável de mudar de orientação criativa, como um bicho muda de pele, tal como sugere Enzo Siciliano, Pasolini desejava fazer um filme sobre a figura e o pensamento de São Paulo. A questão era, grosso modo, *o impossível de ser pensado e como tornar possível o impossível*. Um projeto elaborado a partir de 1974, de intervenção política, contra o inexpressivo da nova linguagem que vinha do novo

poder gerado pela mutação antropológica que denuncia como um sistema transversal, tentacular, difícil de definir e mais totalitário que o velho fascismo. A ideia era recuperar o procedimento que usou para fazer o *Evangelho segundo S. Mateus* (*Vangelo secondo Matteo*), o de uma “infidelidade imperturbada ao texto”, e construir uma seriação episódica em que São Paulo trafegaria por algumas grandes cidades do Ocidente: Nova Iorque, Londres, Paris, etc. Um pouco a trajetória que faz, mas às avessas, para cumprir os seus *appunti*: Irã, Iémen, Eritreia, Afeganistão, Catmandu (no Nepal), por exemplo.

Se lhe interessa o pensamento entre fúria e perigo, que vem de Dante, quando o poeta deve ser perigoso, o princípio da relação com São Paulo também se estabelece a partir daquilo que lhe indica, como máscara nua, a má reputação do apóstolo: os estados de delírio epilético, a dilaceração pelo remorso criminoso, o santo com alucinações de que vê Deus, o poeta num mundo de sombras de sonho e sonhos de sombra, logo: um pensamento com fúria. Desde o Cristo no final de *Mamma Roma* (1962) –

**Fig. 1: detalhe de *Mamma Roma* de Pasolini (1962)
e *Lamento sul Cristo morto* ou *Cristo morto e tre dolenti*
de Andra Mantegna (1475 – 1478)**

– (retirado do Cristo Morto, de Andrea Mantegna (Padova, 1431), pintado mais ou menos entre 1475-1478) – até *Medeia*, *Édipo Rei* ou o *Evangelho segundo S. Mateus*, etc., quando torna presente o mundo antigo que se delibera antes e depois do pecado ou entre “uma memória da inocência e uma evocação do calvário”, como lembra Ant3nio-Pedro de Vasconcelos, Pasolini j3 parece tomar S3o Paulo como uma figura que lhe 3 tamb3m definidora. Afirma, no livro publicado depois de sua morte, *San Paolo*, em 1977, que ele “demoliu revolucionariamente, com a simples for3a da sua mensagem religiosa, um tipo de sociedade fundada sobre a viol3ncia de classe, o imperialismo e, sobretudo,

13. Pier Paolo Pasolini, apud. VASCONCELOS, Antonio-Pedro de. “Apresentação”, 2002, p. 9.

14. Pier Paolo Pasolini, apud. VASCONCELOS, Antonio-Pedro de. “Apresentação”, 2002, p. 12.

15. RODA, Francisco. “Uma fúria paulina”, 2006, p. 9.

16. Ibidem, p. 9.

17. Para Simone Weil, *a gravidade* ou, “de maneira geral, o que esperamos dos outros é determinado pelos efeitos da gravidade em nós; o que deles recebemos é determinado pelos efeitos da gravidade neles. Às vezes isso coincide (por acaso); com frequência, não. Por que será que, tão logo um ser humano testemunha que tem pouca ou muita necessidade de um outro, este se afasta? Gravidade”. (WEIL, Simone. *A gravidade e a graça*, 1993, p. 1).

18. PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários / Cartas Lateranas*, 2006, p. 11.

a escravidão” e diz que “São Paulo está aqui, hoje, entre nós [...] quase física e materialmente”¹³, que “é contra a nossa sociedade de que ele se revolta; é a nossa sociedade que ele chora e ama, ameaça e perdoa, agride e abraça ternamente”¹⁴.

