



PRISCILA MALFATTI VIEIRA CORILOW

**POR UMA ÉTICA PARA O 121º DIA: LEITURAS EM PIER
PAOLO PASOLINI, GIORGIO AGAMBEN E GEORGES DIDI-
HUBERMAN**

CAMPINAS,

2015



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

PRISCILA MALFATTI VIEIRA CORILOW

**POR UMA ÉTICA PARA O 121º. DIA: LEITURAS EM PIER PAOLO
PASOLINI, GIORGIO AGAMBEN E GEORGES DIDI-HUBERMAN**

**Tese de doutorado apresentada ao Instituto de
Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de
Campinas para obtenção do título de Doutora em
Teoria e História Literária, na área de: Teoria e
Crítica Literária.**

Orientadora: Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso

CAMPINAS,

2015

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

C813p Corilow, Priscila Malfatti Vieira, 1983-
Por uma ética para o 121o. dia : leituras em Pier Paolo Pasolini, Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman / Priscila Malfatti Vieira Corilow. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Maria Betânia Amoroso.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Pasolini, Pier Paolo, 1922-1975 - Crítica e interpretação. 2. Agamben, Giorgio, 1942- - Crítica e interpretação. 3. Didi-Huberman, Georges, 1953- - Crítica e interpretação. I. Amoroso, Maria Betânia, 1952-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Towards an ethic for the 121st day: : readings in Pier Paolo Pasolini, Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman

Palavras-chave em inglês:

Pasolini, Pier Paolo, 1922-1975 - Criticism and interpretation

Agamben, Giorgio, 1942- - Criticism and interpretation

Didi-Huberman, Georges, 1953- - Criticism and interpretation

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Maria Betânia Amoroso [Orientador]

Jeanne Marie Gagnebin de Bons

Maurício Santana Dias

Carlos Eduardo Schmidt Capela

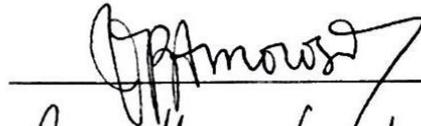
Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Data de defesa: 20-01-2015

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Maria Betânia Amoroso



Jeanne Marie Gagnebin de Bons



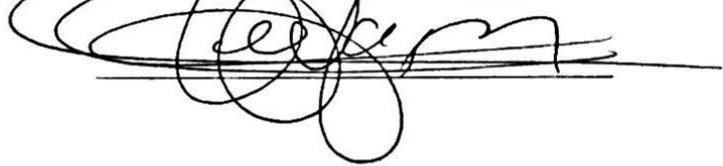
Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior



Mauricio Santana Dias



Carlos Eduardo Schmidt Capela



Alex Sandro Calheiros de Moura



Miriam Viviana Gárate



Vinícius Nicastro Honesko



IEL/UNICAMP
2015

ABSTRACT

This work is based on a critical effort of understanding, it was done through some Pier Paolo Pasolini's pieces of artistic work, especially that one comprehended between the second decade of 1960 and the first decade of the 70's. I have not had the pretense of doing an exhaustive analysis of none of them, however they were read carefully: *La sequenza del fiore di carta*, four poems, which composes a collectanea *Trasumanar e Organizzar*, the non-filmed script of *Porno-Teo-Kolossal*, the writings entitled *Divina mimesis*, some articles of *Il Caos* column, that was maintained in the periodical *Tempo*, some of *Scritti Corsari*, the romance *Petrolio* and also the movies *Medea* and *Salò, 120 giorni di Sodoma*.

In dialog with the perception of continuity between Pier Paolo Pasolini's work and Giorgio Agamben's work, which was sustained by Georges Didi Huberman in *Survivance des lucioles*, I look for supporting my comprehension, that there is a confluence between them both work. It was done by crossing my readings with the writings of Pasolini and Agamben, particularly in *La comunità che viene*, *Altissima povertà* and *Signatura rerum*.

The line that guide me – which occurs in dialogue with some headings of Didi Huberman about cinema and Pasolini's writings – are the non linear perception of time, that characterizes Agamben's "apocalyptic character" and can be found in the thoughts of both, as Didi Huberman has pointed.

An element that has established its importance for this research is the dialog between Elsa Morante and Pasolini, it was considered by him as the "political manifest" of the writer in *Il mondo salvato dai ragazzini*, that offered us singular elements for this interpretative initiative.

Key-words: Pier Paolo Pasolini, *Salò*, Giorgio Agamben, highest poverty, Georges Didi-Huberman.

RESUMO

O centro desse trabalho é um percurso crítico através de algumas das obras de Pier Paolo Pasolini, em especial, as compreendidas entre a segunda metade da década de 1960 e à primeira metade da de 1970. Foram lidos atentamente *A sequência da flor de papel*, quatro poemas que compõe a coletânea *Trasumanar e Organizzar*, o roteiro não filmado *Porno-Teo-Kolossal*, os escritos intitulados *Divina mimesis*, alguns ensaios da coluna mantida no periódico *Tempo*, intitulada *Il caos*, assim como vários dos *Scritti Corsari*, o romance *Petrolio* e os filmes *Medea* e *Salò o le 120 giorni di Sodoma*.

Dialogando com a percepção de Georges Didi-Huberman em *Survivance des lucioles*, de que há certa relação de continuidade entre a obra de Pier Paolo Pasolini e a de Giorgio Agamben, procuro também dar corpo ao meu entendimento de que há uma confluência entre o pensamento de ambos, através do cruzamento das leituras dos escritos de Pasolini com algumas das obras de Agamben, em particular *La comunità che viene*, *Altissima povertà* e *Signatura rerum*.

As linhas principais que norteiam esse percurso – que ocorre em diálogo com algumas das leituras de Georges Didi-Huberman sobre o cinema e os escritos de Pasolini – são certa percepção não linear do tempo, presente tanto no pensamento de Pasolini quanto de Agamben e certo “caráter apocalíptico” do pensamento de ambos, apontado por Didi-Huberman.

Estabelece-se como importante elemento nessa pesquisa o diálogo entre Elsa Morante e Pasolini, ao redor do “manifesto político” da escritora em *Il mondo salvato dai ragazzini*, o qual oferece elementos singulares para essa iniciativa interpretativa.

Palavras-chave: Pier Paolo Pasolini, Salò, Giorgio Agamben, altíssima pobreza, Georges Didi-Huberman.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. <i>Survivance des lucioles</i>: Agamben e Pasolini, a concepção de história e o caráter apocalíptico do pensamento	11
2. Sobrevivências, assinaturas e um <i>expectateur</i> entre o amor e a esperança	31
3. Ecos de uma conversa entre amigos sobre instituições, fé, amor e esperança ou Pio XII, o Pazzariello, a <i>Ninfa</i> warburguiana e o menino Merda	55
4. Os sentimentos é que são históricos: a culpa trágica, o poeta que traiu Numanzia e o <i>contemporâneo</i>	85
5. A <i>altíssima</i> pobreza pelo avesso: a regra e a morte	107
6. Entre o <i>asco</i> como aversão compassiva e uma coleção de “tesouros do sofrimento”	113
Considerações finais	123
Outras considerações finais: sobre imaginação política e utopia	129
Referências Bibliográficas	135

Para o ser qualquer, o amável.

AGRADECIMENTOS

A CAPES, por possibilitar materialmente o trabalho.

À equipe da Secretaria de Pós-graduação do IEL, Cláudio, Miguel e Rosemeire, pela solicitude e gentileza e à equipe da Biblioteca do IEL pelo atendimento totalmente indispensável.

À Maria Betânia Amoroso, por mais de dez anos de orientação e amizade. Sua importância em minha formação é incalculável.

Ao Maurício Santana e ao Eduardo Sterzi, pelas quatro afluídas, mas esclarecedoras horas de discussão durante a qualificação.

À Regina Silva, pela amabilidade, pelas sugestões de tradução e pelas erráticas conversas sobre cultura italiana, cinema, literatura e o que mais viesse.

A meus pais, pela compreensão naquilo que muitas vezes não compreendem e pelo suporte material e espiritual.

À Larissa, minha irmã amada, pelas conversas sobre cinema, sociologia e política e pelos socorros em língua inglesa.

Ao Cau, a quem considero também irmão, pelos momentos de descontração em família apreciando a sabedoria dos monges na forma das mais deliciosas cervejas.

À Bia Bertoni e ao Felipe Silveira, pela amizade que fluiu sem impecilhos nas altas horas da madrugada, como convém aos ‘trabalhadores do jazz’ e suas famílias.

À Rebeca Bertoni e ao Alexis, por estarem sempre tão próximos mesmo a quilômetros de distância.

À Lorena, pela mentoria espiritual, pela alegria e otimismo infatigável e pelos cuidados médicos em momentos sombrios.

Ao Flávio e à Pri, por serem amigos, mais do que sogros.

Ao Vinicius, pelo amor que experimento nas mais variadas expressões dia a dia.

Àquele que era, que é, e que vem.

E no andor de nossos novos santos

O sinal de velhos tempos

Morte, morte, morte ao amor...

Milton Nascimento e Fernando Brant,

Milagre dos peixes, 1973.

INTRODUÇÃO

A trajetória que esse trabalho empreende nasce, em certa medida, de uma inquietude diante da perspectiva da especialização, da clausura no interior de uma determinada forma de construção de conhecimento e, conseqüentemente, da possibilidade de redução da capacidade de diálogo e de sensibilidade às mais variadas abordagens epistemológicas diante do conjunto de uma obra.

É possível que justamente esse sentimento de claustrofobia tenha me levado a aventurar-me no multifacetado e aporético universo de Pier Paolo Pasolini, pois ingressar nele pareceu ser uma possibilidade singular de transitar da poesia ao ensaísmo, do ensaísmo ao cinema, do cinema à prosa, sempre em diálogo com as mais variadas manifestações do pensamento humano: ética, política, psicanálise, sociologia, história da arte, teologia, antropologia, filosofia, linguística.

Não foram poucos os momentos de angústia caminhando nesse labirinto, procurando uma trajetória particular em meio a tantas iniciativas respeitáveis e consolidadas. Aos poucos cheguei a perceber que isso só seria possível a partir daquele tênue equilíbrio que se constrói entre as crenças e referências mais caras do crítico e uma capacidade de leitura empática que se esforce na tarefa de não reduzir o outro a nossas próprias concepções.

O início de minha leitura dos escritos de Pasolini coincidiu com um momento de reflexão sobre as utopias de Thomas More e Tommaso Campanella, assim como sobre os escritos de alguns estudiosos desse gênero literário como Luigi Firpo e Raymond Trousson.

O que chamou especialmente minha atenção na *Utopia* de Thomas More naquele momento foi, em primeiro lugar, o esforço do utopista em transfigurar a realidade, deslocar a organização social de seu tempo alguns graus e assim projetar a imagem de uma configuração política diversa, marcada por uma insistência em desejar a justiça, a igualdade, à vida comunitária harmônica com simplicidade e despojamento. O segundo aspecto para o qual fui também atraída, dizia respeito à relação tensa de More com a Igreja Católica, que o levou a, ao mesmo tempo, romper com ela enquanto instituição, mas construir diante dela a *Utopia* como uma crítica severa às suas práticas mundanas, uma crítica, porém, em diálogo, em certa

medida, com a Escritura, em especial, com o relato da forma de vida dos cristãos primitivos registrada em Atos dos Apóstolos. Aqui, pela primeira vez, talvez, percebi que o pensamento político e os ideais cristãos podiam se unir de forma simbiótica projetando uma via distinta daquela que as organizações coletivas humanas há muito trilham.

Entretanto, já na *Utopia* de More, mas de maneira muito mais intensa em *La città del sole*, do italiano Tommaso Campanella, havia uma sombra. A sombra dos grupamentos humanos totalmente controlados, onde a história é suspensa, já que todas as ações no interior do microcosmo já foram previamente determinadas e ao ser resta apenas se adequar às regras que permitem uma suposta harmonia que custa a liberdade de escolha. Num dos editoriais à revista “Morus – Utopia e Renascimento”, Carlos Ornellas Berriel dá contornos um pouco mais nítidos a essa sombra ao descrever a *Civitas solis* de Campanella – enquanto hipostasia da vida monacal – como uma prefiguração das sociedades distópicas totalmente controladas, cuja perfectibilidade reside na completa previsão e regramento das ações e desejos humanos.¹

Mais tarde, a leitura de *Altissima povertà*, de Giorgio Agamben, bem como uma reflexão mais detida sobre a última obra cinematográfica de Pasolini, *Salò o le 120 giorni di Sodoma*, acrescentariam elementos inestimáveis à minha compreensão dessa situação paradoxal, gerada pelo tipo de pensamento político – ou imaginação política – permitidos pela utopia.

A leitura dos *Scritti Corsari*² e de *Petrolio*³ nesse período, assim como o contato com a produção cinematográfica de Pasolini trouxeram um enorme entusiasmo ao perceber em seus escritos e filmes, uma agudeza em interpretar e criticar a realidade política à sua volta, associada a um ideal difuso, muitas vezes contraditório, mas certamente bastante elevado a partir do qual – para usar uma imagem belíssima do cinema pasoliniano – os gaviões poderiam deixar de se alimentar dos passarinhos. Aparentemente, a resposta de São Francisco a Totò e

¹ Berriel, Carlos Ornellas. *Utopia, distopia e história*. In: *Editorial da Morus – Utopia e Renascimento* 2, 2005. p. 4-10.

² Coletânea que reúne os ensaios políticos de Pasolini da década de 1970, publicados em periódicos diversos. Foram posteriormente publicados sob o título *Saggi sulla politica e sulla società*, sob os cuidados de Walter Siti e Silvia De Laude, pela Mondadori.

³ Trata-se do livro que, segundo declaração de Pasolini em 1972, o engajaria pelo resto de sua vida, seria uma espécie de “resumo de todas as suas experiências, de todas as suas memórias”. Outro nome pensado por Pasolini para esse livro era “*Vas*”, referência a “*vas electionis*”, que remete significativamente a um trecho da carta de Paulo aos Romanos. A volumosa obra foi deixada incompleta pela sua morte em 1975.

Ninetto ao final da narrativa do corvo em *Uccellacci e uccellini*⁴ no qual ambos aparecem como monges franciscanos – “retomem tudo do começo” – não está tão longe da atitude adotada pelo próprio Pasolini, que nunca deixou de construir sua crítica, sua advertência a seus contemporâneos, mesmo que nos últimos tempos o tenha feito da forma mais amarga.

A resistência de Pasolini em aderir completamente à forma de vida que o neocapitalismo proporcionava – ainda que tenha sido acusado de não ser totalmente coerente com esse ideal⁵ – e em procurar evidenciar seu caráter uniformizador e reificante, associada a uma insistência em lançar mão de categorias do universo religioso, principalmente cristão, a partir das quais esboçar vias de escape para a configuração política do momento em que viveu, chamaram muito minha atenção.

Esses elementos fizeram-me vislumbrar em sua atitude como intelectual algo que nomearei provisoriamente como uma tensão utópica, algo que insistentemente me fazia associá-lo a More ou a Campanella, ainda que no universo pasoliniano nada do caráter eclesiástico de More ou monástico de Campanella pudesse ser recuperado. Ao contrário, essa tensão utópica se apresentava diante de mim como uma mosaico formado por elementos díspares, muitas vezes violentamente inconciliáveis: uma relação complexa entre ideais cristãos e os ideais políticos identificáveis com um marxismo profundamente idiossincrático.

⁴ *Uccellacci e uccellini* (Gaviões e Passarinhos), de 1965, é composto por duas narrativas, uma que se passa na década de 1960 e conta a história de Totó e Ninetto, pai e filho, que caminham pelas estradas em companhia de um corvo – que representa o intelectual de esquerda dos anos cinquenta. A segunda narrativa, que se intercala à primeira, é feita pelo corvo. Nela o frade Ciccillo (Totó) e frade Ninetto são encarregados por São Francisco de pregarem aos gaviões e aos passarinhos a mensagem do “Amor celeste”. Entretanto, depois de terem pregado e gaviões e passarinhos terem entendido a “mensagem” de Ninetto e Ciccillo, estes, perplexos, veem que os gaviões continuam comendo os passarinhos e perguntam a São Francisco: “Que se pode fazer”. E este responde: “O que se pode fazer? Mas tudo se pode fazer com a ajuda do Senhor! [...] vocês devem ensinar aos gaviões e aos passarinhos tudo o que eles ainda não entenderam, vocês precisam fazê-los entender” [...] Coragem, irmãos. Vocês devem retomar tudo do começo... (Pasolini, 2001:745, tradução minha)

⁵Um exemplo desse tipo de acusação pode ser notado na crítica que Italo Calvino faz a *Salò o le 120 giorni di Sodoma*, logo depois da morte do cineasta, intitulada *Sade è dentro di noi*. Calvino escreve: “Ora, a única forma de tornar verossímil e atual a relação que se estabelece entre os quatro perversos senhores e a sua corte seria colocar em evidência que essa relação tem como principal instrumento o dinheiro. Só assim Pasolini chegaria a falar do tema fundamental de seu drama: o lugar que o dinheiro havia tomado em sua vida desde que havia se tornado um cineasta de sucesso. Este é o drama da corrupção como sistema, esta é a substância da obra de Sade, mas que Sade exprimia com uma feroz euforia, enquanto em Pasolini é desespero. E neste desespero, na repulsa da corrupção que contagia cada coisa, está a verdade do filme. Mas a falta de clareza interior obriga Pasolini a uma série de manobras evasivas, a fingir ter como alvo um *poder* que quanto mais ele busca determinar historicamente, mais se faz abstrato e genérico, a acusar todo o mundo de corromper e deixar-se corromper, exceto a si mesmo”. (Calvino, 2001: 1935)

Eu havia encontrado a face pasoliniana que desejava investigar, mas não ainda algo que pudesse ser formulado como uma tese. Conhecendo um pouco melhor a crítica pasoliniana percebi a possibilidade totalmente indesejada de que minha perspectiva pudesse ser identificada com certas discussões sobre a relação de sua poética com o “sacro”, as quais muitas vezes desembocavam em retratar Pasolini como uma espécie de mártir. De outro lado, havia a sólida crítica de Pasolini como intelectual marxista, a qual passei quase imediatamente a respeitar, sabendo, contudo, que minha iniciativa também não se encaixava inteiramente nesse viés.

Nesse momento começou aquilo que pareceu, muitas vezes, como uma deriva num rio sem margens. Nesse período ainda persistia uma intenção de fazer um estudo comparativo entre Italo Calvino e Pier Paolo Pasolini. Levei essa tentativa tão longe quanto foi possível. A via pela qual pensei que essa aproximação seria possível residia justamente na relação de ambos com o marxismo, ao pertencimento dos dois à geração dos anos difíceis, encarregada de reconstruir a Itália no pós-guerra e numa ‘tensão utópica’ muito semelhante àquela percebida em Pasolini – devido às leituras prévias de More e Campanella – que eu reconhecia nos livros de Calvino como *Marcovaldo ovvero le stagioni in città, l giorno di uno scrutatore* e, principalmente, em *Le città invisibile*. Reconheço que os elementos passíveis de aproximação entre ambos são tão fugidios e mal padronizáveis que – ainda que teimosamente julgue reconhecê-las aqui e ali – esse foi o fator determinante para que, não sem uma tentativa frustrada, eu abandonasse esse caminho. Mas essa já é uma parte bastante adiantada nesse percurso. Antes desse momento, me deparei com quatro textos que finalmente apontaram solidamente para a possibilidade de haver um rumo e balizas para esse trabalho.

Não me lembro exatamente em que ordem conheci esses textos. Creio que os dois primeiros foram *La comunità che viene* e *Cosa è il contemporaneo?* de Giorgio Agamben. Neles vislumbrei ainda de forma muito difusa uma tensão utópica semelhante àquela que havia reconhecido em Pasolini, assim como a possibilidade de problematizar a partir de *Che cos'è il contemporaneo?* a questão do “intelectual” na sociedade contemporânea. Essa ambição foi abandonada, por uma questão de tempo e talvez falta de aptidão pessoal para certas leituras mais áridas. Gramsci e seus *Quaderni del carcere* são, juntamente com a figura do intelectual, alguns dos fantasmas que assombram essa tese e que espero conseguir apaziguar minimamente.

Survivance des lucioles, do historiador da arte Georges Didi-Huberman foi um texto que li logo que iniciei meu percurso de formulação da tese. Na primeira leitura, não chamou minha atenção, possivelmente porque eu não havia lido suficientemente os textos de Pasolini e a crítica voltada para eles também. Foi numa segunda leitura, na mesma época em que encontrei um outro texto de Giorgio Agamben, *La vocazione messianica*, publicado na revista católica *Il Regno*, que *Survivance des lucioles* apresentou para mim uma perspectiva singular a partir da qual eu finalmente conseguiria construir uma forma de estudar os escritos de Pasolini de um modo que levasse em consideração a dimensão religiosa sem desligá-la da atuação pasoliniana como intelectual marxista.

Georges Didi-Huberman, através das ferramentas epistemológicas da filosofia e da história da arte e de uma aproximação com o pensamento de Giorgio Agamben, pudera refletir sobre os aspectos políticos e teológicos da obra de Pasolini de uma forma singular, com a qual, desde então, eu me propusera a dialogar.

Porém, a leitura de *Chiesa e secolarizzazione*, de Giorgio Agamben foi a mais impactante para o rumo da tese. Ali eu pude observar um filósofo, cujos escritos já há algum tempo me intrigavam – anos antes eu havia lido *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua e Estado de exceção* – ,construir uma exortação à Igreja Católica que tanto no tom quanto no conteúdo, em tudo me remeteram a textos de Pasolini como *La chiesa, i peni e le vagine*, *Analise di uno slogan* ou ainda poemas como *L'enigma di Pio XII*, e *Trasumanar e Organizzar*. Se na tentativa de mostrar as aproximações que eu via entre Pasolini e Calvino faltavam elementos, nessa aproximação entre Pasolini e Agamben eles me pareceram tantos e tão profundos que a tese passou a correr sérios riscos de soçobrar numa teia de entrelaçamentos na qual meu entusiasmo pelo pensamento desses dois escritores me enredou de um modo que, por algum tempo, ameaçou diluir o trabalho numa multiplicidade maníaca de conexões por trás das quais a sombra delgada de Italo Calvino e a última de suas perigosas *Lezioni americane*⁶ poderiam muito bem ser percebidos.

No centro das inúmeras aproximações possíveis entre esses dois intelectuais estava a percepção que ambos têm do tempo, seu conceito de história. Esse é, aliás, o elemento

⁶ Ou *Seis propostas para o próximo milênio – Lições americanas*, título com o qual foram publicadas no Brasil pela Companhia das Letras. Tratava-se de uma série de textos que deveriam ser lidos nas Charlie Eliot Norton Lectures, em Harvard, no ano da morte do escritor, cujos capítulos eram “Leveza”, “Rapidez”, “Exatidão”, “Visibilidade”, “Multiplicidade”.

central da aproximação que Didi-Huberman fez entre ambos em *Survivance des lucioles*. E o fato deste ser o elemento central, não é, de modo algum, um acaso, já que Didi-Huberman é não só um leitor do próprio Agamben, como também seu pensamento é tributário de outros dois ensaístas extremamente importantes para a constituição da metodologia agambeniana: Aby Warburg e Walter Benjamin.

Entretanto, embora Georges Didi-Huberman tenha construído suas reflexões políticas em *Survivance des lucioles* a partir de referenciais fundamentais também nos escritos de Agamben e ambos compartilhem, em certa medida, uma concepção de história como constelação em que os tempos, simultâneos, se tocam e dialogam mutuamente, as consequências de seu pensamento, registrado no ensaio de 2009, são muito distintas daquelas percebidas nos escritos de Agamben.

O refinamento dessa percepção e a busca por entender em que consistia essa diferença, bem como por encontrar uma maneira própria de dialogar com a crítica didi-hubermaniana sem ser absorvida por ela, juntamente com um desejo de perseguir, em Agamben e Pasolini o entendimento de certa forma de pensamento político marcado por aquilo que nomeei provisoriamente de “tensão utópica”, foram possivelmente, as motivações que originaram a tese.

Em *Survivance*, Didi-Huberman identifica nos escritos de Giorgio Agamben, bem como nos ensaios e filmes do último Pasolini, uma mesma visão apocalíptica da contemporaneidade. A essa visão apocalíptica – que ele identifica com desespero político, no caso de Pasolini, e com uma insignificância do político diante do grande vórtice da redenção judaico-cristã, no caso de Agamben – o historiador da arte contrapõe sua teoria das *sobrevivências*, para as quais não há nem destruição radical, nem redenção final.

A concepção de história judaico-cristã, que carrega em seu bojo a noção de apocalipse, que Didi-Huberman põe de lado tanto nos escritos de Pier Paolo Pasolini quanto nos de Giorgio Agamben, visando apartá-los daqueles outros elementos que, a seu ver, uma vez colocados em contato, podem originar um “novo valor de uso”⁷ do pensamento

⁷“Falar de política significa, também, e sobretudo, falar da espessura da temporalidade (e nisso estou de acordo com Giorgio Agamben, para o qual não há contradição alguma entre o discurso militante e o estudo das espessuras temporais). Por exemplo, eu não tenho nada a dizer sobre Berlusconi; posso ler com prazer e curiosidade *Il corpo del capo*, de Marco Belpoliti, mas Berlusconi em si, não me interessa. Aquilo que acho interessante é o fato de poder reler Pier Paolo Pasolini dando um novo valor de uso ao seu pensamento,

pasoliniano, são, todavia, aqueles que consideramos mais preciosos, não tanto para propor um “valor de uso novo” para o pensamento de Pasolini, mas para dar visibilidade a seu potencial político transformador que é atual e anacrônico a um só tempo e no qual a origem e o fim, o passado e o presente, não cessam de se relacionar dialeticamente, sem que essa concepção não linear dos tempos minimize a percepção da intensidade da agonia do mundo e a urgência de uma alteração da forma de vida que adotamos.

É essa urgência tão característica dos escritos do último Pasolini – dada a sua natureza avessa à ideia de que as coisas terrenas tenham um termo – que a noção de *sobrevivência* tornada paradigma político em *Survivance des lucioles* falha, em certa medida, em captar.

O caráter apocalíptico identificado por Didi-Huberman, porém, me parece, é apenas uma consequência de uma sensibilidade comum a Pasolini e a Agamben. No primeiro, trata-se da capacidade de enxergar algo sedutor, luminoso e místico como marca das diversas manifestações do poder em nossa contemporaneidade, algo que torna a natureza desse poder ambígua e, invariavelmente, esconde a face da violência e do abuso do homem sobre seu semelhante. É a percepção de Pasolini da sofisticação e da generalização desses procedimentos do poder, que resulta numa visão que me parece, na verdade, infernal, cíclica mais do que “apocalíptica”, pois o apocalipse, seja como for, põe um termo a essa realidade e isso Pasolini não parece considerar. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, *Porno-Teo-Kolossal* e *Petrolio* são três das obras finais de Pasolini nas quais encontramos, como se verá adiante, a manifestação dessa percepção.

No caso de Agamben, me parece que essa mesma percepção se traduz na longa arqueologia filosófica que desemboca em *Il regno e la gloria* (2008), na qual ele estuda diretamente a *secularização* enquanto passagem de algo da esfera sagrada para a profana, como uma *assinatura*, índice histórico que remete conceitos e procedimentos sociais às suas origens teológicas. Nesse contexto, concordamos com a percepção de Didi-Huberman de que Agamben teria retomado as reflexões de Pasolini no ponto em que elas foram deixadas em 1975, devido à sua morte precoce. Não é certamente um acaso que no terceiro capítulo da obra de 2008, intitulado *Ser e agir*, Agamben faça menção à fala de um dos poderosos de *Salò*, na

reativando a sua voz *do interior* da sociedade berlusconiana. E isso é um outro modo, nem mais, nem menos válido, de intervir sobre o presente.” (Didi-Huberman, Matazzi, 2010: 85, tradução minha)

qual ele afirma que a “única verdadeira anarquia é a do poder”. *Salò* e o *Il regno e la gloria* parecem ser formas distintas de fazer frente a inquietações muito semelhantes sobre o funcionamento do poder, sobre seu caráter infernal.

Contudo, se a morte de Pasolini deixou a reflexão suspensa em *Salò*, Agamben dá continuidade a ela através do belíssimo *Altissima povertà*. Nele, a “ausência de recursos” para resistir à realidade contemporânea, ou fazer-lhe frente, para a qual Didi-Huberman havia apontado em *Survivance des lucioles*, parece ser desmentida, como aliás, se percebe por outras vias no livro do próprio historiador da arte, publicado três anos depois, *Peuples exposés, peuples figurants* (2102), através de sua interpretação dos primeiros planos em *Il Vangelo secondo Matteo* a partir do conceito de “quodlibet” – o ser qualquer, o “amável” – desenvolvido por Agamben em *La comunità che viene*. Aqui, é preciso assinalar que a questão do abandono da identidade – que em *La comunità che viene* é apontado como uma forma de escapar à dominação exercida pela Estado – em *Altissima povertà*, aparentemente é recolocada através da cuidadosa arqueologia filosófica que aponta para a tentativa franciscana de subtração da vida à esfera do direito através de uma forma-de-vida plasmada na vida de Cristo.

Assim, se em sua primeira iniciativa crítica Didi-Huberman, para abrir caminho a seu paradigma político da *sobrevivência*, precisa afastar o conceito cristão de apocalipse, na segunda iniciativa, empreendida em *Peuples exposés*, é o amor, – que o próprio Pasolini nos dá a conhecer de forma magnífica através de suas leituras das cartas do apóstolo Paulo em *L'enigma de Pio XII*, *La chiesa, i peni e le vagine* e nos poemas endereçados a Elsa Morante *IL mondo salvato dai ragazzini*, de *Trasumanar e Organizzar* – a ser reconhecido como um recurso estilístico com importantes implicações éticas e políticas no filme de 1964.

É o amor em sua acepção paulina, como decisão de amar, como algo que se traduz em ações voltadas para o outro, a se constituir como linha guia de nosso trajeto. Ele parece estar no centro das pulsões utópicas de Pasolini, assim como no centro da arqueologia filosófica feita por Agamben em *Altissima povertà*.

Contudo, se em Agamben essa tensão utópica vai se intensificando até chegar à afirmação de que a forma-de-vida marcada pelo “ágape” paulino e crístico – e praticada pelos

franciscanos – tem um lugar na sucessão dos *modus vivendi* do ocidente⁸, em Pasolini, o amor pelo outro vai ganhando tonalidades desconcertantes, paradoxais, que esse trabalho intenta captar.

Assim, o texto a seguir procura, pendendo da linha tensa do ethos do amor, descrever um movimento oscilatório de Pasolini a Agamben, da utopia à distopia, do monastério ao inferno, da *Altissima povertà* a *Salò o le 120 giorni di Sodoma*, em busca de uma ética que, sem escamotear o *inferno* que formamos vivendo juntos, aponte para a *comunidade que vem*.

⁸ “O caráter escatológico da mensagem franciscana não se expressa numa nova doutrina, mas numa forma de vida pela qual a própria vida de Cristo se torna novamente presente no mundo, a fim de levar a cumprimento não tanto o significado histórico das “pessoas” na economia da salvação, mas a sua vida como tal. A forma de vida franciscana é, nesse sentido, o fim de todas as vidas (*finis omnium vitarum*), o último *modus*, depois do qual não é mais possível a realização histórica múltipla dos *modus vivendi*. A “altíssima pobreza”, com seu uso das coisas, é a forma-de-vida que começa quando todas as formas de vida do Ocidente alcançam sua consumação histórica.” (Agamben, 2014: 146)

1.

Survivance des lucioles: Agamben e Pasolini, a concepção de história e o caráter apocalíptico do pensamento

Survivance des lucioles (2009), do historiador da arte e filósofo francês Georges Didi-Huberman é um ensaio que traz uma admirável reflexão epistemológica e política envolvendo dois importantes e polêmicos personagens do cenário intelectual italiano contemporâneo: Pier Paolo Pasolini e Giorgio Agamben.

Como explica Didi-Huberman em uma entrevista concedida a Isabella Mattazzi⁹, esse texto é uma nova incursão no território da política, haja vista que já ganhara notoriedade, anos antes, a densa reflexão em *Images malgré tout* (2004), sobre algumas fotografias feitas por membros do Sonderkommando em Auschwitz.

No texto de 2009, Didi-Huberman, como afirma na entrevista, procura, a partir do conceito de *sobrevivência*, cuidadosamente descrito no plano da história da arte em *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002), bem como do pensamento de Pier Paolo Pasolini – para o qual afirma desejar dar um “novo valor de uso” – construir um paradigma político, uma *política das sobrevivências*, para a qual concorrem também, entre outras, suas leituras dos textos de Giorgio Agamben e Walter Benjamin.

Survivance des lucioles parece ser percorrido por dois fios que a todo tempo se entrelaçam, mas aos quais procuraremos nos reportar separadamente. O primeiro evidencia com muita destreza as confluências do pensamento de Pier Paolo Pasolini e Giorgio Agamben. O segundo, através de uma interpretação idiossincrática dos textos de ambos, procura ressignificar, ou “dar um novo valor de uso” à imagem dos vagalumes extraída dos escritos de Pasolini e, ao mesmo tempo, criar para a delicada luz das *sobrevivências* que está forjando um

⁹ “Antes ainda de *Survivance des lucioles*, eu diria que foi meu texto de 2004 sobre imagens de Auschwitz a representarem para mim um ponto de viragem: a violentíssima polêmica que se seguiu à publicação daquele livro mudou a ideia que eu tinha sobre o que significa ser um historiador da arte. Durante a escrita de *Images malgré tout*, eu havia me colocado o problema de Auschwitz em termos históricos e fenomenológicos, foi quando a relação emotiva do público, extremamente forte e totalmente inesperada, me fez entender o quanto, comentando aquelas fotografias, eu havia feito uma operação essencialmente política, tomando posição com relação à eficácia daquelas próprias imagens sobre a comunidade.” (Didi-Huberman, Mattazzi, 2010: 84, tradução minha)

espaço distante das perspectivas apocalípticas identificadas tanto no pensamento de Pasolini quanto no de Agamben.

O objetivo inicial aqui é percorrer cuidadosamente o primeiro fio argumentativo que identificamos em *Survivance des lucioles*, estabelecendo um diálogo com as pertinentes aproximações feitas entre Giorgio Agamben e Pier Paolo Pasolini, já que elas confirmam, em alguma medida, intuições resultantes de leituras cruzadas desses dois italianos, anteriores ao encontro com o ensaio de Didi-Huberman.

Contudo, é possível observar que o propósito de Didi-Huberman de estabelecer seu paradigma das sobrevivências – devido às divergências de sua perspectiva com relação à de Pasolini e Agamben, e também de uma interpretação prematura do processo de pesquisa ainda não concluído de Agamben – deixa na sombra elementos extremamente importantes para o entendimento do posicionamento político de ambos com relação a questões fundamentais da nossa contemporaneidade às quais, com uma paixão muito semelhante, dedicaram sua obra.

É no diálogo com uma segunda linha que percorre *Survivance des lucioles*, em tensa polêmica com os escritos de Pasolini e Agamben, que o segmento inicial dessa tese vai ganhando seus contornos, na medida em que discute alguns aspectos da leitura de Didi-Huberman, procurando dar visibilidade ao fato de que é justamente das marcas deixadas pelo pensamento teológico nas reflexões de Pasolini sobre a contemporaneidade, assim como na metodologia e episteme de Giorgio Agamben – sintetizadas por Didi-Huberman na forma do “caráter apocalíptico” do pensamento de ambos – que o posicionamento e a prática política deles extrai sua maior força.

Um dos aspectos importantes que aproximam Giorgio Agamben e Pier Paolo Pasolini, ao qual a construção textual de *Survivance des lucioles* permite perceber é a concepção de história não linear e progressiva, mas dialética, em que passado e presente se tocam e se relacionam. No caso de Pasolini, essa concepção é evidenciada por Didi-Huberman através da referência a seus filmes, em especial, *La ricotta*¹⁰, a partir, tanto da montagem, quanto do trecho do poema de Pasolini, lido por Welles em uma das cenas:

¹⁰Trata-se de um curta-metragem que compõe Ro. Go. Pa. G., que reúne curtas de Rossellini, Jean-Luc-Godard, Pier Paolo Pasolini e Ugo Gregoretti. Em *La Ricotta* acompanhamos a filmagem de uma representação da paixão de Cristo – com Orson Welles no papel de diretor – numa periferia italiana. Nesse filme Pasolini monta com seu elenco de atores a famosa cena que reproduz a retirada do Cristo da cruz (deposição), de Pontormo.

Histórica e intelectualmente próximo do grande antropólogo italiano das sobrevivências Ernesto De Martino – que trabalhou notadamente a longa duração dos gestos de lamentação e a história do imaginário apocalíptico – Pasolini sabia, poética e visualmente, o que *sobrevivência* queria dizer. Ele sabia do caráter indestrutível, aí transmitido, lá invisível, mas latente, mais além ressurgente, das imagens em perpétua metamorfose. É o que aparece em seus filmes, mesmo os mais “contemporâneos” – penso, por exemplo, nos gestos de Laura Betti em *Teorema* – e, vale dizer, em todos os seus filmes mitológicos, religiosos ou “medievais”. É o que determina nele a conjunção assumida do arcaico e do contemporâneo, fazendo dizer a Orson Welles, em *La ricotta*: “Mais moderno que todos os modernos [...] eu sou uma força do passado” (*più moderno di ogni moderno [...] io sono una forza del Passato*) [...] No momento de *La ricotta* Pasolini consegue então – e soberbamente – reivindicar uma posição dialética: sua própria narrativa é construída como colisão de Outrora (filmado em cores) e do Agora (filmado em preto e branco). (Didi-Huberman, 2011:63)

Quanto a Giorgio Agamben, essa mesma concepção é trazida ao texto através da passagem em que o historiador da arte elogia o caráter não dogmático de seu pensamento e de seu olhar, que busca entender a contemporaneidade não como o ponto de chegada de uma progressão, mas como emaranhado de temporalidades que se interpenetram e, ao mesmo tempo enuncia a sua percepção a respeito da semelhança que esse ponto de vista comporta com relação a de Pasolini:

Distante, portanto, dos filósofos que se apresentam como dogmáticos para a eternidade ou como fabricantes imediatos de opiniões para o tempo presente – a propósito da última engenhoca tecnológica ou da última eleição presidencial –, Agamben vê o contemporâneo na espessura considerável e complexa de suas temporalidades emaranhadas. Daí o aspecto de montagem, ele também warburgiano e benjaminiano, que seus textos adquirem com frequência. O contemporâneo, para ele, aparece somente na defasagem e no anacronismo” em relação a tudo que percebemos como nossa atualidade. Ser contemporâneo, nesse sentido, é obscurecer o espetáculo do século presente a fim de perceber, nessa obscuridade, “a luz que procura nos alcançar e não consegue”. Seria, então, retomando o paradigma que nos ocupa aqui, dar-se os meios para *ver aparecerem os vagalumes* no espaço da superexposição, feroz, demasiado luminoso, da história presente. Essa tarefa, acrescenta Agamben, pede ao mesmo tempo coragem – virtude política – e poesia, que é a arte de fraturar a linguagem, de quebrar as aparências, de desunir a unidade do tempo. [...] De Pasolini a Agamben, as referências históricas e filosóficas apresentam, decerto, diferenças consideráveis. Mas o *gestus* geral de seus respectivos pensamentos deixa adivinhar um inegável parentesco. [...] Ambos afirmam que “há entre o arcaico e o moderno um encontro secreto”. Ambos

fazem de seu trabalho um obstinado confronto de presente – violentamente criticado – com outros tempos, o que é um modo de reconhecer a necessidade de *montagens temporais* para toda reflexão consequente sobre o contemporâneo. E assim como o cineasta quando falava do “sacral”, o filósofo dedica-se a repensar o paradigma antropológico contido na extensão da palavra *sacer*¹¹. (Didi-Huberman, 2011:69-70)

Como se nota, tanto no pensamento pasoliniano quanto no de Agamben há uma sensibilidade para captar as marcas que o antigo deixa no contemporâneo e para pensar o contemporâneo a partir da ideia de montagem.