O filme que Pasolini não fez e que não interessa não o tenha feito – é a imaterialidade o que mais resiste: LER O QUE NÃO FOI ESCRITO, aprendemos com a sabedoria de ver de Walter Benjamin, este leitor de semelhanças imateriais –, partiria de uma série de perguntas do “homem moderno”, como anota Francisco Roda, “específicas, circunstanciadas, problemáticas e políticas”¹⁵, até porque Pasolini entendia que Paulo não era um teólogo puro, mas uma visita tributária das circunstâncias numa prática de oficina epistolar da qual dependia sua tarefa como escritor e, daí sim, deriva a sua teologia. Roda diz ainda que, para Pasolini, interessava principalmente “contrapor a atualidade e a santidade, o mundo da história e um mundo ainda divino, mas que desce aos homens e se faz concreto”¹⁶. O que podemos ler, no fim das contas, até na graça e na *gravidade*¹⁷ da homonímia entre Paolo e Paulo, como uma mecânica humana das compensações, um novo desenho espelhado do inferno e, ao mesmo tempo, um traço inalterado da projeção do rosto de um no outro: um perigoso furor didático.

Sempre importante levar em consideração que Pasolini fora professor em Friuli, primeiro, e, depois, em Roma, em “condições humanas duríssimas”. Nos lembra Roda que diante desse “vasto e múltiplo surto que acometeria a sua vida, quando Pasolini era, antes de tudo, o poeta, ou, antes de tudo, cineasta, romancista, dramaturgo, homem público, cronista da situação italiana, o único traço que lhe permanecia inalterado era o de mestre”¹⁸. Por instinto ou rigor ético, heresia ou excentricidade, procura absorver tudo na tentativa de produzir um pensamento impossível de ser pensado. Um pouco ao modo da admiração que teve por Roberto Longhi: “O que fazia Longhi naquela salinha deslocada e quase não localizável da Universidade da Rua Zamboni? Uma espécie de *história da arte*?”. E é com esse mesmo furor que Pasolini projeta “Genariello”, a última parte das *Cartas Lateranas* (1975): uma série de artigos marcados com o selo de “a pedagogia”.

Digressão 1 – São Paulo

Em que pese à discussão fundamental dos textos de Alain Badiou, *São Paulo* (1997), e de Giorgio Agamben, *O tempo que resta – um comentário à Carta aos Romanos* (2000), mais recentes,

interessa lembrar aqui o texto de Teixeira de Pascoaes (1877-1952), *São Paulo*, publicado em 1934, contra toda ideia de ordem e numa desconfiança da ciência e da razão que, segundo ele, tentavam a todo custo medir o infinito. Depois, numa saliência, um São Paulo como a lenda que é – a lenda, sugere Pascoaes, é o que corrige a história – e despejado nos estatutos do moderno contra uma norma imperativa burguesa conformada com a lei natural para justificar todo domínio social. Pascoaes engendra um projeto para a destruição da fábrica e postula um jogo ao apontar que a realidade é apenas um transitório aspecto da ilusão quando se pergunta o que importa se Paulo viu ou não Deus na estrada a Damasco.

A recepção de Miguel de Unamuno, na Espanha, ao prefaciar o livro de Pascoaes, também abre uma perspectiva pertinente à comparação que António-Pedro de Vasconcelos procura fazer entre o projeto de Pasolini e este livro de Pascoaes. Principalmente quando Unamuno nos lembra que São Paulo não morre, mas desaparece; depois que Pascoaes escreve no que chama de “minha linguagem falada”¹⁹, na língua retoma a queda de nosso espiritualismo desconsolado e desesperado e retira daí uma graça que pode ser lida como “nosso quixotesco”. Por fim, uma ideia de fé que toma como sentido e potência uma “atenção”: quando a fé é a substância do que se espera para sempre e para depois de sempre. Diz Pascoaes, acentuando a pauta da gravidade, que a imagem que projetamos nos outros reflete-se logo sobre nós; não há melhor espelho.