Ao olhar para a obra de Pasolini em busca de compreender melhor como se dá essa montagem e de que forma se materializa essa interpenetração entre passado e presente, nos deparamos com *Medea* (1969-70), filme praticamente mudo, realizado por Pasolini tendo como inspiração a tragédia de Eurípedes. Nele se reúnem não apenas esses dois aspectos, mas também a questão do sacro, mencionada por Didi-Huberman como ponto de convergência entre o pensamento de Agamben e o do cineasta.

Em *Medea*, a relação dialética entre passado e presente, as marcas deixadas pelo primeiro no segundo e os deslocamentos de sentido que essa coexistência ocasiona podem ser contempladas na poderosa síntese poético-imagética representada na sobreposição dos

¹¹Sobre o uso específico do termo *sacer*, na organização final que os *Scritti Corsari* ganharam na composição dos *Saggi sulla politica e sulla società*, da Mondadori, temos acesso ao ensaio *Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti*, que inicia a polêmica, originalmente publicado no “Corriere della Sera” com o título redutivo *Sono contro l'aborto*. Os demais artigos que compõe essa polêmica são *Sacer, Thalassa, Cane e Cuore*, nos quais Pasolini dialoga, ora com Moravia, ora com Italo Calvino, Umberto Eco ou Natalia Ginzbug. Em *Sacer*, mas também ao longo dos outros ensaios que integram a polêmica, Pasolini, ao mesmo tempo que postula a sacralidade da vida humana, identifica precisamente os motivos pelos quais, para o funcionamento do poder, a vida não é sacra, mas está sujeita à avaliação sobre a viabilidade econômica de sua conservação, sob a justificativa biopolítica ou imunitária do perigo ecológico, da “tragédia demográfica”, representada pelos nascituros: “Aqui a vida humana está em questão. E não digo mais que a vida humana é sacra. Foi sacra, sua sacralidade foi sentida sinceramente no mundo antropológico da pobreza, porque cada nascimento era a garantia da continuidade do homem. Agora não é mais sacra, senão no sentido de *maldita* (*sacer* tem os dois sentidos), porque cada novo nascimento constitui uma ameaça à sobrevivência da humanidade” (Pasolini, 2001:384, trad. minha). Suas afirmações são mal compreendidas por todos os envolvidos na polêmica. Moravia, por exemplo, o qualifica com intenções pejorativas como “católico”, revelando total incompreensão da profundidade do debate público que Pasolini encabeçava. Esses argumentos, porém, se apresentam significativamente difundidos, na contemporaneidade, em certos meios intelectuais, em grande parte em função da longa arqueologia filosófica de Giorgio Agamben, na qual o paradigma do *homo sacer* é uma peça fundamental. Desenvolvida ao longo de anos, ela parece ter chegado a seu termo muito recentemente, com o *Homo sacer IV, II – L'uso dei corpi* (2014). Foi provavelmente Pasolini, porém, a utilizar, ao menos no âmbito intelectual da década de 1970, esse termo-conceito pela primeira vez e, parece-me, a evidenciar magistralmente em *Salò o le 120 giorni di Sodoma*, esse caráter a um só tempo *sagrado e maldito*, da vida humana.

centauros, a respeito da qual Jean Dufлот questiona Pasolini em um de seus muitos encontros-entrevistas, entre 1969 e 1975, que receberam o título de *Il sogno del centauro*.

Pasolini constrói no filme uma emblemática personagem, Chiron, o centauro, que no início do filme é preceptor de Jasão e o ensina que toda a realidade é sacra, e que na natureza não há nada de natural. Ao final do filme, quando Medea e Jasão estão em Corinto, ele reaparece, dessa vez, como um homem inteiro e um centauro, ao mesmo tempo.

A propósito do significado da aparição final de Chiron, quando Dufлот demonstra entender a presença das duas figuras como uma duplicação ou como o estabelecimento de uma dualidade, Pasolini nega essa perspectiva, usando quase as mesmas palavras de sua personagem numa das cenas finais do filme:

Não, não se trata de dualismo, nem de duplicação. Esse encontro, ou seja, essa presença concomitante dos dois centauros significa que o sagrado, uma vez dessacralizado, não se torna, por isso, menos sagrado. O ser sagrado permanece justaposto ao ser dessacralizado. Com isso quero dizer que na vida, realizei uma série de superações, de dessacralizações, de evoluções. No entanto, o que eu era antes dessas superações, dessas dessacralizações, destas evoluções, não desapareceu. (Pasolini, 2012:1473, tradução minha)¹²

Aqui, portanto, passado e presente, sagrado e profano se sobrepõem. Embora Pasolini use o termo superação, o significado global de sua declaração é o de uma percepção não linear do tempo, onde não há superação, mas coexistência.

A construção toda de *Medea* pode ser entendida como a encenação dessa permanência do passado no presente, de forma especial, no que tange a questão do sagrado, das formas do culto pagão do qual Medea era sacerdotisa e ao qual se dispõe a abandonar em função de seu relacionamento com Jasão, o homem moderno e profano, que não crê nos deuses, mas porta a marca primitiva do sagrado a partir da educação que Chiron lhe deu, conforme se nota num dos diálogos finais do filme:

¹² No, non si tratta di dualismo, né di sdoppiamento. Questo incontro, ossia, questa compresenza dei due centauri, significa che la cosa sacra, una volta dissacrata, non per questo viene meno. L'essere sacro rimane giustapposto all'essere dissacrato. Com questo intendo dire che, vivendo, ho realizzato una serie di superamenti, di dissacrazioni, di evoluzioni. Quello che ero, però, prima di questi superamenti, di queste dissacrazioni, di questi evoluzioni, non è scomparso. (Pasolini, 2012:1473)

CENTAURO Jasão, Jasão (ri)
 JASÃO Como assim? Você por aqui? Como assim? Você por aqui?
 VOZ DO CENTAURO: Você quer dizer como assim, *nós* por aqui?
 JASÃO É uma visão?
 CENTAURO Se for, é você quem a está produzindo. Na verdade, nós dois estamos dentro de você.
 JASÃO Mas eu conheci *um só* Centauro!
 CENTAURO Não! Conheceu dois: um sacro, quando era um menino, um dessacralizado, quando se tornou adulto. Mas o que é sacro se mantém junto com a nova forma dessacralizada. E aqui estamos nós dois, um ao lado do outro! (Pasolini, 2001:1280, tradução minha)¹³

O passado e a sacralidade que nele reside acabam, em *Medea*, por irromper e alterar o presente de forma catastrófica. Cada cena acontece duas vezes, instaurando a dialética pasoliniana sem síntese¹⁴ da qual Pasolini fala em seu poema Callas, a qual se pode entrever em sua complexa e enigmática urdidura, que a justaposição vai além de ser um recurso estilístico e é apresentada pelo próprio poeta como um *modus operandi* de seu pensamento:

[...]
 As coisas foram (e são) sempre contemporâneas.
 As superaões, as sínteses! São ilusões,
 Digo isso como europeu vulgar, mas não por cinismo –
 E Lèvy-Bruhl fundava o racionalismo das sociedades...
superiores (e o fazia com razão) sobre “tempo, espaço e substância”
 Tríade da qual faltam (e tinham, portanto, razão... as sociedades *inferiores*)
 os dois primeiros dados! A tese

¹³CENTAURO: Giasone, Giasone (ride)

GIASONE: Come mai sei qui? Come mai sei qui?

VOCI CENTAURO: Vuoi dire como mai *siamo* qui?

GIASONE: È una visione?

CENTAURO: Se lo è, sei tu che la produci. Noi due siamo infatti dentro di te.

GIASONE: Ma io ho conosciuto un *solo* Centauro.

CENTAURO No! Ne hai conosciuti due: uno sacro, quando eri bambino, uno sconscacrato, quando sei diventato adulto. Ma ciò che è sacro se conserva accanto alla sua nova forma sconscacrata. Ed eccoci qua, uno accanto all'altro! (Pasolini, 2001:1280)

¹⁴ “Comme le dit le Centaure, le monde du sacré n’est pas dépassé par sa propre déssacralisation. Le profane et le sacré subsistente côte a côte. Je ne suis pas hégélien; il y a bien la thèse: le sacré; l’antithèse: le profane; mais pas de synthèse, seulement juxtaposition. Le sacré, dit le Centaure, reste en toi, même si tu le profanes. Mais il assume une forme différente, em particulier une forme esthétique; ainsi la poésie était chant des prêtres ou de chamans.” (Pasolini, 1970 apud Joubert- Laurencin, 1995: 231)

“Como diz o Centauro, o mundo do sacro não foi superado pela sua própria dessacralização. O profano e o sacro subsistem lado a lado. Eu não sou hegeliano; existe a tese: o sacro; a antítese: o profano; mas não há síntese, apenas justaposição. O sacro, diz o Centauro, permanece em você, mesmo se você é profano. Mas ele assume uma forma diferente, em particular uma forma estética; como a poesia cantada pelos padres ou pelos xamãs.” (Pasolini, 1970 apud Joubert- Laurencin, 1995: 231, tradução minha)

e a antítese convivem com a síntese: eis
a verdadeira trindade do homem, nem pré-lógico nem lógico,
mas real. Seja, seja cientista com as tuas sínteses
Que te fazem proceder (e progredir) no tempo (que não existe)
Mas seja também místico prestando ajuda democraticamente
No mesmo tabernáculo, com síntese, tese e antítese.
A história, digamos, não existe, o que existe é a substância: que é a aparição.
Assim você poderá viver como bravo cidadão revolucionário,
na história que é a única ilusão que lhe é possível.
[...] (Pasolini, 1993: 1903) ¹⁵

Essa lógica que procura se distinguir da forma de funcionamento da episteme hegeliana, se propondo acumulativa, não progressiva, permeia todo o filme, como descreveu admiravelmente Hervé Joubert-Laurencin em seu *Portrait du poète en cinéaste*. Cada cena acontece duas vezes, traduzindo imagetivamente a dialética pasoliniana em que a tese é considerada “o sagrado”, sua antítese, “o profano”, porém, na percepção de Pasolini a síntese¹⁶, seja ela qual for, não existe, permecem, sagrado e profano juntos:

¹⁵ “Tutto cessa da sé quando la (il) cliente / non ha più soldi” disse il colega cinico a Jung. Ma niente è mai cominciato! C’è estato forse il momento inaugurale in cui la vittima/ da buttare nel fuoco fu sostituita (presso gli Scozzesi) / da un fantoccio? / Le due cose furono (e sono) sempre contemporanee. / I superamenti, le sintesi! Sono illusioni, / dico io da volgare europeo, ma non per cinismo – / e Lèvy-Bruhl fondava il razionalismo delle società... / *superiore* (e lo faceva a ragione) su “tempo, spazio e sostanza”, / tema di cui mancano (e avevano dunque ragione... / le società *inferiori*) i due primi dati! La tesi / e l’antitesi convivono con la sintesi: ecco / la vera trinità dell’uomo né prelogico, né logico, / ma reale. Sii, sii scienziato con le tue sintesi / che ti fanno procedere (e progredire) nel tempo (che non c’è), / ma sii anche mistico curando democraticamente / nel medesimo tabernacolo, con sintesi, tesi e antitesi. / La storia non c’è, diciamo, c’è la sostanza: che è apparizione. / Così potrai vivere, da bravo cittadino rivoluzionario, / nella storia che è la sola illusione possibile per te. / Infatti, il sole domenicale splende, e fervono lavori / di falegnameria, evidentemente supplementari o ‘straordinari’, / nella pace del della Cappadocia, la cui realtà / Dopo una lunga interruzione, riprende seu corso, / Attendendo, oggi, ad esempio, l’arrivo della Callas. / Sotto questo sole, poi, sia detto ancora, per incidente, / San Paolo è passato invano. Migliaia di crature. / Hanno continuato senza interruzione e pace / A pascolare greggi se maschi, a zappare e filare se femmine; / Tutti ugualmente soffocati da polvere o fango secco – / Mentre supremamente indifferenti mandorli e pistacchi / Convivono smaglianti con chi ha un po’ di soldi da spendere) (Pasolini, 1993:1903-1904)

¹⁶ “Comme le dit le Centaure, le monde du sacré n’est pas dépassé par as propre déssacralisation. Le profane et le sacré subsistente côte a côte. Je ne suis pas hégélien; il y a bien la thèse: le sacré; l’antithèse: le profane; mais pas de sinthèse, seulement juxtaposition. Le sacré, dit le Centaure, reste en toi, mêmes se tu le profane. Mais il assume une forme diferente, em particulier une forme esthétique; ainsi la poésie était chant des prêtres ou des chamans.” (Pasolini, 1970 apud Joubert- Laurencin, 1995: 231)

“Como diz o Centauro, o mundo do sacro não foi superado pela sua própria dessacralização. O profano e o sacro subsistem lado a lado. Eu não sou hegeliano; existe a tese: o sacro; a antítese: o profano; mas não há síntese, apenas justaposição. O sacro, diz o Centauro, permanece em você, mesmo se você é profano. Mas ele assume uma forma diferente, em particular uma forma estética; como a poesia era cantada pelos padres ou pelos xamãs.” (Pasolini, 1970 apud Joubert- Laurencin, 1995: 231, tradução minha)

Ao que parece, cada elemento da história reaparece duas vezes no filme, como se tudo devesse afirmar o caráter duplo e dividido das coisas e dos seres. O sol da Cólquida, no primeiro plano, se mostra alaranjado e altivo em sua luz matinal. No último plano, o mesmo sol aparece sobre a mesma paisagem ao cair da noite, por trás do rosto de Callas, deformado pela raiva e pela dor e é brevemente substituído pela escuridão. Depois que o deus Sol se dirige a Medéia através da moldura de uma janela, ele reaparece na cena final da morte das crianças, duplicado pela Lua. No momento do infanticídio, o rosto de Medéia está exposto à sua luz branca, enquanto o sol reaparece simetricamente na madrugada, anunciando o incêndio final. [...] O fogo, como em Eurípedes, mata Glauco e Creonte, mas somente na visão de Medéia.

Em contrapartida, ele reaparece no final, quando a maga queima seus aposentos. A morte do rei de Corinto e de sua filha se renova na realidade. Na segunda vez, ambos se jogam de uma alta torre para além dos muros, próximo à afastada habitação de Medéia. (Joubert-Laurencin, 1995:231, tradução minha)¹⁷

Em *Medea*, Pasolini está voltado para a permanência de um passado religioso pagão e para o impacto que o racionalismo moderno, representado por Jasão e reiterado anacronicamente na escolha de ambientar Corinto em Pisa, cidade natal de Galileu, signo da origem do pensamento científico (Bazzocchi, 1998: 126). Porém, essa concepção está presente também na forma herética como Pasolini revisita, lendo os escritos do apóstolo Paulo, o cristianismo primitivo, no roteiro de *San Paolo*, que jamais foi filmado. Há conexões entre esses dois projetos, os indícios disso estão, por exemplo, no fato do roteiro de *Medea* ter sido publicado acompanhado do enigmático poema *Tarso, da lontano*, escrito também em 1969, o qual, ao que parece, faz referência à concepção de tempo pasoliniana, que subjaz a ambos:

¹⁷ Il semblerait que chaque élément de l'histoire revienne deux fois dans le film, soit redoublé dans le récit, comme si tout devait y affirmer le caractère double et divisé des choses et des êtres. Le soleil orange surplombe la Colchide au premier plan dans une lumière matinale. Au dernier plan, après le visage de la Callas déformé par la haine et la douleur, suivi d'un noir très bref, le même soleil apparaît à nouveau sur le même paysage, mais cette fois-ci à la tombée de la nuit. Après que le dieu Soleil c'est adresse à Médée à travers le cadre d'une fenêtre, il est, dans la scène finale du meurtre des enfants redoublé par la Lune. Au moment de l'infanticide, le visage de Médée est exposé à la lumière blanche de celle-ci, tandis que le soleil réapparaît symétriquement au petit matin, annonçant le brasier final. [...] Le feu, comme dans Euripide, tue Glaucé et Créon, mais seulement dans la vision de Médée. En revanche, il revient au finale, quand la magicienne fait brûler ses appartements. La mort du roi de Corinthe et de sa fille se renouvelle dans la réalité. La seconde fois, ils se jettent tous deux d'une haute tour hors les murs, près de l'habitation excentrée de Médée. (Joubert- Laurencin, 1995:231)

Apareceu um fecho de luz como um verme fosforescente
 (Além das últimas grutas de Taurus)¹⁸
 havia o mar lá embaixo
 as grutas se fecharam
 a planície estava misteriosamente morna
 A placa de sinalização é azul como na Alemanha,
 indica “Tarso” com grande naturalidade,
 E se alguma coisa muda, permanece também aquilo que era antes.
 Nosso coração saltou no peito com urgência
 E para Nós, todo esse tempo se tornou um parêntese,
 fechado pela nossa chegada. Foram abolidos
 estes eternos dois milênios. O ponto em que Paulo
 estava ali, e o ponto no qual Nós chegamos, tornaram-se contíguos
 E a forma do ovo do tempo já nos une a todos.
 Eternamente inadequado, não escondo a minha emoção,
 Agito-me no banco do carro, olho ostensivamente para fora
 (não vendo, naturalmente, nada, porque é noite, e desapareceu
 também a antiga linha trêmula de luz sobre o mar), em suma,
 Re-encontrei o lugar, Re-vejo as ações, Re-escuto as palavras
 (balbucio o grego das frases patrimoniais;
 o “ágape” de pragmática e infalível “pneuma”)
 sorrio da Gnose como de uma velha coisa familiar.
 A verdade é que gostaria de quebrar o ovo do tempo
 e todos os ciclos pascais;
 abandonar de uma vez por todas a linha curva com os seus Paulos
 e todo o resto... Mas sou incorrigível.
 Diante dos Nossos olhos aparece um posto de gasolina
 e o Nosso coração, que ama a Origem, o ignora.
 (Pasolini, 1995:1888-1889, tradução minha)¹⁹

Aparentemente, *Tarso, da lontano*, enuncia a ideia que estava no centro da proposta de *San Paolo*, que era a de “dar, cinematograficamente, do modo mais direto e violento, a impressão e a certeza de sua atualidade” (Pasolini, 2001:2022), e pode indicar que

¹⁸ O monte Taurus fica a 50 km de Tarso, cidade da Turquia onde Paulo nasceu.

¹⁹ È comparsa una striscia di luci come un verme fosforescente / (oltre le ultime gole del Tauro) / C'era il mare laggiù / Le gole si schiusero / la pianura era misteriosamente tiepida / Il cartello segnaletico è blu come in Germania / Indica “Tarsus” con grande naturalezza. / Eh già, se una cosa muta / rimane *anche* ciò che essa era prima / Il Nostro cuore ci balzò in petto premuroso / Eh già, per Noi tutto questo tempo è stata una parentesi, / Chiusa dal nostro arrivo. Furono aboliti / Questi eterni due milleni. Il punto in cui Paolo / Era lì e il punto in cui Noi arrivammo furono contigui / Eh già, la forma d'uovo del tempo ci congiunge tutti / Con l'eterna inopportunità non nascondo la mia emozione, / mi agito sul sedile, guardo ostentatamente fuori / (non vedendo naturalmente nulla, perché è notte, ed è scomparsa / anche l'antica fila tremolante di luci sul mare), insomma / Ho Ri-trovato il luogo, Ri-vedo le azioni, Ri-ascolto le parole / (borbotto il greco delle frasi patrimoniai; / L' “agape” di prammatica e l'immaneabile “pneuma”) / sorrido della Gnosi come di una vecchia cosa familiare. / La realtà è che vorrei sfracellare l' uovo / E tutti i ritorni pasquali; abbandonare / una volta per sempre la linea curva, coi suoi Paoli / e tutto il resto... Invece sono incorreggibile, / Davanti a nostri occhi appare un benzinaio / E il nostro cuore che ama le Origini, lo ignora¹⁹. (Pasolini, 1993:1888-1889)

Pasolini, através de uma montagem por analogia²⁰ procurava demonstrar – como se lê no poema – que o ponto em que os contemporâneos de Paulo e o ponto em que os contemporâneos dele, Pasolini, se encontravam na história, eram contíguos, uma vez que “a forma do ovo do tempo, nos une a todos”, pois no roteiro os acontecimentos da vida do apóstolo e sua pregação (os trechos das cartas apostólicas são transcritos literalmente) são transpostos para a realidade política dos anos de 1966-67 e há uma aposta, por parte do cineasta, de que essa transposição, embora trouxesse para a contemporaneidade um texto de cerca dois mil anos atrás, seria capaz de impactar seus espectadores. Nessa iniciativa de Pasolini, muito próxima, como ele próprio afirma, daquela empreendida em *Il Vangelo secondo Matteo*²¹, são novamente as origens do pensamento cristão a serem reivindicadas como atuais, não do ponto de vista da organização da Igreja ou de alguma prática religiosa já codificada, mas como potencial político transformador:

É claro que São Paulo demoliu revolucionariamente, com a simples força de sua mensagem religiosa, um tipo de sociedade fundada sobre a violência de classe, o imperialismo e sobretudo o escravismo. E, portanto,

²⁰“[...] tal grosseira transposição, fundada sobre a analogia, implica naturalmente, muitas outras” (Pasolini, 2001:2023, tradução minha)

²¹“O projeto que deu origem a *Il vangelo secondo Matteo* é explicado em uma carta a Lucio Caruso, membro da Pro Civitate Christiana di Assisi, da seguinte forma pelo cineasta: “Minha ideia é filmar, ponto por ponto, o Evangelho segundo São Mateus, sem fazer reduções ou roteiro. Traduza-lo fielmente em imagens, seguindo, sem acrescentar nada, a narrativa; também os diálogos deverão ser rigorosamente os de São Mateus, sem uma frase sequer de explicação ou resumo, porque nenhuma imagem ou palavra acrescentada poderá estar à altura poética do texto.