19. Miguel de Unamuno, apud. PASCOAES, Teixeira de. *São Paulo*, 2002, p. 20.

Digressão 2 – O novo sempre vem: Belchior, Dante e Pasolini

De outro modo, no dia 02/10/1974, Antonio Carlos Belchior dá uma entrevista para o programa *MPB Especial*, da TV Cultura, e afirma que toda sua inferência musical com a canção vem de uma formação com poema que atravessa, primeiro, uma tradição ibérico-nordestina e, depois, por exemplo, de poetas franceses que lhe apresentam uma espécie de “modernidade”, como Rimbaud ou Baudelaire. Mas a chave da atenção ardente de seu canto tem início, de fato, com a presença de uma vinculação nordestina marcada pela presença ostensiva da Igreja e a ideia de ajuntamento trazido por uma oralidade cantada em procissão.

Depois, num outro enlace, desde a infância, o que convoca a essa atenção é a presença de Dante e da *Commedia*. Tanto que em 1999, em 11 páginas do *Suplemento Literário* de Minas Gerais, ele apresenta o início de um projeto até hoje inacabado: recriar,

numa linha diferente das traduções para o português, todo o texto de Dante a partir de suas camadas mais orais e mais perto de um “cantante”. Modula as 10 sílabas do verso de Dante para 7 – (a redondilha maior), desdobrando cada *stanza* escrita em *terza* para cinco versos, ou linhas oscilantes, e tentando acompanhar o que ele chama também de “tradução caligráfica”, compondo pequenos desenhos para a caligrafia de Dante. É que se pode ver, como exemplo, nas imagens de duas dessas páginas do referido suplemento: 16 e 22.

A partir dessa perspectiva, um pensamento furioso que Belchior delibera nas letras de suas canções em torno da projeção para um “aqui, América Latina”, se emprestamos a imagem de Josefina Ludmer, esboça algumas possibilidades de modo e uso das *formas aberrantes* que podem lhe advir de Pasolini. Em “Voz da América”, por exemplo, ele diz: “El condor passa sobre os Andes / e abre as asas sobre nós. / Na fúria das cidades grandes / eu quero abrir a minha voz. / Cantar, como quem usa a mão / para fazer um pão, / colher alguma espiga; / como quem diz no coração: / - Meu bem, não pense em paz, / que deixa a alma antiga. // Tentar o canto exato e novo, / que a vida que nos deram nos ensina, / pra ser cantado pelo povo, / na América Latina”.

Referências:

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia – Purgatório*. Tradução Italo Eugenio Mauro. São Paulo: ed. 34, 1998.
- BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BELCHIOR, Antônio Carlos. “DANTE na voz de Belchior”. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, n. 53, p. 15-26, nov. 1999.
- _____. “Voz da América”. In: *Era uma vez o homem e seu tempo*. São Paulo: Warner Music Group, 1979. [Disco]
- BORGES, Jorge Luis. *Nove ensaios dantescos & A memória de Shakespeare*. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- HELDER, Herberto. “Cinemas”. *Relâmpago*, n. 3, Fundação Luís Miguel Nava, 1998.
- PASCOAES, Teixeira de. *São Paulo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogos com Pier Paolo Pasolini - Escritos [1957-1984]*. Tradução de Nordana Benetazzo. São Paulo: Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1986.
- _____. *Poemas*. Tradução de Maria Jorge Villar de Figueiredo. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.
- _____. *Escritos Corsários / Cartas Luteranas*. Tradução de Franciso Roda. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.
- PESSOA, Davi. “Dante: espinha dorsal de Pasolini?”. In: PESSOA, Davi [Org.]. *Dante – poeta de toda a vida*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.
- RODA, Francisco. “Uma fúria paulina”. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários / Cartas Luteranas*. Tradução José C. Barreiros. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- VASCONCELOS, Antonio-Pedro de. “Apresentação”. In: PASCOAES, Teixeira. *São Paulo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.
- UNAMUNO, Miguel de. “San Pablo y abre España”. In: PASCOAES, Teixeira. *São Paulo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.
- WEIL, Simone. *A gravidade e a graça*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Submissão: 10/08/2017
Aceite: 23/10/2017