Foi essa altura poética que me inspirou. E eu quero fazer uma obra de poesia, não uma obra religiosa no sentido comum do termo, nem uma obra que pareça ideológica.

Em palavras muito simples e pobres, eu não creio que Cristo seja o Filho de Deus, porque não sou crente, pelo menos conscientemente. Mas acredito que Cristo seja divino, isto é, creio que nele a humanidade era tão rigorosa, ideal, que ultrapassava os sentidos comuns para humanidade. Por isso falei de poesia: instrumento irracional para exprimir meu sentimento irracional por Cristo [...]” (Pasolini, 1988 apud Amoroso, 2002: 50)

Cumpra notar que tanto em *Il Vangelo*, quanto em *San Paolo*, de fato, como o próprio cineasta observa, não se constroem obras “religiosas no sentido comum do termo”, contudo, se considerarmos a revisão etimológica proposta por Giorgio Agamben para esse termo, teremos talvez uma descrição compatível com a operação “religiosa” empreendida por Pasolini nas obras que analisamos: “O termo *religio* não deriva, segundo uma etimologia tão insípida quanto inexata, de *religare* (o que liga e une o humano e o divino), mas de *relegere*, que indica a atitude de escrúpulo e de atenção que deve marcar a relação com os deuses: a inquieta hesitação (o “reler”) perante as formas – e as fórmulas – a se observar para respeitar a separação entre sagrado e profano. *Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. Por isso a religião não se opõe à incredulidade e à indiferença com relação ao divino, mas à “negligência”, a um comportamento livre e “distraído” – isto é, desvinculado da *religio* das normas – diante das coisas e de seu uso, diante das formas de separação e seu significado”. (AGAMBEN, 2007: 66)

consequentemente, é claro que aristocracia romana e classes dirigentes que com ela colaboram, são substituídas, por analogia, pela classe burguesa atual, que tem o capital nas mãos, enquanto os humildes, os subjugados, são substituídos pela burguesia esclarecida, pelos operários, proletários e os subproletários, dos dias de hoje. (Pasolini, 2001:2024-2025, tradução minha)²²

No que tange à concepção de tempo agambeniana, o local privilegiado para compreendê-la e demonstrar as semelhanças que guarda com o pensamento pasoliniano parece se encontrar tanto na noção de *assinatura teológica* quanto na noção geral de *assinatura*.

O funcionamento das *assinaturas* é descrito por Agamben em *Signatura rerum. Sul metodo*. Seu percurso de explanação metodológica se inicia com uma leitura do livro IX do tratado de Paracelso *De natura rerum* e chega até o enunciado foucaultiano, passando por Agostinho de Hipona, pelo *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg e pelo *modus operandi* da historiografia de Carlo Ginzburg. Na metodologia agambeniana a assinatura é algo que *marca* um signo ou um conceito, estabelecendo uma relação entre ambos que ultrapassa a simples relação semiótica. Tal marca enfatiza essa relação, mas não coincide com ela, antes a “transfere para um outro âmbito, inserindo-a em uma nova rede de relações pragmáticas e hermenêuticas” (Agamben, 2008:43), sem que, com isso, opere qualquer redefinição semântica do signo ou conceito.

Esse processo pode ser melhor entendido através do exemplo dado por Agamben na discussão sobre a “ciência das assinaturas” de Paracelso em *Signatura rerum*, no qual se descreve o processo físico e semiótico de marcar um pedaço de metal, dando-lhe o caráter de dinheiro. A grosso modo, assim como tal operação insere o metal num contexto totalmente diverso de relações sociais, sem contudo, mudar suas propriedades físicas, as assinaturas, enquanto operadores históricos, marcam signos e conceitos, inserem-nos em novas relações de sentido, sem redefini-los semanticamente.

²² È chiaro che San Paolo ha demolito rivoluzionariamente, con la semplice forza del suo messaggio religioso un tipo de società fondata sulla violenza di classe, l'imperialismo e soprattutto lo schiavismo; ed è dunque di conseguenza chiaro che alla aristocrazia romana e alle varie classi dirigenti collaborazioniste va sostituita per analogia l'odierna classe borghese che ha in mano il capitale, mentre alle umili e ai sottomessi vanno sostituiti, per analogia, i borghesi avanzati, gli operai, i sottoproletari, del giorno d'oggi. (Pasolini, 2001:2024-2025)

No caso da *assinatura teológica*, cuja discussão é central na pesquisa realizada em *Il Regno e la gloria*, trata-se de pensar as consequências da passagem de conceitos da esfera teológica para a esfera *secular* ou profana e vice-versa. O conceito central nessa pesquisa é o processo sofrido pelo termo *oikonomia*, que designava no grego as atividades gerenciais do *oikos*, ou seja da casa, mas passa a ser utilizado no contexto da discussão teológica sobre a administração providencial do mundo, para depois retornar à esfera profana na forma amplamente difundida hoje como disciplina ou conjunto de práticas “de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é administrar, governar, controlar e orientar, em um sentido em que se supõe útil, os comportamentos, os gestos e os pensamentos dos homens.” (Agamben, 2009: 39)

Como se nota, nesse processo da passagem do teológico ao secular, ou do primitivo ao contemporâneo, se evidencia o caráter da *assinatura* como operador que estabelece a relação entre tempos e contextos diversos, funcionando assim, como “elemento histórico em estado puro”, “índice secreto”, na terminologia benjaminiana, “que cumpre uma função estratégica, orientando por longo tempo a interpretação dos signos em uma direção” (Agamben, 2011:16).

A categoria epistemológica da *secularização* pode ser entendida como um desses operadores da relação entre tempos e contextos, como um “índice” benjaminiano. Como explica Agamben, o termo *saecularisatio* designava originalmente a volta ao convívio no mundo secular, de um sacerdote que houvesse pertencido a uma ordem monástica, o qual, significativamente, mesmo depois de *secularizado*, devia portar consigo o *signal* da ordem monástica à qual pertencera.

Na Europa do século XIX esse mesmo termo passou a ter um uso jurídico nos conflitos entre a Igreja e o Estado, no que tangia a expropriação dos bens eclesiásticos e por fim, passou a ser usado de forma metafórica na história das ideias por autores como Max Weber em *A ética protestante e o espírito do capitalismo* e Karl Schmitt em sua *Teologia política*. Para o primeiro, a secularização era “um aspecto do processo de crescente desencantamento e desteologização do mundo” reconhecido justamente na transformação sofrida pela ascese puritana ao se identificar com a ética protestante do trabalho. Para Schmitt, ao contrário, “a teologia continua presente e atuante no mundo moderno de maneira iminente”, sem que isso implique que o moderno e a teologia tenham substâncias idênticas ou que

conceitos teológicos e políticos compartilhem os mesmos significados. O que há entre essas duas instâncias é uma “relação estratégica particular que marca os conceitos políticos, remetendo-os a sua origem teológica” (Agamben, 2011:16). É a partir da percepção schmitiana que Agamben postula a *secularização* como uma *assinatura*, o que significa dizer que em cada conceito ou signo contemporâneo *secularizado* permanece sua origem teológica influenciando o caráter das novas relações em que se insere.

Apesar da evidente diversidade das ferramentas cognoscitivas de Agamben em relação a Pasolini, não é difícil perceber que as consequências dos pensamentos de ambos são muito semelhantes. É como se em *Medea*, através da justaposição dos centauros, Pasolini estivesse realizando uma síntese imagética dos processos que Agamben coloca em operação em sua pesquisa. Mas não apenas isso: a convicção pasoliniana da relevância da mensagem paulina na contemporaneidade, se liga à percepção de que nosso tempo carrega ainda as marcas de outros tempos. Não seria portanto, descabido pensar as *assinaturas* como índices nos quais a convergência do tempo, como um ovo, como em *Tarso, da lontano*, acontece.

Evidentemente, como já observara Didi-Huberman, o campo de atuação e as ferramentas cognoscitivas de Pasolini e Agamben são muito distintos, entretanto, a proximidade entre o pensamento de ambos nos textos que selecionamos é tão eloquente que a todo momento se tem a sensação de que, de fato, Agamben retomou as referências de Pasolini e as desenvolveu numa direção à qual o cineasta-escritor não as levaria, mas que, com certeza, seus textos sugeriam com grande intensidade e riqueza.

Porém, especialmente no caso de Agamben, e em alguma medida no pensamento de Pasolini, essa percepção da convergência entre os tempos nos signos e nos conceitos que transitam no pensamento ocidental se conjuga com uma visão da história cristã, a qual comporta um sentido, uma direção, como mostra Didi-Huberman, enfatizando especialmente o fato de ambos terem um “*modo apocalíptico de ver os tempos*” (Didi-Huberman, 2011: 78) e de se reportarem àquela que o historiador francês entende como sendo a figura máxima da tradição judaico-cristã: o apocalipse.

Tal dinâmica se percebe no caráter messiânico do pensamento agambeniano em que as constelações de tempo e sentido – cujo operador são as assinaturas – apontam para a “recapitulação de todas as coisas” na figura do messias, como se pode perceber na leitura que

o filósofo faz em *Il tempo che resta. Commento alla lettera ai romani* (2000) da noção de *imagem (Bild)*, nas teses *Sobre o conceito de história* de Walter Benjamin:

A verdadeira imagem [*das wahre Bild*] do passado corre em fuga. Só na imagem, que brilha uma vez apenas no instante de sua cognoscibilidade, se deixa fixar o passado... Pois é uma imagem irrevogável do passado que corre o risco de se desvanecer a cada presente cujo significado não seja reconhecido”²³. Temos vários fragmentos nos quais Benjamin busca definir esse verdadeiro e próprio *terminus technicus* da sua concepção de história, mas talvez nenhum seja tão claro como aquele que diz: “Não é que o passado jogue luz sobre o presente ou que o presente jogue luz sobre o passado; a imagem é sobretudo aquilo em que o passado vem a convergir com o presente em uma constelação. Enquanto a relação do outrora com o agora é puramente temporal (contínua), a relação do passado com o presente é dialética, aos saltos” (Benjamin 1974, apud Agamben, 2005: 131, tradução minha)²⁴

De acordo com Agamben, para Benjamin *Bild* é “tudo aquilo (objeto, obra de arte, texto, recordação, documento) no qual um instante do passado e um instante do presente se unem numa constelação” (Agamben, 2005: 131) Essa união entre passado e presente é, para o filósofo romano, semelhante àquela encontrada nos escritos messiânicos de Paulo, a partir de uma relação “tipológica”:

Aqui também um momento do passado (Adão, a travessia do Mar vermelho, o maná) deve ser reconhecido como *typos* do agora messiânico – da mesma forma como vimos o *kairós* messiânico é precisamente esta relação. Mas porque Benjamin fala de *Bild*, “*imagem*”, e não de *tipo* ou *figura* (que é o termo usado na *Vulgata*)? Pois bem, dispomos de elementos para um confronto textual que nos permite falar, também nesse caso, de uma

²³Na tradução brasileira de Sérgio Paulo Rouanet: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. [...] Pois irrecuperável é casa imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. (Benjamin, 1996: 224)

²⁴ “La vera immagine [*das wahre Bild*] del passato *corre via* di sfuggita. Solo nell’immagine, che balena una volta per tutte nell’istante della sua conoscibilità, si lascia fissare il passato... Poiché è un’immagine irrevocabile del passato che rischia di svanire a ogni presente, che non si riconosca significato in esso”. Abbiamo vari frammenti in cui Benjamin cerca di definire questo vero e proprio *terminus technicus* della sua concezione della storia, ma forse nessuno è così chiaro come *Ms.474*: “Non è chi il passato getti la sua luce sul presente o chi il presente getti la sua luce sul passato; l’immagine è piuttosto ciò in cui il passato viene a convergere col presente in una constellazione. Mentre la relazione dell’allora con l’ora è puramente temporale (continua), la relazione del passato col presente è dialettica, a salti.” (Benjamin, 1974, apud Agamben, 2005: 131).

verdadeira e própria citação sem aspas²⁵: Lutero traduz Rm 5, 14 (*typos tou mélonτος*) com *welcher ist ein Bilder des der zukunfftig war* (I Cor. 10, 6, feito com *Furbilde*, *antítypos*, em Hb 9.24, com *Gegenbilde*). (Agamben, 2005:131, 132, tradução minha)²⁶

Agamben acrescenta que nas cartas paulinas o conceito de *typos* está estreitamente ligado com o de *anakephalaíosis*, recapitulação, que juntamente com ele define o tempo messiânico, o qual também aparece no texto benjaminiano no fim da última tese²⁷ através da palavra *Jetztzeit* (traduzida por Agamben como “atualidade”). Para o filósofo o *Jetztzeit* benjaminiano tem uma relação íntima com a expressão *ho nyn kairós* (designação do tempo messiânico nos escritos de Paulo), de modo que ambos, Paulo e Benjamin, estariam, através de uma concepção de tempo semelhante, apontando para a “recapitulação” de todas as

²⁵ A aproximação entre Paulo e Walter Benjamin, feita por Agamben, se constrói através do rastreamento, nos originais dos textos de Benjamin, de indícios textuais deixados pela prática do espaçamento entre as letras de uma palavra, como forma de indicar uma citação sem o uso de aspas. Esses rastros permitem comparar o texto benjaminiano com traduções específicas das cartas de Paulo para o alemão e acabam por evidenciar que Benjamin está construindo sua reflexão a partir de fragmentos do pensamento paulino. O nome da convenção tipográfica em que se baseia essa leitura, como explica Agamben é “*sperrren*, que designa a convenção tipográfica – não somente alemã – de substituir a letra cursiva pelo espaçamento entre as letras da palavra que se deseja, por algum motivo, assinalar. O próprio Benjamin – toda vez que escrevia à máquina – usava essa convenção. Do ponto de vista paleográfico, se trata do contrário da abreviação que os copistas usavam para certas palavras recorrentes no manuscrito, que não era necessário ler (ou, se pensamos no *nomina sacra* de Traube, não se devia ler): os termos com espaçamento são, por assim dizer, hiper-lidos, lidos duas vezes – e esta dupla leitura poderia ter, como sugere Benjamin, o caráter de palimpsesto da citação.” (Agamben, 2005: 129)

[Esso designa la convenzione tipografica – non soltanto tedesca – di sostituire il corsivo con una spaziaggiatura fra le lettere della parola che per qualche ragione si vuole segnalare. Benjamin stesso – ogni volta che usa la machina da scrivere – si serve di questa convenzione. Da un punto di vista paleográfico, si tratta del contrario della abbreviazioni che i copisti usavano per certe parole ricorrenti nel manoscritto, che per così dire non c’era bisogno di (o, se pensiamo ai *nomina sacra* di Traube, non si doveva) leggere: i termini spazieggiati sono, per così dire, iperletti, letti due volte – e questa doppia lettura poteva essere, come suggerisce Benjamin, quella palinsestica della citazione.”] (Agamben, 2005: 129)

²⁶ Anche qui un momento del passato (Adamo, il passaggio del Mar Rosso, la manna ecc.) dev’essere riconosciuto come *typos* dell’ora messianico – anzi, come abbiamo visto, il *kairós* messianico è precisamente questa relazione. Ma perché Benjamin parla di *Bild*, “immagine”, e non de tipo o figura (che è il termo della *Vulgata*)? Ebbene, disponiamo di un riscontro testuale che ci permette di parlare anche in questo caso di una vera e propria citazione senza virgolette: Lutero traduce Rm. 5, 14 (*typos tou mélonτος*) con *welcher ist ein Bilde des der zukunfftig war* (I Cor. 10, 6, è reso com *Furbilde*, *antítypos* in Eb. 9, 24 con *Gegenbilde*). Del resto, anche in questa tesi Benjamin usa la spaziaggiatura, ma la sposta tre parole dopo *Bild*, su un termine che non sembra aver alcun bisogno di essere sottolineato: *das wahre Bild des Vergangenheit h u s c h t vorbei* – che naturalmente può anche contenere un’allusione a I Cor. 7, 31: *parágei gar to schema tou kosmou toutou*, “passa infatti la figura di questo mondo”, da cui Benjamin ha forse tratto l’idea che l’immagine del passato rischia di svanire per sempre se il presente non si riconosce in essa. (Agamben, 2005: 131, 132)

²⁷Na edição brasileira, tese 18: O “agora” como modelo messiânico abrevia num resumo incomensurável a história de toda a humanidade, coincide rigorosamente com o lugar ocupado no universo pela história humana. (Benjamin, 1996: 232)

coisas no messias, o que indica ao mesmo tempo um pensamento messiânico e apocalíptico, já que no fim de todas as coisas, tudo converge para Cristo.

No caso de Pasolini, esse caráter “apocalíptico” se configura mais como uma aguda percepção dos sinais de esgotamento de um determinado *modus vivendi* no contexto italiano, que vai se estabelecendo em seus textos na década de 1970, em especial a partir de uma ideia chave, subjacente a grande parte dos ensaios dessa época: a do *genocídio cultural*.

Vivendo em meio às transformações na sociedade italiana da década de 1970, ele identifica e descreve um processo de “supressão de largas faixas da sociedade” através de sua assimilação ao “modo e qualidade de vida da burguesia”. Essa assimilação aconteceria não mais no modo explícito e violento do colonialismo – como no tempo de Marx – mas lançaria mão de meios muito mais “sutis, hábeis e complexos”, por se configurar já como um processo “mais maduro e profundo” (Pasolini, 1990:62), no centro do qual estavam os meios de comunicação de massa que, embora não pudessem ser considerados maus em si mesmos, seriam veículo privilegiado através do qual se instalava esse apocalipse cultural na forma do estabelecimento de um modo único de vida.

O resultado desse processo de aculturação seria a destruição das múltiplas culturas existentes na Itália, às quais como cineasta, poeta e romancista Pasolini sempre dedicou um olhar atento e apaixonado, colocando toda sua potência inventiva no desenvolvimento de formas muito peculiares de representá-las através de sua arte. Essa percepção desemboca na previsão, que o próprio Pasolini entende como apocalíptica, de uma trajetória que levaria à repetição do processo ocorrido na Alemanha em 1920, em que a combinação entre consumismo e recessão abriu caminho ao nazismo:

Quando vejo ao meu redor que os jovens estão perdendo os antigos valores populares e absorvendo os novos modelos impostos pelo capitalismo, correndo o risco de uma forma de desumanização, de uma forma de afasia atroz, de uma brutal ausência de capacidade crítica, de uma facciosa passividade, me lembro de que estas eram exatamente as características típicas dos SS; e assim vejo se estender sobre nossas cidades a sombra horrenda da suástica. Uma visão certamente apocalíptica, a minha. Mas se ao lado dela e da angústia que a produz não existisse em mim também um elemento de otimismo, ou seja, a ideia de que existe a possibilidade de lutar contra tudo isso, eu simplesmente não estaria aqui, no meio de vocês, falando. (Pasolini, 1990:115)

Desse modo, Pasolini já tangenciava outro sinal angustiante da generalização de uma lógica que suplantaria todas as diversidades. Trata-se da percepção de que ao primeiro fascismo vivido na Itália, havia se seguido um segundo fascismo, como o ensaísta desenvolve em *Il Potere senza volto*, um artigo para o *Corriere della Sera* que mais tarde, na coletânea *Scritti corsari*, recebeu o título *O verdadeiro fascismo e o verdadeiro antifascismo*. Nele Pasolini tecia uma reflexão sobre a uniformização que atingia a todos, inclusive aos jovens neofascistas responsáveis pelo atentado na *Piazza della Loggia*, em Brescia, em 1974, durante uma manifestação organizada pelo Comitê Antifascista, com a participação do Partido Comunista Italiano. Aparentemente, para Pasolini, mesmo tendo sido um atentado criminoso, se algo existisse nesses jovens que os distinguisse de todos os outros jovens na Itália, ainda assim, eles seriam dignos de uma reverência como aquela que o monge Zózima faz diante de Dimitri Karamázov²⁸, pois esse estaria destinado a se tornar distinto de seus semelhantes através do terrível gesto do parricídio. Observemos que nesse texto a diferença entre os dois fascismos fica mais evidente, dando uma melhor dimensão da sutileza do processo de genocídio cultural. Os signos desse genocídio são aqui os, aparentemente inofensivos, elementos da moda (gorros e bigodes), as marcas de automóveis, e a incorporação ideológica das novas concessões do poder, relativas à tolerância da Igreja ao divórcio e à liberdade feminina:

Pensem (se tiverem força para tanto) naquele rapaz ou naqueles rapazes que foram colocar as bombas na praça de Brescia. Não deveríamos também nos levantar e nos prostrar diante deles? Mas eram jovens de cabelos compridos, ou com bigodes à 1900, usavam faixas na testa ou gorros enfiados até os olhos, eram pálidos e presunçosos, seu problema era vestir-se na moda, todos do mesmo modo, ter um Porsche ou uma Ferrari, ou mesmo uma moto para guiar como pequenos arcanjos idiotas, levando à garupa moças decorativas, sim, mas modernas e a favor do divórcio, da liberdade da mulher e, em geral, do desenvolvimento... Eram, em suma jovens, como todos os outros: nada os distinguia de alguma maneira. Mesmo se tivéssemos querido, não teríamos podido nos prostrar diante deles. Porque o velho fascismo, mesmo que através da degeneração retórica, distinguia, enquanto o novo fascismo – que é

²⁸Referência à cena de *Os Irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, em que o stárietz Zózima se prostra diante do parricida Dimitri Karamázov, porque ele estaria destinado a fazer a coisa mais terrível e suportar a dor mais desumana. “O stárietz caminhou na direção de Dmitri Fiódorovitch, e chegando bem perto, ajoelhou-se à sua frente. Aliócha quase pensou que ele tivesse caído de fraqueza, mas não era isso. Uma vez ajoelhado, o stárietz fez uma reverência aos pés de Dmitri Fiódorovitch, a mais completa, nítida e consciente reverência, chegando a tocar o chão com a testa [...]”. (Dostoiévski, 2008:117-118). Pasolini reflete sobre essa obra de Dostoiévski num ensaio crítico publicado em *Descrizioni di descrizioni*, coletânea de seus ensaios sobre literatura.

algo bem diferente – não distingue mais: não é humanisticamente retórico, é americanamente pragmático. Seu propósito é a reorganização e a padronização brutalmente totalitária do mundo. (Pasolini, 1990: 90,91)

Porém, é no ensaio publicado primeiramente no *Corriere della Sera* como *Il vuoto di potere nell'Italia* e depois nos *Scritti corsari* como *Articolo delle luciole* (1975), a partir de uma discussão que remete a uma intervenção de Franco Fortini em “Il Politecnico”, que a percepção de Pasolini sobre a configuração de um “apocalipse” neocapitalista na Itália daqueles anos ganha sua versão mais detalhada, ao ser descrita como um tipo de fascismo diverso do “fascismo democrata cristão” discutido em “Il Politecnico”.

O fenômeno que Pasolini identifica mais uma vez sob o termo “fascismo” é justamente a padronização pequeno-burguesa genocida já mencionada, que no interior do discurso de “bem estar” carrega a supressão da cultura popular italiana. No *Artigo dos vagalumes*, ela vem acrescida da percepção um tanto confusa, mas não menos aguda, de uma espécie de autonomização do “poder” com relação aos homens da política, que são retratados através da eloquente imagem de autômatos, que de verdadeiro possuem apenas seus lúgubres paletós. Tais “fantoques” viriam servindo esse poder autônomo há cerca de dez anos, sem se darem conta de qual era sua verdadeira natureza. Tomando-o por um simples processo de modernização técnica, viram-se em meio a uma reconfiguração da política, na qual sua própria função como homens da política tomara nova forma, se esvaziara:

Desse “verdadeiro poder” temos imagens abstratas e no fundo apocalípticas: não sabemos imaginar quais “formas” ele assumiria para substituir diretamente os servos que o tomaram por uma simples “modernização” de técnicas. De qualquer modo, quanto a mim (se é que isso pode interessar ao leitor), uma coisa é clara: daria a Montedison inteira, por mais multinacional que seja, em troca de um único vagalume. (Pasolini, 1990: 124)

Essa sensibilidade aos sinais de um “apocalipse latente” – a expressão é de Didi-Huberman – assim como a percepção do eclipse da Política em detrimento da Economia é também um elemento importante das discussões feitas por Giorgio Agamben no grande volume *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*

(2007), mas presente também em texto menores, publicados separadamente, como o artigo para a revista humanista católica “Il Regno”, intitulado *La vocazione messianica*. Nesse texto, o “modo apocalíptico de ver os tempos”, de que fala Didi-Huberman, se traduz numa atenção aos “sinais dos tempos”, que difere da perspectiva pasoliniana de percepção dos sinais do “desaparecimento dos vagalumes” na medida em que é profundamente calcada numa perspectiva teológica de leitura da sucessão dos tempos, mas acaba por desembocar numa crítica muito semelhante a respeito da supressão da Política pela economia.

Numa das passagens finais desse ensaio, cujo subtítulo é justamente “La chiesa e i segni dei tempi”, Agamben se dirige aos que possuem alguma ligação com a Igreja Católica, conclamando-os a recuperarem sua capacidade de compreender os “sinais dos tempos”, “ta semeia ton kairon”, mencionado no Evangelho segundo São Mateus²⁹, como forma de fraturar, de romper com a permanência eterna de instâncias como o Estado, a Economia e o Direito.

Para o filósofo, à medida que a Igreja – que é a única instituição que teria um fim assinalado no interior da “economia divina de administração do mundo” – deixa de atentar para o conjunto de sinais que demonstram a chegada do tempo do fim e se esforça por manter-se como uma instituição mundana que se pretende eterna, ela se une às demais instâncias de poder no mundo contemporâneo e contribui para que Economia prospere em “estender seu próprio domínio cego e derrisório sobre todos os aspectos da vida social”. De forma distinta daquela que percebemos nos *Scritti corsari*, interna às discussões teológicas da Igreja, Agamben chega à mesma percepção da forma nefasta como os processos econômicos se imiscuem nas escolhas, crenças e relações humanas, deixando quase nenhuma margem para qualquer outra forma de existência que não se inscreva no interior de suas regras:

Afirmo, aqui e agora, medindo as palavras: hoje sobre a terra não há mais nenhum poder legítimo, e os próprios poderosos do mundo são reis de ilegitimidade. A jurisdicização e a economicização integral das relações

29“(…) Ao entardecer dizeis: vai fazer bom tempo, porque o céu está avermelhado, e de manhã: Hoje teremos tempestade, porque o céu está vermelho e sombrio. O aspecto do céu, sabeis interpretar, mas os sinais dos tempos, não sois capazes! Geração má e adúltera! Reclama um sinal e de um sinal, não lhe será dado, senão o sinal de Jonas”. E deixando-os, foi embora” Mateus 16.2,3. O sinal de Jonas refere-se à permanência de Jesus no sepulcro durante três dias e sua ressurreição, assim como Jonas teria permanecido três dias no ventre do grande peixe, segundo relato homônimo no Antigo Testamento. Para as expectativas messiânicas judaicas de um libertador político, um messias que desce à sepultura é signo de vergonha e derrota, essa afirmação de Jesus certamente ganhara uma dimensão quase insultuosa para o fariseus e saduceus.

humanas, a confusão entre aquilo que podemos crer, esperar, amar, e aquilo que somos levados a fazer e não fazer, a dizer e não dizer, marca não apenas a crise do direito e dos Estados, mas também e sobretudo da Igreja. *E, não devemos esquecer, na teologia cristã, há uma única instituição que não conhecerá seu fim e sua dissolução: é o inferno.* Aqui se vê bem, me parece, que o modelo da política de hoje – que aspira a uma economia infinita do mundo – é propriamente infernal. E, se Igreja despedaça a sua relação original com a “paroikia”, ela só pode se perder no tempo. (Agamben, 2009: 786, tradução minha)

2.

Sobrevivências, assinaturas e um *expectateur* entre o amor e a esperança

Até aqui, tenho acompanhado e crescido, com elementos de minha própria pesquisa, a linha argumentativa que, em *Survivance des lucioles*, evidencia confluências no pensamento de Pasolini e Agamben. Agora, cumpre finalmente discutir os aspectos que assinalam o início de uma trajetória distinta daquela adotada por Didi-Huberman em seu ensaio.

No início do capítulo intitulado *Apocalipses?* Didi-Huberman observa sobre a postura perceptível na obra pasoliniana “por um lado, admirável visão dialética: capacidade de reconhecer no mínimo vagalume uma resistência, uma luz para o pensamento”. Porém, em contrapartida, Pasolini apresentaria um “desespero não dialético”, uma “incapacidade de buscar novos vagalumes, uma vez que se perderam de vista os primeiros”. (Didi-Huberman, 2011: 67)

Sobre Agamben, Didi-Huberman afirma que seu livro *Infância e história: a destruição da experiência e a origem da história* (1977), publicado dois anos depois da morte do escritor e cineasta, apresentaria uma perspectiva que, como nas obras do último Pasolini, vedava quaisquer saídas para o exercício ético-político de resistência à lógica dominante nas sociedades contemporâneas, pois, de acordo com essa obra agambeniana o homem contemporâneo, envolto numa situação de apocalipse latente estaria completamente expropriado da *experiência*:

Ora, o primeiro livro de Agamben que trata explicitamente da questão da *história* inscrevia, em seu próprio subtítulo, a palavra *destruição*. Nessa palavra ressoa um diagnóstico inapelável sobre os tempos atuais, diagnóstico abruptamente enunciado desde as primeiras linhas da obra [...] Essas frases³⁰, escritas apenas alguns meses após o texto de Pasolini sobre o desaparecimento dos vagalumes, procedem, no fundo, da mesma lógica. Num primeiro momento trata-se de referir uma situação de *apocalipse manifesto*, concreta, indubitável, explosiva, quero dizer, uma situação de conflito militar [...] num segundo momento e seguindo sempre a mesma lógica colocada em

³⁰ “Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado de sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências, talvez, seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo”. (Agamben, 2008:21)

prática por Pasolini em 1975 – de evocar o tempo presente como uma situação de *apocalypse latente*, onde nada mais parece estar em conflito, mas onde a destruição não deixa de fazer estragos nos corpos e nos espíritos de cada um, até nos fenômenos de massa os mais inocentes, o turismo, por exemplo³¹. [...] Quando Pasolini anuncia que “não existem mais seres humanos” ou quando Agamben, de seu lado, anuncia que o homem contemporâneo se encontra “despossuído de sua experiência”, nós nos encontramos, decididamente colocados sob a luz ofuscante de um espaço e de um tempo apocalípticos. Apocalipse: é uma figura maior da tradição judaico-cristã. Ela seria a sobrevivência que absorve todas as outras em sua claridade devoradora: a grande sobrevivência sacral – o fim dos tempos e o tempo do Juízo Final – quando todas as outras terão sido aniquiladas. (Didi-Huberman, 2001:72-79)

Em resumo, para Didi-Huberman, o caráter apocalíptico que os escritos desses dois intelectuais assumiram, cada qual com suas peculiaridades, resultou numa perda daquela capacidade dialética característica de suas percepções do tempo e da história, como vimos há pouco, e no apagamento de qualquer tipo de *esperança* de que novos vagalumes pudessem aparecer, no caso de Pasolini, ou de que a *experiência*, pudesse ser restaurada, no caso de Agamben.

Segundo nossa percepção, a interpretação didi-hubermaniana é imprecisa em captar as especificidades do pensamento desses dois escritores, na medida em que projeta sobre Pasolini e sobre Agamben a configuração de seu próprio paradigma das *sobrevivências*, uma categoria da história da arte deslocada para o plano político. Sobre o caráter original da *sobrevivência* Didi-Huberman escreve em *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*:

A forma sobrevivente no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termo sintomais e fantasmais, à sua *própria morte*: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada,

³¹ “Porém, todos nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: nem a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito, a uma distância insuperável; nem os minutos que passa, preso ao volante em um engarrafamento; nem a viagem às regiões íferas nos vagões do metrô; nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; nem a névoa dos lacrimogênicos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro [...] O homem moderno volta para casa, à noitinha extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos, maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atozes – entretanto, nenhum deles se tornou experiência. (Agamben, 2008:21-23)

tendo sobrevivido, por conseguinte, ao limbo ainda mal definido de uma memória coletiva. (Didi-Huberman, 2013:55, itálico do original)

No universo warburgiano esse processo pode ser compreendido através das imagens e formas – ou as fórmulas de *pathos* registradas no *Bilderatlas Mnemosyne*³² por Aby Warburg ao longo de sua vida – que se criam desaparecidas ou superadas e, no entanto, reapareciam em outros contextos, como no emblemático caso das formas humanas agônicas em processo de estrangulamento por gigantescas serpentes ondulantes, entalhadas no complexo escultórico do Laocoonte³³, cujo *pathos* Warburg vê reaparecer em sua viagem ao Novo México nos rituais em que os indígenas, em luta com serpentes, davam a ver, novamente, o complexo gestual do corpo humano, em agonia, prestes a fundir-se com o animal.

Estendendo o valor de uso das *sobrevivências*, Didi-Huberman procura explorar o potencial político do reaparecimento de elementos que, ao retornarem, se insiram num determinado conjunto de relações que possam produzir algo desejável do ponto de vista da vida coletiva presente. Os operadores históricos que permitem esse posicionamento guardam alguma semelhança com as *assinaturas*, as quais representam, em certa medida, a forma de Giorgio Agamben de compreender o legado de Warburg³⁴. Contudo, se na teoria das *assinaturas* há um elemento direcional conferido a elas pelo caráter messiânico do pensamento

³² Consistia materialmente em pranchas de madeira, revestidas de tecido negro e dotadas de varais nos quais o historiador podia pendurar fotografias de obras de arte e seus detalhes, associando-as do modo como suas intuições sobre as *Pathosformeln* lhe sugeriam.

³³ Esse complexo escultórico entalhado em mármore se encontra em Roma, no Museu do Vaticano. Didi-Huberman explica essa fusão entre homem e animal da seguinte forma: “[...] o homem *enfrenta* o animal como um perigo mortal por excelência. Também nos dois casos [do Laocoonte e do indígena hopi], o homem *incorpora* ou se reveste do animal, fazendo de sua própria morte – ou melhor do instrumento dela – uma segunda pele: na estatuária helenística, as serpentes mostram-se como uma ‘sobremusculatura’ dos três personagens, ou suas vísceras tornam-se visíveis por uma espécie de inversão fantasmática do dentro e do fora”. (Didi-Huberman, 2013:195-196) Ambos casos – do sacerdote troiano e do indígena hopi – estão em jogo uma fórmula de *pathos* muito primitiva que se faz presente neles, mas os antecede e os ultrapassa.

³⁴ Giorgio Agamben entende as *Pathosformeln* warburgianas como *assinaturas*: “As imagens [...] que compõe cada uma das setenta e nove pranchas do atlas, não podem ser vistas (semelhantemente aos livros de história da arte) como as reproduções das obras ou dos objetos que foram fotografados, [...] elas valem ‘em si’ [...]. As *Pathosformeln* não se acham nem na obra de arte, nem na mente do artista ou do historiador: elas coincidem com as imagens que a atlas registra pontualmente [...] *Mnemosyne* é o atlas das *assinaturas* que o artista – ou o estudioso – devem aprender a conhecer e a manejar se querem compreender e efetuar a arriscada operação que está em questão na tradição da memória histórica do Ocidente”. (Agamben, 2008: 58, tradução minha)

do filósofo romano, nas *sobrevivências* ele é ausente, como se percebe na explicação dada por Didi-Huberman do uso das sobrevivências como categoria política:

A sobrevivência é uma pedra angular e, sobretudo, constitui um modelo de tempo alternativo. Alternativo não apenas ao paradigma genealógico-familiar teorizado por Vasari, mas também a um modelo de tempo (de fato o mais utilizado atualmente no âmbito da história da arte) organizado ao redor do paradigma da obsolescência, da “coisa obsoleta” [...] a sobrevivência não trata de um mundo feito de coisas “finitas”, mas de coisas latentes, de “imagens adormecidas”, para usar um termo caro a Jean-Christophe Bailly. Explico-me melhor. Diferentemente da língua italiana, em francês existem dois termos para indicar a sobrevivência: *survivance* e *survie*. A *survie* se dá quando todos estão mortos ao nosso redor, e nós, ao contrário, estamos ainda inesperadamente vivos. Um exemplo claríssimo de *survie* é o de Philip Müller, um dos membros do *Sonderkommando* de Auschwitz: Müller deveria ter morrido, mas fortuitamente sobreviveu – obviamente o conceito de testemunha está muito ligado a essa precisa concepção: somente as pessoas que “sobreviveram” no sentido físico da palavra podem nos contar sobre o que aconteceu; para nos contar de uma guerra, de um genocídio, é preciso realmente *survivre*. No campo da história das imagens a *survivance*, como teorizou Aby Warburg é, ao contrário, a sobrevivência ao *próprio* desaparecimento. A *survivance* diz respeito a tudo aquilo que se cria morto, obsoleto, acabado e no entanto, em outro lugar, em outros momentos da história, retorna novamente à superfície do mundo. Para responder à sua pergunta, creio que no caso específico dos *vagalumes* se possa encontrar ambos termos misturados. As ‘minhas’ *lucioles* são uma alegoria política que une, seja os sobreviventes no sentido de *survie* (sobreviver a um estado de coisas que nos é imposto), seja naquele das imagens adormecidas, que afloram novamente por efeito de uma *survivance* no curso do tempo. (Didi-Huberman, Matazzi 2010:86, tradução nossa)³⁵

³⁵ La sopravvivenza è una chiave di volta, e soprattutto costituisce un modello di tempo alternativo. Alternativo non soltanto al paradigma genealogico-familiare teorizzato da Vasari, ma anche a un modello di tempo (di fatto il più utilizzato oggi nell’ambito della storia dell’arte) organizzato sul paradigma dell’obsolescenza, della “cosa obsoleta”. [...]La sopravvivenza non tratta di un mondo fatto di cose “finite”, ma di cose latenti, di “immagini dormienti”, per usare un termine caro a Jean-Christophe Bailly. Mi spiego meglio. A differenza della lingua italiana, in francese esistono due termini per indicare la sopravvivenza: *survivance* e *survie*. La *survie* è quando tutti sono morti intorno a noi, e noi invece siamo ancora e inaspettatamente vivi. Un chiarissimo esempio di *survie* è quello di Philip Müller, uno dei membri del *Sonderkommando* di Auschwitz: Müller *sarebbe dovuto* morire, ma per un caso fortuito è sopravvissuto – ovviamente, molto legato a questa precisa accezione del termine è il concetto di “testimonianza”: soltanto le persone che sono “sopravvissute” nel senso fisico della parola possono raccontarci quello che è successo; per raccontarci di una guerra, di un genocidio, bisogna necessariamente *survivre*. Nel campo della storia delle immagini, la *survivance* come l’ha teorizzata Aby Warburg è invece la sopravvivenza alla *propria* scomparsa. La *survivance* riguarda tutto ciò che si credeva morto, obsoleto, finito e che invece, in altri luoghi, in altri momenti della Storia, torna nuovamente alla superficie del mondo. Per rispondere alla sua domanda, credo che nel caso specifico delle lucciole si possano trovare entrambi i termini mescolati. Le “mie” lucciole sono un’allegoria politica che unisce sia i sopravvissuti nel senso della *survie* (sopravvivere allo stato di fatto che ci viene imposto), sia quelle immagini dormienti che riaffiorano per effetto di una *survivance* nel corso del tempo. (Didi-Huberman, Matazzi, 2010: 86)

As formas, os gestos, os usos, os ritos, as imagens, esses fragmentos múltiplos da história, ao que parece, permanecem indefinidamente em latência, podendo reaparecer a qualquer momento aqui e ali no infindável correr do tempo do universo. A ideia de *clinâmen* proveniente da modelo cosmológico de Lucrécio (Didi-Huberman, 2012: 124) – no qual os átomos “declinam” perpetuamente – é associada à percepção da extinção da capacidade de intercambiar experiências, da qual Walter Benjamin fala em *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de modo que esta é pensada, como os átomos, como algo que está em “declínio”, mas nunca encontra seu fim, podendo, ao contrário, reaparecer, aqui e ali num lampejo fosforescente de vagalume.

A postura política que advém desse tipo de concepção parece estar restrita a ser capaz de perceber, dar visibilidade a elas e esperar que algo se movimente, se desacomode a partir delas. Trata-se de uma disponibilidade para reconhecer as sobrevivências onde quer que elas subitamente apareçam: uma postura de expectativa, de atenção talvez, mas aparentemente desprovida de uma proposta que possam impactar efetivamente a vida coletiva, já que as *sobrevivências* estão indefinidamente disponíveis e podem despertar a qualquer momento e não é preciso nada além de uma sensibilidade particular para percebê-las.

Em *Survivance* essa concepção subjaz a toda a leitura didi-hubermaniana de Benjamin, de Agamben e do próprio Pasolini, de modo que o caráter apocalíptico que o historiador identifica nos dois italianos lhe parece desnecessário e mesmo incômodo. De fato, se tudo sobrevive, se a queda nunca se conclui tocando o fundo, se há uma interminável dialética entre passado e presente que faz a todo momento ressurgir algo que se cria morto, então, a urgência pasoliniana e o “tom apocalíptico” de Agamben são totalmente injustificados e eles, inexplicavelmente, se recusaram, ou se recusam a ter *esperança* de que algum fragmento do passado reapareça portando consigo, por exemplo, a vida coletiva que queremos ter.

Contudo, o que escapa a Didi-Huberman é o fato de que possivelmente a urgência causada pela percepção do desaparecimento, seja dos ‘vagalumes’, seja da ‘experiência’,

promove um tipo de postura política intensa e fundada sobre a construção de obras que procuram experimentar profundamente a escuridão de seu tempo e não sobre a *esperança* dos retornos. É significativa nesse sentido a afirmação que Didi-Huberman faz sobre a forma como se deve terminar um texto, com um sim, apesar de tudo, com alguma possibilidade de esperança:

Creio que a tese de *Survivance des lucioles* possa ser resumida na exortação a acompanhar cada um de nossos “nãos” conceituais com um “sim” no que diz respeito àquilo que estamos reivindicando naquele momento. É isso, em certo sentido, que eu reprovei a Agamben através de meu livro: a incapacidade de dizer “sim”, de dizer novamente, superando o pessimismo através da alegria. A sua decisão de fechar *Il regno e la gloria* em Schmitt é, a meu ver, um sinal muito preocupante: o final de um livro é um lugar estratégico para um escritor. *Se se fecha um texto ao redor de um “não” apocalíptico, não se dá ao mundo alguma possibilidade de esperança, de alegria apesar de tudo. Eu decidi terminar Survivance des lucioles com a imagem do dançarino curdo exatamente para esconjurар esse perigo.* Os dois filósofos que hoje mais solicitam meu interesse, Deleuze e Foucault, são duas pessoas que souberam rir, se alegrar da forma mais intensa concedida a um ser humano. No momento em que me remeto a eles, não experimento somente estima por sua consciência crítica, por sua capacidade de dizer “não”, mas também porque estiveram em condições de rir *apesar de tudo*, porque souberam, apesar de tudo, dizer ainda uma vez “sim”. (Didi-Huberman 2010:91, itálico e tradução nossa)³⁶

Nas declarações do historiador francês se percebe que ele acredita possível e necessário que a prática política se funde sobre a “esperança” e considera que é preciso “esconjurар” o sentimento de urgência e desespero presente nos escritos e filmes pasolinianos da década de 1970. Essa, porém, não parece ser a perspectiva mais adequada para ler quer os escritos de Pasolini, quer os de Agamben, pois, se minha hipótese estiver correta, embora o pensamento dialético sobre o tempo e a história – o mesmo em que se baseia, no paradigma

³⁶ La tesi della *Survivance des lucioles* credo si possa riassumere nell’esortazione ad accompagnare ogni nostro “no” concettuale con un “si” rispetto a quello che stiamo rivendicando in quel momento. È questo, in un certo senso, ciò che ho rimproverato ad Agamben attraverso il mio libro: l’incapacità di dire “si”, di ridere, superando il pessimismo attraverso la gioia. La sua decisione di chiudere *Il regno e la gloria* su Carl Schmitt è a mio avviso molto preoccupante: la fine di un libro è un luogo strategico per uno scrittore. *Se si chiude un testo sulla visione di un “no” apocalittico, non si dà al mondo alcuna possibilità di speranza, di gioia malgrado tutto. Io ho deciso di terminare la Survivance des lucioles sull’immagine del danzatore curdo proprio per scongiurare questo pericolo.* I due filosofi che oggi sollecitano maggiormente il mio interesse, Deleuze e Foucault, sono due persone che hanno anche saputo ridere, gioire nella forma più intensa concessa a un essere umano. Nel momento in cui mi rivolgo a loro, non provo soltanto stima per la loro coscienza critica, per la loro lucida capacità di dire “no”, ma anche perché sono stati in grado di ridere *malgrado tutto*, perché hanno saputo, malgrado tutto, dire ancora una volta “si”. (Didi-Huberman, Matazzi, 2010:91)

político de Didi-Huberman, essa *esperança* na sobrevivência dos vagalumes – sejam parte integrante dos instrumentos cognoscitivos de ambos, segundo minha perspectiva, não é esse o elemento fundador de sua prática política.

No capítulo *Poemes du Peuple*, do livro *Peuples exposés, peuples figurants* (2012) Didi-Huberman retorna à obra de Pasolini e a uma nova aproximação com a de Agamben e desenvolve mais amplamente a *esperança* como práxis política.

Significativamente, toda a leitura didi-hubermaniana da obra de Pasolini nesse livro é marcada por uma atenção às muitas formas através das quais ele declarou e até mesmo traduziu em sua opção pelo uso dos primeiros planos, o *amor* pelos seus semelhantes:

É evidente que a atividade poética, romanesca e cinematográfica de Pasolini é sustentada por uma “paixão predominante” da qual dependem todas as suas mitologias pessoais, todas as suas *ficções*. Essa paixão é o *amor pelo outro* enquanto semelhante, amor que ele próprio, no entanto, sabia estar entremeado num tecido de relações extra pessoais ou, por assim dizer, históricas, sociais e políticas. Por que ele próprio queria expor esse entretencimento, Pasolini mira, portanto, uma *verdade* que o ultrapassa e que manifesta seu interesse documental, sua modéstia frente ao real, sua vontade inabalável de *conhecimento do outro*. (Didi-Huberman, 2012:204-206, tradução minha)³⁷

Desse modo, mesmo certo caráter documental e antropológico do cinema pasoliniano – que Didi-Huberman identifica como resultado, entre outros elementos, da escolha de um *casting* formado em grande parte por atores não profissionais escolhidos nas periferias – é creditado a esse “amor pelo outro” e à busca do cineasta, na cuidadosa atenção ao rosto de seus semelhantes, de uma verdade que o ultrapassasse. Essas pessoas com as quais, extrapolando seu círculo imediato de relações, Pasolini parece ter procurado se confundir, ao alcance das quais desejou colocar-se, Didi-Huberman engloba na categoria política de *peuple* através da qual opera ao longo de todo seu livro, refletindo sobre como o cinema captou a imagem, ora das multidões – como no caso da emblemática filmagem dos irmãos Lumière, de

³⁷Il va de soi que l’activité poétique, romanesque ou cinématographique de Pasolini est soutenue par une “passion prédominante” dont dépendent toutes ses mythologies personnelles, toutes ses *fiction*s. Cette passion est l’*amour de l’autre* en tant que semblable, amour dont il sait, néanmoins qu’il est ancré dans un tissu de relations extrapersonnelles ou, pour tout dire, historiques, sociales et politiques. Parce qu’il veut exposer, et cet amour, et cet ancrage, Pasolini vise donc une *vérité* qui le dépasse et que manifeste son souci documentaire, sa modestie face au réel, sa volonté enépuisable de *connaissance de l’autre*. (Didi-Huberman, 2012:204-206)

um grupo de trabalhadores saindo de uma fábrica – ora das pessoas pobres, envolvidas em ofícios humildes, como os pescadores filmados em *Stromboli*.

No belo ensaio de Didi-Huberman a complexa noção de *abgioia* é entendida como o *pathos* ou a paixão fundamental motivadora do uso dos *prmissimi piani* e é associada ao amor pela alteridade, que busca a suplantação de si próprio à medida que o ‘eu’ cede espaço ao ‘outro’. Nas palavras de Pasolini: “eu olho de forma que o *outro ganhe figura*, me suplante e termine por se incarnar *em mim mesmo*” (Pasolini apud Didi-Huberman, 2012: 185). A *abgioia*, como explica Pasolini na entrevista a Jean-André Fieschi é uma palavra que exprime a alegria e o sofrimento ao mesmo tempo:

Desde minha infância, desde minhas primeiras poesias em dialeto do Friuli, até a última poesia em italiano, eu utilizei uma expressão extraída da poesia regional “provincial” [ou “provençal”]: *abjoy*, *abgioia*. O rouxinol canta *abgioia*, a alegria pela alegria... [...] O signo que domina toda a minha produção é essa espécie de nostalgia da vida, esse sentimento da exclusão que não remove o amor pela vida, mas o aumenta. (Pasolini apud Didi-Huberman, 2012: 186, tradução minha)³⁸

Na leitura de Didi-Huberman, nessa experiência de fusão com a alteridade haveria, então, a paradoxal coexistência da alegria e da dor. Mas não apenas isso. O filósofo e historiador da arte explora o campo semântico dessa palavra, qualificando-a como uma alegria *malgré tout*, retomando a expressão aparecida em *Images malgré tout* e em *Survivance des lucioles*, mas estendendo seu significado até os limites do que poderia ser um comprazimento no abjeto:

É a alegria que encontramos depois de a haver deixado (na angústia, por exemplo). É a *alegria apesar de tudo*, a alegria experimentada por quem conhece a onipresença dos confrontos, mas que quer encontrar exatamente neles o próprio princípio do desejo, da aproximação, do contato. É a alegria abissal ainda que abusiva, a alegria abundante, ainda que abatida. Alegria

³⁸ Depuis mon enfance, depuis mes premières poésies en dialecte du Frioul, jusqu’à la dernière poésie en italien, j’ai utilisé une expression tirée de la poésie régionale, “provinciale” [ou “provençale”]: *abjoy*, *abgioia*. Le rossignol chante *ab-gioia*, de joie, par joie... [...] Le signe que a domine toute ma production est cette sorte de nostalgie de la vie, ce sens de l’exclusion qui n’enlève pas l’amour de la vie, mais l’accroît” (Pasolini apud Didi-Huberman, 2012: 186)

aberrante e, talvez, mesmo, às vezes, alegria abjeta. A *abgioia* será, desse modo, para Pasolini, o próprio princípio, tanto da vida sacra, quanto da via profanatória. (Didi-Huberman, 2012:186-187, tradução minha)³⁹

A *abgioia*, nos tons que Didi-Huberman dá a essa categoria da poética pasoliniana, é um elemento fundamental para compreender sua leitura da relação do cineasta com o *povo*, alvo privilegiado do olhar atento e amoroso do cineasta. Diante dos *povos* a dimensão do amor, mas também da exposição ao sofrimento, a sensação de perigo e asco, pensadas a partir da alusão a algumas passagens da biografia de Pasolini (em especial a sua morte), estão presentes na interpretação do historiador e filósofo:

Expor os povos supõe se expor à alteridade, quer dizer, defrontar-se – enquanto poeta e cineasta – a um “ghetto” no qual não se está protegido. É muito insuficiente enfrentar a subjetividade de Pasolini a partir do ângulo único do narcisismo e do complexo de Édipo. Pois, se Pasolini tem como projeto *expor os povos* ele deve *se expor a eles*, desejo e perigo misturados (nós sabemos que esse desejo e esse perigo lhe tirariam, finalmente, a vida). (Didi-Huberman, 2012:198)⁴⁰

A ênfase da análise de Didi-Huberman, porém, está menos numa reflexão sobre a subjetividade pasoliniana diante dessa alteridade, do que na forma como essa subjetividade se expressa em princípios a partir dos quais se constroem as filmagens, e sobretudo, no potencial político que, uma vez filmados, os rostos humanos adquirem ao serem enquadrados nos *primitissimi piani* sem distinção entre atores principais e figurantes, notado, em especial em *Il Vangelo secondo Matteo* (1964). Isso é perceptível, como relembra o historiador citando o

³⁹C’est la joie qu’on retrouve après l’avoir quittée (dans l’angoisse par exemple). C’est la *joie malgré tout*, la joie éprouvée par celui qui sait l’omniprésence des affrontements mais qui veut y trouver jusqu’au principe même du désir, de l’approche, du contact. C’est la joie abyssale fût-elle abusée, la joie abondante fût-elle abattue. Joie aberrante et peut-être même, quelquefois, joie abjecte. L’*abgioia* serait ainsi, pour Pasolini, le principe même de la vie “sacrée” en tant que vie profanatrice. (Didi-Huberman, 2012:186-187)

⁴⁰Exposer les peuples suppose de s’exposer à l’altérité, c’est-à-dire de s’affronter soi-même – lorsqu’on est poète ou cinéaste – à un “ghetto” dans lequel on se sera plus du tout protégé. Il est très insuffisant d’envisager la “subjectivité” de Pasolini sous les seuls angles du narcissisme et de l’Edipe. Car, si Pasolini a pour projet d’*exposer les peuples*, il doit *s’exposer à eux*, désir et danger mêlés (nous savons que ce désir et ce danger lui auront, finalement, coûté la vie). (Didi-Huberman, 2012:198)

cineasta, na crença de Pasolini de que rosto e nudez são lugar de expressão da “miséria do ser”, de sua “pobreza essencial”:

O rosto é para Pasolini como a nudez: são os lugares, por excelência, nos quais a miséria do ser – sua pobreza essencial – se torna aparição, “potência reveladora”. É por isso que os figurantes em seus filmes jamais estão atrás dos “atores”. É por isso que ele olha cada um, e especialmente seus figurantes, como milagre de simplicidade ou “sacralidade” a cada vez renovado. “Eu os tomo pelo que são. Ninetto Davoli, por exemplo. Ele não era um ator quando começou a contracenar com Totò, e eu o tomei pelo que ele era, sem procurar fazer dele outra personagem [...] a resultante expressiva, ao final não leva em conta aquilo que um ator profissional, devido a seu ofício, traz como bagagem, mas somente aquilo que esse ator é e faz enquanto ator. Meu Totò é tão terno e sem defesa, como um passarinho: ele é sempre cheio de doçura e, eu diria, de pobreza física” (Didi-Huberman, 2012: 201, tradução minha)⁴¹

Todavia, se o cineasta está em busca da *pobreza* essencial de cada um, pouco importa se os rostos filmados pela câmera são de seus amigos intelectuais, de atores profissionais ou dos amigos e conhecidos, moradores das *borgate* romanas: o que se quer captar neles é um traço fundamental de humanidade, que é expresso por uma ideia de *pobreza* que transcende o pertencimento às classes sociais mais baixas e aponta para um acomunamento essencial para o qual ele quer dar visibilidade.

Nessa declaração de princípios de Pasolini sobre sua arte, Didi-Huberman identifica uma *sobrevivência* de valores evangélicos, em especial dos paradigmas franciscanos, todavia, ele observa que em Pasolini, a pobreza não é uma virtude em sentido moral:

⁴¹Il en est, pour Pasolini, du visage comme de la nudité: ce sont les lieux par excellence où la “misère” de l’être – sa pauvreté essentielle – devient apparition, “puissance révélatrice”. C’est pourquoi les “figurants”, dans ses films, se sont jamais *derrière* les “acteurs”. C’est pourquoi il regarde chacun, et notamment ses figurants, comme miracle de simplicité ou de “sacralité” à chaque fois renouvelé: “Je les prends comme ils sont [...] Ninetto Davoli, par exemple. Ce n’était pas un acteur quand il a commencé à jouer avec Totò, et je l’ai pris pour ce qu’il était sans chercher à en faire un autre personnage. [...] La résultante expressive, à la fin, ne tient pas compte de ce que l’acteur professionnel, par son métier, apporte, mais seulement de ce que cet acteur est, y compris en tant qu’acteur [...] Mon Totò est presque tendre et sans défense, comme un oisillon; il est toujours plain de douceur et, je dirais, de pauvreté physique. (Didi-Huberman, 2012: 201)

Mais do que uma *virtude*, no sentido potencial, a *força revolucionária* que ele vê transparecer nas palavras e nos gestos dos miseráveis: “Quando alguém fala do sub-proletariado se evoca imediatamente a miséria sofrida passivamente por aqueles que se chamam *pobres diabos*”, forma de remover a força ativa de protesto que há neles. É a essa força ativa que o cinema de Pasolini tenta restituir a figura. (Didi-Huberman, 2012:202, tradução minha)⁴²

Embora concordemos com Didi-Huberman que em Pasolini a *pobreza* tem um valor eminentemente político, pensamos que aqui se delineia a percepção que orientará o restante da leitura de Didi-Huberman para um entendimento – em grande medida justificado por muitas das declarações de Pasolini – de que há um potencial político intrínseco, na imagem dos *poveri cristi*, ou nos *pauvres diables*⁴³, que lhes dá uma particular “force spirituelle aux yeux de Pasolini”, daí, talvez, advenha seu posicionamento de “expectateur” dos povos que será assumido ao final do capítulo. (Didi-Huberman, 2012: 202).

Contudo, se minha percepção estiver correta, essa “força espiritual” não reside necessariamente no que a câmera capta do *pobre*, do morador de *borgate*, mas numa condição de despojamento que Pasolini, ao que parece, foi capaz de obter como efeito de sentido gerado por seu procedimento de filmagem, mesmo do rosto de sua mãe, Susana Pasolini, ou do próprio Giorgio Agamben, quando atuou, aos vinte e dois anos, em *Il Vangelo secondo Matteo*, ambos “burgueses”, por assim dizer. Sugiro, então, a ideia de que para Pasolini, a operação política fundamental estivesse não apenas em expor a simplicidade, a *pobreza* e a beleza das pessoas do *povo*, mas em expor através de cada rosto – conhecido, desconhecido, burguês ou subproletário – o potencial revolucionário desse despojamento a partir do qual vem à tona a *nudez*, a simplicidade e a pobreza característica do ser humano enquanto tal, a qual desativa todas as qualificações discriminatórias de classe. Assim, se essa sugestão for válida, Pasolini enxergaria, na simplicidade característica da pobreza, não algo que distinguisse o

⁴²“Plutôt une *virtus*, au sens de la force potentielle, la *force révolutionnaire* qu’il voit transparaître dans les paroles et les gestes des misérables: “Lorsqu’on parle du sous-prolétariat, il y a immédiatement évocation d’une misère subie passivement par ceux qu’on appelle d’ailleurs des *pauvres diables*”, façon d’ôter la force active de protestation qui est en eux. C’est à cette force active que le cinéma de Pasolini tente de redonner figure.” (Didi-Huberman, 2012: 202)

⁴³“Or, en italien, le “pauvres diables” se disent, justement, *i poveri cristi*, les “pauvres christes”. (Didi-Huberman, 2012: 202)

pobre do não pobre devido a alguma virtude especial existente no primeiro, mas o elemento que poderia acomunar a todos.

Nesse sentido é muito significativa a declaração de Pasolini, citada por Didi-Huberman, cuja função na construção do historiador é reforçar a “força espiritual do povo” para o cineasta, mas que evidencia também, de forma muito clara, o nivelamento entre o chefe de polícia e o varredor de rua, que o olhar “tímido” do cineasta efetuava entre ambos, conferindo-lhes o mesmo lugar prestigioso dado por ele aos “pais” e às “mães”:

O cineasta frequentemente explicou de um modo quase psicanalítico, seu profundo *respeito pelos povos*: “Eu creio que há duas razões para explicar meu amor, meu modo de me comportar com relação ao subproletariado. Uma dessas razões é psicológica. Eu não conseguiria – mesmo que eu quisesse, eu diria fisicamente – fazer discriminação entre um indivíduo e outro. Se eu me encontro diante do chefe de polícia, de um trabalhador ou de um varredor de rua, para mim é a mesma coisa, do ponto de vista psicológico. Isso se deve a uma espécie de timidez infantil. Às vezes, tenho até dificuldade de tratar por “tu” um cão. Não apenas diante de um ser humano, mas de um animal, tenho essa espécie de timidez: ela advém do grande prestígio que eu atribuo à pessoa diante de mim. Todas as pessoas diante de mim são quase sempre para mim como pais e mães. (Didi-Huberman, 2012: 206, tradução minha)⁴⁴

A fugidia escrita de Didi-Huberman desliza, porém, para outro aspecto da observação pasoliniana das pessoas do *povo*, dessa vez, numa descrição encontrada em *La lunga strada di sabbia* (1959), um texto escrito para a revista “Successo”, em que a poesia, o ensaio e a reportagem se unem para registrar as impressões de Pasolini em sua jornada pela costa italiana a bordo de um Fiat *millecento*. Trata-se aqui de um outro aspecto, distinto da *pobreza* enquanto uma condição de despojamento e simplicidade. Nesse contexto, o que se tem em vista é a dimensão infernal que a vida socialmente marginalizada comporta, e a

⁴⁴ Le cinéaste a souvent expliqué sur un mode quasi psychanalytique, son profond *respect des peuples*: “Je crois qu’il y a deux raisons pour expliquer mon amour, ma façon de me comporter à l’égard du sous-prolétariat. L’une de ces raisons est psychologique. Je ne parviens pas – même si je voulais, je dirai physiquement – à faire de discrimination entre un individu et un autre. Si je me trouve en face du chef de la police ou en face d’un ouvrier ou d’un balayeur, pour moi c’est la même chose, d’un point de vue psychologique. Cela, à cause d’une sorte de timidité infantile. Parfois, j’ai même du mal à tutoyer un chien. Non seulement en face d’un être humain mais même d’un animal, j’ai cette sorte de timidité: elle vient du grand prestige que j’attribue à la personne devant moi. Toutes les personnes qui sont en face de moi sont presque toujours pour moi des pères et des mères. (Didi-Huberman, 2012: 206)

expressão *malgré tout* reaparece, não mais para designar uma alegria apesar da tristeza, como na leitura de Didi-Huberman da *abgioia* pasoliniana, mas como uma *beleza* apesar da *miséria*, apesar do *inferno*, em cuja gratuidade e acidentalidade o historiador vê um caráter político de protesto e um potencial de libertação contra o assujeitamento:

Sempre existe nas peregrinações de Pasolini ao coração do inferno social, um momento de iluminação que aparece como profanação alegre de certa ordem do mundo, protesto em ato, ainda que fugaz, do ser contra o não-ser e da liberdade contra a sujeição. É assim que Pasolini encontra em sua Lunga strada di sabbia (Longo caminho de areia), em 1959, uma verdadeira pequena Ninfa moderna olhada com ternura e acuidade: “Os miseráveis, eles aprovam o prazer de se tocar. Solitária, entregue a essa batalha, sentada sobre um rochedo, uma ninfeta: ela veste um curioso maiô de banho de avó; mas ele é de uma extrema elegância, apesar de seu aspecto pobre e remendado; ela é uma menina do povo; e seus quatorze anos precoces quase dão medo. Eis como uma Manon passa sua primeira adolescência: a se exibir, provocante, popular, inocente e já pérfida, já consciente não do bem, mas do mal que há em seus seios que apenas despontam, de seus cabelos louros que são ainda os de uma criança.

(Didi-Huberman, 2012: 207-208, tradução e itálico nosso)⁴⁵

Essa singular descrição pasoliniana da beleza acidental de uma menina pobre com um maiô de banho muito gasto – cuja imagem é associada à da *Ninfa*⁴⁶ warburguiana– descrita

⁴⁵ *Il y a toujours, dans les pérégrinations de Pasolini au cœur de l'enfer social, un moment d'illumination qui apparaît comme la profanation hereuse d'un certain ordre du monde, la protestation en acte, fût-elle fugace, de l'être contre le non-être et de la liberté contre l'asservissement. C'est ainsi que Pasolini rencontre, sur sa Longue Route de sable, em 1959, une véritable petite Ninfa moderna regardée avec tendresse et acuité: “Les misérables, ils éprouvent du plaisir à se tripoter. Solitaire, parmi cette pagaille, assise sur un rocher, une nimphette: elle a un curieux maillot de bain gris acier, un peu sale ou, en tout cas, décoloré par le soleil, qui dissimule son corps, à part la poitrine qui pointe à peine, et les épaules: on dirait un maillot de bain de grand-mère; mais il doit être d'une extrême élégance malgré son aspect pauvre et raccommodé; elle, c'est une fillette du peuple; et ses quatorze ans précoces font presque peur. Voilà comment une Manon passe sa première adolescence: à s'exhiber, provocante, populaire, innocente et déjà perfide, déjà consciente non du bien, mais du mal qu'il y a dans ses seins qui pointent à peine, des ses cheveux blonds qui sont encore ceux d'une enfant”* (Didi-Huberman, 2012: 207-208, itálico nosso)

⁴⁶ Através da minuciosa pesquisa feita por Didi-Huberman nos manuscritos de Aby Warburg, descritas em *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas, segundo Aby Warburg*, podemos entender a *Ninfa* como um *fóssil fugaz* (Didi-Huberman, 2013:168), cujas formas conjugam elementos que evocam leveza, ritmo, diafaneidade, como o bater das asas de uma borboleta, o voo de um pássaro, as ondulações que encrespam a superfície da água. Warburg perseguiu essa configuração de movimentos em seu estado “fóssil”, por assim dizer, cristalizado em material pictórico ou escultórico, como no caso da serva pintada por Ghirlandaio, a *Ninfa* florentina, das representações das sacerdotisas de Dioniso em transe, das ménades, ou ainda, de uma

em *La lunga strada di sabbia* é alvo de uma declaração de Didi-Huberman em tom de manifesto “É essa beleza *apesar de tudo* que é preciso encontrar lá onde, espontaneamente (ou melhor, culturalmente), menos se esperaria encontrar”⁴⁷. (Didi-Huberman 2012:209).

O historiador não faz qualquer distinção entre os efeitos do procedimento de Pasolini de filmar em condição de igualdade e com um olhar amoroso todos os integrantes de *Il Vangelo secondo Matteo* e a descrição que coloca em relevo a beleza distante⁴⁸ dos estereótipos da arte, de uma menina “do povo” em *La lunga strada*. Para ele, ambos são formas de dar a ver os povos e o fato de dar visibilidade a eles é, em si, um ato político. Contudo, a ênfase de Pasolini em cada situação, é diferente.

Se na forma como Pasolini enquadra tanto seus amigos quanto aqueles que são – ao menos tecnicamente – *figurantes*, não há juízos a respeito de cada um, já que não é a dimensão da avaliação moral, mas um procedimento ético e político que está em jogo enquanto forma de revelar a *nudez* e a *pobreza* latente em cada ser, na descrição da *ninfeta* nas rochas, ainda que se observe um olhar amoroso e mesmo compassivo, há uma série de elucubrações de ordem moral, relacionadas a uma inocente perfídia presente na adolescente, uma consciência “não do bem, mas do mal” que há nos seios que despontam sob o maiô gasto.

Aparentemente, para Pasolini essa “filha do povo” é feita da mesma substância de Ricceto⁴⁹, cuja “inocência é uma culpa” ou do *Pazzarielo* de Elsa Morante, uma figura do folclore napolitano, cheia de graça popular, mas também de egoísmo, crueldade e cínica resignação, como escreve o poeta em seu poema *Il mondo salvato dai ragazzini* de *Trasumanar e Organizzar* que analisarei cuidadosamente adiante. Isso pode indicar mais uma vez que Pasolini, ainda que tenha construído através de sua arte uma mitologia sobre a resistência dos povos, chegará a concluir que nada havia de intrinsecamente “revolucionário”

representação mais tensa e ameaçadora, como na escultura de Donatello em que se vê uma representação de Judite – personagem do apócrifo bíblico homônimo – com um sabre na mão. Os exemplos dados aqui são todos de configurações femininas da *Ninfa*, contudo, essas características podem ser encontradas também em representações do gênero masculino.

⁴⁷ “Cette beauté *malgré tout* qu’il faut savoir rencontrer là où, spontanément (ou plutôt culturellement) on l’attendrait le moins”. (Didi-Huberman 2012:209).

⁴⁸ Há um tipo de fotografia humanista, como a praticada por Sebastião Salgado que, pensamos, incluiu nos cânones estéticos essa beleza popular que Didi-Huberman diz estar à margem da história da arte. Além disso, todo o fotojornalismo francês, pensemos, por exemplo em Cartier Bresson ou Robert Doisneau, apresenta momentos singulares de atenção a essa beleza.

⁴⁹ A personagem de Ninetto Davoli em *La sequenza del fiore di carta*.

no “modo de ser”, na beleza rústica e despojada, ou na moral popular, como se pode perceber em *Abgiura dalla Trilogia della vita*.

O que Pasolini intuía de realmente revolucionário em 1964 talvez fora, é preciso insistir nisso, o potencial subversivo da ordem habitual de um mundo que opera por oposições tais como inocente versus culpado, rico versus pobre, erudito versus iletrado, belo versus feio, através de um modo de olhar e sentir o outro que suspende todas essas oposições e os julgamentos nelas implicados.

Georges Didi-Huberman, embora faça uma belíssima e iluminadora aproximação entre a reflexão agambeniana sobre o “ser qualquer” e o olhar *desnudador* e amoroso de Pasolini em *Il Vangelo*, desloca o potencial ético e político do *olhar* para aquilo em que esse olhar se materializa, ou seja, da ética radicada no olhar à obra cinematográfica e, em última instância, à *imagem* de um *povo* por vir:

O cinema de Pasolini – o cinema em geral quando nos exige com força, as obras o espírito em geral quando elas nos dizem respeito com profundidade – não evidencia a perda dos povos: o que ele evidencia e coloca em ação, ao contrário, seria essa *comunidade que vem*, à qual Giorgio Agamben consagra justamente outra de suas obras. Se eu me permito tal montagem, é antes de tudo para sugerir que aquilo que está exposto a desaparecer não desaparece integralmente: e aquilo que sobrevive num tal processo concerne a nosso futuro bem mais do que toda restauração – impossível e, de todo modo, inútil e pouco desejável – do passado. (Didi-Huberman, 2012:224, tradução minha)⁵⁰

Assim, passando de Giorgio Agamben a Gilles Deleuze, Didi-Huberman afirma que o cinema possibilitaria entrever, através de obras como as de Pasolini, as transformações no aspecto dos povos, as quais seriam os “sintomas” de um “povo que vem”. Esses sintomas poderiam ser divisados em sutis transformações sofridas pelos rostos, corpos a cada instante

⁵⁰Le cinéma de Pasolini – le cinéma en général quand il nous requiert avec force, les œuvres de l’esprit en général quand elles nous regardent avec profondeur – ne consigne donc pas la perte des peuples: ce qu’il consigne et met en œuvre, au contraire, serait cette *communauté qui vient*, à laquelle Giorgio Agamben consacre justement un autre de ses ouvrages. Si je me livre à un tel montage, c’est avant tout pour suggérer que ce qui est exposé à disparaître ne disparaît pas intégralement: et que ce qui survit dans un tel processus concerne notre futur bien plus que toute restauration – impossible et, d’ailleurs, inutile et peu souhaitable – du passé. (Didi-Huberman, 2012:224)

registrado na película: devires, flutuações, que permitem que a imagem não sirva para representar uma ideia prévia de povo, mas para captar transmutações ocorridas nele, ultrapassando os clichês nos quais se costuma enquadrá-lo:

Ora, os povos que nós esperamos e que se oferecem a nosso olhar, se eles não se veem e nem se dão jamais como tais, pelo menos, *se entreveem nos sintomas*, ou seja, em certas transformações inabituais sofridas por seus aspectos, seus rostos, seus corpos reconfigurados a cada instante por seus próprios gestos. É a obra do neorealismo rosseliniano e depois pasoliniano, segundo Gilles Deleuze, a levar adiante, depois de Eisenstein, esse trabalho da *figura* enquanto processo de “deformação, transformação ou transmutação” do aspecto. Filmar um figurante, a esse título, não tem outro sentido senão o de transformar – e não servir – a história onde ele aparece e a representação prévia que se faz de um povo. Então, somente o cinema se dá a “chance de liberar uma imagem de todos os seus clichês e de contrapô-la a eles” – operação já qualificada como política por Deleuze. (Didi-Huberman, 2012:226, tradução minha)⁵¹

Trata-se, como o próprio Didi-Huberman afirma, de uma montagem pessoal através da qual ele procura organizar um paradigma político a partir de certa abordagem especial da imagem, cuja potência política reside em endereçar *contra* os clichês da história uma imagem outra, que revele a *figura* de um *povo* que está além daquilo que comumente se pensa sobre ele.

Todavia, já na “montagem” feita pelo historiador francês para ler Pasolini a partir de *La comunità che viene*, o que se evidencia, mais do que um procedimento para politizar a relação que se pode ter com as imagens do *povo* que compõe o corpus cinematográfico de um Pasolini, ou de um Rossellini, é uma ética que pode transformar as relações humanas através de um olhar singularizante e universalizante a um só tempo. É o que nos sugere a seguinte passagem didi-hubermaniana em comentário à obra de Agamben:

⁵¹ Or, les peuples que nous attendons dans ce qui s’offre à nos regards, s’ils ne se voient pas et ne se donnent jamais comme tels, tout au moins *s’entrevoient dans leurs symptômes*, c’est-à-dire dans certaines transformations inhabituelles subies par les aspects, les visages, les corps reconfigurés dans chaque instant leurs propres gestes. C’est l’œuvre du néoréalisme rosselinien et puis pasolinien, selon, Gilles Deleuze, que d’avoir mené, après Eisenstein, ce travail de la *figure* en tant que processus des “déformations, transformations, ou transmutations” de l’aspect. Un *figurant*, à ce titre, n’a de sens à être filmé qu’à transformer – et non à servir - l’histoire où il apparaît et la représentation préalable qu’on se faisait d’un peuple. Alors seulement le cinéma se laisse la “chance de dégager une image de tous les clichés, et de la dresser contre eux” – opération déjà qualifiée de “politique” par Deleuze. (Didi-Huberman, 2012:226)

Agamben, de sua parte, avista essa “comunidade que vem” através de figuras que possam escapar às antinomias metafísicas do universal e do singular. Isso porque o *exemplo* que “constitui uma singularidade entre outras, que pode, no entanto, se substituir a cada uma delas [por que] vale por todas [estando ela própria] ao seu lado”. Podemos dizer, a esse respeito, que dada figurante filmado por Pasolini, modesto herói de um momento qualquer, aparece como exemplo de humanidade, irredutivelmente singular e, todavia, completamente substituível por qualquer um de seus semelhantes. É então que o *rosto humano* é suscetível de figurar o comum, não mais a título de essência reunida, mas a título de existência dispersa: “o rosto humano não é nem a individualização de um *facies* genérico nem a universalização de traços singulares: é o *rosto qualquer* pelo qual se pertence à natureza comum e essa é exatamente sua absoluta *indiferença*”. *Ora, essa “indiferença” não é uma zona cinzenta. Ela é mais um ponto extremo no qual se decide o uso de cada momento, o equilíbrio de cada decisão, em suma, a ética enquanto tal: “o comum e o próprio, o gênero e o indivíduo são nada além de duas vertentes que se precipitam do cume do qualquer, a saber o caráter exposto (portanto, aberto), nu (portanto, imprevisível) e amável (portanto, importante)”*. O menor figurante nos filmes de Pasolini – por exemplo o próprio Giorgio Agamben quando ele aparece com vinte e dois anos em *Il Vangelo secondo Matteo* como um dos doze evangelistas – revelaria, pois, essa “singularidade exposta como tal [e como] qualquer, dito de outra forma, amável [se é verdade que o amor vê o objeto com *todos os seus predicados*, seu ser tal qual é [...] unicamente enquanto tal. (Didi-Huberman, 2102:225, destaque e tradução meus)⁵²

⁵² Agamben, pour sa part, envisage cette “communauté qui vient” à travers des figures capables d’échapper aux antinomies métaphysiques de l’universel e du singulier. Il en ainsi de l’*exemple*, qui “constitue une singularité parmi les autres, qui peut cependant se substituer à chacune d’elles [parce qu’il] vaut pour toutes, [étant lui-même] tou-jours à côté de soi.”

On pourrait dire, à cet égard, que chaque figurant filmé par Pasolini, modeste héros d’un moment donné, apparaît comme un “exemple” d’humanité, irrédutiblement singulier et néanmoins parfaitement substituable à l’un de ses semblables. C’est alors que le *visage humain* est susceptible de figurer le commun, non pas à titre d’essence réunie, mais bien à titre d’existence dispersée: “le visage humain n’est ni l’individuation d’un *facies* générique ni l’universalisation de traits singuliers: c’est le *visage quelconque*, pour lequel ce qui appartient à la nature commune et ce qui est propre sont absolument indifférents”. Or cette “indifférence” n’est en rien une zone grise. C’est plutôt un tranchant, une “ligne de faite” où se décide l’usage de chaque moment, l’équilibre de chaque décision, bref, l’*éthique* en tant que telle: “le commun et le propre, le genre et l’individu ne sont que les deux versants qui se précipitent des lignes de faite du quelconque [...] et la manière dont il passe du commun au propre et du propre au commun s’appelle *usage* – c’est-à-dire *ethos*.” Faut-il s’étonner, dans ces conditions, que les choix existentiels et formels inhérents au cinéma de Pasolini répondent exactement à tout ce qu’Agamben attend d’un tel “visage quelconque”, à savoir le caractère *exposé* (donc ouvert), *nu* (donc imprévisible) et *aimable* (donc importante)? [...] Le moindre figurant chez Pasolini – par exemple Giorgio Agamben lui-même quand il apparaît, à l’âge de vingt-deux ans, dans *Il Vangelo secondo Matteo* sous les traits d’un des douze évangélistes – relèverait donc bien de cette “singularité exposée comme telle [et comme] quelconque, autrement dit *aimable* [s’il est vrai que l’amour] veut le objet *avec tous ses prédicats*, son être tel qu’il est [...] uniquement en tant que *tel*. (Didi-Huberman, 2012: 224-225)

Essa “ligne de faîte” de que fala Didi-Huberman, sobre a qual se equilibra o “ser qualquer”, é de fato, como ele afirma, um “uso”, um ethos que, pensamos, teve um desenvolvimento posterior em *Altissima porvertà* através da noção de “forma-de-vida”, questão que discutiremos posteriormente. A “comunidade que vem”, contudo, tem um caráter eminentemente político e subversivo e seria formada pelos seres que reciprocamente decidem olhar-se como singularidades quaisquer, como seres amáveis enquanto tais, libertos de quaisquer condições de pertença que possam enquadrá-los nas classificações utilizadas pelo poder para a manutenção da abstração do Estado, como se lê no fragmento *Tienanmen* de *La comunità che viene*:

Qual pode ser a política da singularidade qualquer, ou seja, de um ser cuja comunidade não é mediada por nenhuma condição de pertença (o ser vermelho, italiano, comunista) nem pela simples ausência de condições (comunidade negativa, tal como foi recentemente proposta em França por Blanchot), mas pela própria pertença? Um mensageiro vindo de Pequim traz-nos alguns elementos para uma resposta. O que mais impressiona nas manifestações do mês de Maio na China é, de facto, a relativa ausência de conteúdos determinados de reivindicação (democracia e liberdade são noções demasiado genéricas e difusas para constituírem o objecto real de um conflito, e a única exigência concreta, a reabilitação de Hu Yao-Bang, foi imediatamente concedida). Assim, tanto mais inexplicável é a violência da reacção do Estado. É provável, todavia, que a desproporção seja apenas aparente e que os dirigentes chineses tenham agido, do seu ponto de vista, com mais lucidez do que os observadores ocidentais, exclusivamente preocupados em fornecerem argumentos à cada vez menos plausível oposição entre democracia e comunismo. *Porque o facto novo da política que vem é que ela não será já a luta pela conquista ou controlo do Estado, mas luta entre o Estado e o não-Estado (a humanidade), disjunção irremediável entre as singularidades quaisquer, a organização estatal.* O que nada tem a ver com a simples reivindicação do social contra o Estado, que, em anos recentes, várias vezes encontrou expressão nos movimentos de contestação. As singularidades quaisquer não podem formar uma *societas* porque não dispõem de nenhuma identidade para fazer valer, de nenhuma ligação de pertença para darem a reconhecer. Na verdade, em última instância, o Estado pode reconhecer qualquer reivindicação de identidade - mesmo (a história das relações entre Estado e terrorismo, no nosso tempo, é uma eloquente confirmação disso) a de uma identidade estatal no interior de si próprio; mas que singularidades constituam comunidade sem reivindicar uma identidade, que alguns homens co-pertencam sem uma representável condição de pertença (mesmo que sob a forma de um simples pressuposto) -

eis o que o Estado não pode de nenhum modo tolerar. Porque o Estado, como mostrou Badiou, não se funda no laço social, do qual seria a expressão, mas na dissolução deste, que ele interdiz. Por isso, relevante não é nunca a singularidade como tal, mas apenas a sua inclusão numa identidade qualquer (mas que o próprio *qualquer* seja recuperado sem uma identidade eis uma ameaça com que o Estado não está disposto a chegar a acordo). Um ser que fosse radicalmente privado de toda a identidade representável seria para o Estado absolutamente irrelevante. É o que, na nossa cultura, o dogma hipócrita do carácter sagrado da vida e as vazias declarações sobre os direitos do homem tem o objectivo de esconder. *Sagrado*, aqui, só pode ter o sentido que o termo tem no direito romano: *sacer* é o que foi excluído do mundo dos homens e que, mesmo não podendo ser sacrificado, é lícito matar sem cometer homicídio (*neque jas est eum immolari, sed qui occidit parricidio non damnatur*). (É significativo, nesta perspectiva, que o extermínio dos judeus não tenha sido qualificado como homicídio, nem pelos carrascos nem pelos seus juízes, mas antes, por estes últimos, como delito contra a humanidade; e que as potências vencedoras tenham querido reparar esta falha de identidade com a concessão de uma identidade estatal, por sua vez fonte de novos massacres). A singularidade qualquer, que quer apropriar-se da própria pertença, do seu próprio ser-na-linguagem, e declina, por isso, toda a identidade e toda a condição de pertença, é o principal inimigo do Estado. Onde quer que estas singularidades manifestem pacificamente o seu ser comum, haverá um Tienanmen e, tarde ou cedo, surgirão os tanques armados. (Agamben, 1990: 67-68, itálicos do texto original).

Nesse longo trecho de “Tienanmen”, fica claro que essa forma de olhar e conviver com o outro como “ser qualquer” e constituir, assim, uma comunidade cujos vínculos não estejam baseados em território, etnia, raça ou quaisquer outras identidades que sejam habilmente manejadas como dispositivos estatais, implica em, através da abdicação das identidades, por meio das quais o Estado opera, dissolvê-lo. Diante da perspectiva agambeniana do “ser qualquer”, a própria noção de *povo* utilizada ao longo de todo o *Peuples exposés*, se mostra incompatível com um raciocínio que assuma até as últimas consequências o carácter destivador da ordem vigente no caso da consolidação de uma “política da singularidade qualquer”. Ao que parece, o recorte feito por Didi-Huberman não atenta para aquilo que parece ser o centro da argumentação de Agamben: o carácter político de transformação da configuração política que conhecemos que há nesse ethos. *La comunità che viene* ao que parece, não pretende ser apenas uma descrição teórica, mas deseja se colocar como projeto.

Didi-Huberman, porém, não considera as reflexões de Agamben em seu potencial de forjar uma comunidade fundada no ethos do amor, na qual cada um fixasse seu semelhante

com aquele olhar que Pasolini mimetizou com sua câmera. Ao contrário, a reflexão sobre o ser “qualquer” parece servir de combustível para uma *esperança* de ter diante dos olhos o *povo* da comunidade que vem. Ele se coloca na posição de *expectateur* desse *povo*, sua prática política se define pelo olhar e pela espera em alerta:

O foco de todas essas aproximações é, no fim das contas, um certo modo de *esperar os povos na visão de um só olhar*, com a condição de que esse olhar seja “qualquer” no sentido que quis dar a ele Giorgio Agamben, isto é “tal” – irredutível como singularidade – e aberto à comunidade de seus semelhantes. Expor os povos, não é tanto se fazer *espectador* deles, o que, de qualquer forma, é impossível. Mas, sobretudo, nos colocar como *expectateurs*. A imagem nesse momento ganha uma carga de antecipar, de advertir, de construir os possíveis: vamos nomeá-la como *imagem em alerta*, “imagem-alerta”. É a imagem do que não será detido por ela. Imagem sem objeto colhido, definido, obtido, ganhado. Diante de tal imagem, esperar e olhar participam de um mesmo movimento: *olhar é esperar*. (Didi-Huberman, 2012:226, tradução minha, itálicos do original)⁵³

Aqui é preciso pontuar que também nos escritos de Pasolini, para além do olhar que ele materializou através da escolha estilística feita na filmagem de *Il Vangelo secondo Matteo*, existem inúmeras reflexões sobre um ethos baseado no *amor*, baliza na relação com o outro.

Um dos importantes textos em que essa discussão se encontra é *La chiesa, i peni e le vagine*, um ensaio de 1974, escrito por Pasolini como comentário crítico à publicação das *20 sentenze della Sacrae Romanae Rotae*. Nela a Igreja é criticada como uma instituição que se posiciona sempre circunstancialmente, como no caso do apoio ao fascismo, visando sua perpetuação ao lado dos grupos que representam o poder, ou seja, de acordo com as necessidades da manutenção do *status quo*, mesmo que isso signifique ignorar os princípios

⁵³ Ce que visent peut-être tous ces rapprochements n’est autre, em fim de compte, qu’une certaine façon d’attendre les peuples dans la vision d’un seul visage, pourvu que ce visage soit “quelconque” au sens que veut lui donner Giorgio Agamben c’est-à-dire à la fois “tel” – irréductible comme singularité – et ouvert à la communauté de ses semblables. Exposer les peuples, ce n’est donc pas tant nous en faire les *spectateurs*, ce qui, de toute façon, est impossible. Mais plutôt de nous en faire les *expectateurs*. L’image, à ce moment, prend en charge d’anticiper, d’avertir, de construire les possibles: nommons-la une *image aux aguets*, une “image-guet”. C’est l’image de ce qui ne saurait être enfermé par elle. Image sans objet saisi, défini, obtenu, gagné. Devant une telle image, attendre et regarder participent d’un même mouvement: *regarder y est attendre*. (Didi-Huberman, 2012:226)

mais básicos da fé cristã:

A Igreja só pode ser reacionária; a Igreja só pode estar do lado do poder; a Igreja só pode aceitar as regras autoritárias e formais da convivência; a Igreja só pode aprovar as sociedades hierárquicas nas quais a classe dominante garante a ordem; a Igreja só pode detestar toda forma de pensamento ainda que timidamente livre; a Igreja só pode ser contrária a qualquer inovação anti-repressiva (isso não significa que não pode aceitar formas programadas do alto, de tolerância: praticada, na realidade, há séculos, a ideologicamente, segundo os ditames de uma “Caridade” dissociada – repito a ideologicamente – da Fé); a Igreja só pode agir completamente fora dos ensinamentos do Evangelho; a Igreja só pode tomar decisões referindo-se só formalmente ao nome de Deus, e algumas vezes, talvez, se esquecendo de fazê-lo; a Igreja só pode impor verbalmente a Esperança, porque a sua experiência dos fatos humanos a impede de nutrir qualquer espécie de esperança; a Igreja só pode (para colocar temas da atualidade) considerar eternamente válida e paradigmática a sua concordata com o fascismo. Tudo isso resulta claro em umas vinte páginas de sentenças “típicas” da Sacra Rota, antologizadas em 55 volumes das *Sacrae Romanae Rotae*, publicadas pela Libreria Poliglota Vaticana de 1912 a 1972. [...]. (Pasolini, 2012: 475, tradução minha)⁵⁴

Pasolini critica a prática jurídica da Sacra Rota justamente através de uma construção poético-ensaística a partir dos ecos do conhecido trecho da carta do apóstolo Paulo ao Coríntios. Nesse trecho, as outras virtudes cristãs – Fé e Esperança – são submetidas à Caridade e o apóstolo reputa como vãs todas as ações nas quais ela não seja o centro:

Ainda que eu falasse línguas, as dos homens e as dos anjos, se eu não tivesse caridade, seria como o bronze que soa ou como o címbalo que tine. Ainda que eu tivesse o dom da profecia, o conhecimento de todos os mistérios e de toda a ciência, ainda que tivesse toda a fé, a ponto de transportar montanhas,

⁵⁴ La Chiesa non può che essere reazionaria, la Chiesa non può che essere dalla parte del Potere; la Chiesa non può che accettare le regole autoritarie e formali della convivenza; la Chiesa non può che approvare le società gerarchiche in cui la classe dominante garantisce l'ordine; la Chiesa non può che detestare ogni forma di pensiero anche timidamente libero; la Chiesa non può che essere contraria a qualsiasi innovazione anti-repressiva (ciò non significa che non possa accettare forme programmate dall'alto, di tolleranza: praticata, in realtà, da secoli, a ideologicamente, secondo i dettami di una “Carità” dissociata – ripeto, a ideologicamente – della Fede); la Chiesa non può che agire completamente al di fuori dell'insegnamento del Vangelo; la Chiesa non può che prendere decisioni pratiche referendosi solo formalmente al nome di Dio, e qualche volta magari dimenticandosi di farlo; la Chiesa non può che imporre verbalmente la Speranza, perchè la sua esperienza dei fatti umani le impedisce di nutrire alcuna specie di speranza; la Chiesa non può (per venire a temi di attualità) che considerare eternamente valido e paradigmatico il suo concordato col fascismo. Tutto questo risulta chiaro da una ventina di sentenze “tipiche” della Sacra Rota, antologizzate dai 55 volumi pubblicati presso la Libreria Poliglota Vaticana dal 1912 al 1972. (Pasolini, 2012: 475)

se não tivesse caridade, nada seria. Ainda que distribuísse todos os meus bens aos famintos, ainda que entregasse meu corpo às chamas, se não tivesse caridade, isso de nada me adiantaria. A caridade é paciente, a caridade é prestativa, não é invejosa, não ostenta, não se incha de orgulho. Nada faz de inconveniente, não procura seu próprio interesse, não se irrita, não guarda rancor. Não se alegra com a injustiça, mas se regozija com a verdade. Tudo desculpa, tudo crê, tudo espera, tudo suporta. A caridade jamais passará. Quando às profecias, desaparecerão. Quanto às línguas, cessarão. Quanto à ciência, também desaparecerá. Pois nosso conhecimento é limitado e limitada a nossa profecia. Mas quando vier a perfeição, o que é limitado desaparecerá. Quando eu era criança, falava como criança, pensava como criança, raciocinava como criança. Depois que me tornei homem fiz desaparecer o que era próprio da criança. Agora vemos em espelho, de maneira confusa, mas depois veremos face a face. Agora meu conhecimento é limitado, mas depois conhecerei como sou conhecido. *Agora, portanto, permanecem fé, esperança e caridade, essas três coisas. A maior delas, porém, é a caridade.* (Bíblia de Jerusalém – p.2009-2010, itálico meu)

Aqui, o texto paulino não aparece apenas como um dos textos literários importantes do cânone ocidental – muito embora Pasolini afirme que é como romancista e cineasta que lê as *Sacrae Rotae* – mas como régua ética e moral para avaliar a conduta dos clérigos responsáveis pelas sentenças que Pasolini comenta nesse ensaio, identificando como condenável a ausência nelas, de quaisquer princípios morais e éticos, mas principalmente, a total falta de caridade e compaixão com que elas são distribuídas e com que aqueles que estão submetidos a elas são referidos:

Confesso que é como romancista que li esse livro, ou talvez como cineasta (diretor). A casuística é tal que não pode ser considerada como alimento de todos os dias. Fiquei escandalizado (em uma leitura assim, profissional) com aquilo que da Igreja transparece através desse livro. Pela primeira vez ela se revela também formalmente totalmente destacada do ensinamento do Evangelho. Nem uma página, mas nem mesmo uma linha, uma palavra, em todo o livro, recorda, seja através de uma citação retórica edificante, o Evangelho. Cristo lhes é letra morta. Deus é nomeado, é verdade: mas só através de uma fórmula (“tendo diante dos olhos apenas Deus, invocado em nome de Cristo”), ou pouco mais, mas sempre com uma inerte solenidade litúrgica, que em nada distingue essas “sentenças” de um texto sacerdotal faraônico ou de um rótulo corânico. A referência é simplesmente autoritária, e, exatamente nominal. Deus não entra nunca no interior dos arrazoamentos que levam os juízes a anular ou confirmar um casamento, e portanto, no juízo a propósito do homem e da mulher que pedem o “divórcio” e da multidão dos testemunhos e dos parentes que preenchem a sua vida social e familiar. O que

os juízes têm na mão é o código; e pronto. Isso se pode justificar com o fato de que o código é específico e especializado. Mas, no entanto, tal código nunca é lido e aplicado de maneira cristã: o que conta são só as suas normas, e se trata de normas puramente práticas, que traduzem em termos de sentido único conceitos irreduzíveis como, por exemplo, “sacramento”. (Pasolini, 2012: 477, tradução minha)⁵⁵

Em todos os casos listados nas *Sacrae Rotae* que Pasolini menciona, as sentenças nunca demonstram compaixão pelo réu (a própria ideia de um tribunal religioso já é em si absurda, mas sem caridade, ainda mais), mas buscam a anulação de seus interesses e necessidades humanas em favor da manutenção de certa ordem social. Assim, Pasolini, denotando uma exegese muito lúcida do texto da carta de Paulo aos coríntios, evidencia o uso instrumental por parte dos juízes da Sacra Rota, da Fé e da Esperança desconectadas da Caridade, que é a única capaz de dar sentido e balizar as outras duas:

Mas o que escandaliza lendo essas sentenças sacras, é a degeneração da Caridade. Eu disse como nunca os redatores desses textos se referem sinceramente, ou ao menos com certa paixão a Deus e às suas razões: Fé e Esperança tem lugar só enquanto fundamento das regras: fundamentos aos quais não se retorna nunca, colocando em julgamento as autoridades – isto é São Tomás ou qualquer luminar do direito canônico – a responsabilidade normativa do fato. Quanto à relação entre Fé e Esperança e os códigos que delas são nascidos (no caso em questão, os códigos que regulam a anulação dos matrimônios e que definem, portanto, o matrimônio), os juízes nunca entram no mérito. É verdade que num plano puramente prático, se esses podem ignorar a Fé e a Esperança, não podem porém ignorar a Caridade. E eis o erro. A Caridade, que é o mais alto dos sentimentos evangélicos, é o

⁵⁵ Confesso che è da romanziera che ho letto questo libro, o forse anche da regista. La casistica è tale, da non potersi considerare cibo di tutti i giorni. Sono rimasto invece scandalizzato (in una lettura così professionale) da ciò che la Chiesa appare attraverso questo libro. Per la prima volta essa si rivela anche formalmente del tutto staccata dell'insegnamento del Vangelo. Non dico una pagina, ma nemmeno una riga, una parola, in tutto il libro, ricorda, sia pure attraverso una citazione retorica o edificante, il Vangelo. Cristo vi è lettera morta. Viene nominato Dio, è vero: ma solo attraverso una formula (“avendo innanzi agli occhi soltanto Dio, invocato il nome di Cristo”), o poco più, ma sempre con inerte solennità liturgica, che non distingue per nulla queste “sentenze” da un testo sacerdotale faraonico o da un rotulo coranico. Il riferimento è semplicemente autoritario, e, appunto, nominale. Dio non entra mai all'interno dei ragionamenti che portano gli “Uditori” a annullare o a confermare un matrimonio, e quindi nel giudizio pronunciato a proposito dell'uomo o della donna che chiedono il “divorzio” o della folla dei testimoni dei parenti che riempiono la loro vita sociale e familiare. Ciò che i giudici hanno in mano è il codice; e va bene. Questo si può giustificare col fatto che il codice è specifico e specialistico. Ma, intanto, quel codice non è mai letto e applicato cristianamente: ciò che contano in esso sono le sue norme, e si tratta di norme puramente pratiche, che traducono in termini del senso unico concetti irriducibili come, per esempio, “sacramento”. (Pasolini, 2012: 477)

único autônomo (pode dar-se Caridade sem Fé e Esperança: mas sem Caridade, Fé e Esperança podem ser também monstruosas), vem aqui degradada a pura medida pragmática, de uma indiferença e de um cinismo verdadeiramente escandalosos. A Caridade parece não servir a nada além de descobrir os homens na sua mais imunda e atroz nudez de criaturas: sem perdoá-las nem entendê-las, depois de tê-las assim cruelmente descoberto. O pessimismo com relação ao homem terreno é muito absoluto para consentir o ímpeto do perdão e da compreensão. Isso lança uma indistinta luz plúmbea sobre tudo. E não vejo nada menos religioso, de mais repugnante do que isso. (Pasolini, 2012: 479-480, tradução minha)⁵⁶

⁵⁶ Ma ciò che più colpisce (scandalizza) legendo queste sacre sentenze, è la degenerazione della Carità. Ho detto come *mai* gli estensori di questi testi riferiscono sinceramente, o almeno con una certa passione, a Dio e alle sue ragioni: Fede e Speranza vi hanno spazio solo in quanto fondamenti di regole: fondamenti a cui non si risale mai, deferendo alle autorità – cioè san Tommaso e qualche luminare di diritto canonico a noi ignoto – la responsabilità normativa del fatto. Quanto al rapporto tra Fede e Speranza e i codici che ne sono nati (nella fattispecie, i codici che regolano gli annullamenti del matrimonio e che definiscono quindi il matrimonio), i giudici non entrano *mai* nel merito. È vero che il piano puramente pratico su cui esse operano potrebbe consentire loro giustificazione in proposito: ma, su tale piano pratico, se essi possono ignorare Fede e Speranza, non possono però ignorare la Carità.

Ed ecco l'orrore. La Carità, che è il più alto dei sentimenti evangelici, e l'único autônomo (si può dare Carità senza Fede e Speranza: ma senza Carità, Fede e Speranza possono essere anche mostruose) viene qui degradata a pura misura pragmatica, di un qualunque e di un cinismo addirittura scandalosi. La Carità pare non servire altro che a scoprire gli uomini nella loro squallida e atroce nudità di creature: senza né perdonarli né capirli, dopo averli così crudelmente scoperti. Il pessimismo verso l'uomo terreno è troppo totale per consentire l'empito del perdono e della comprensione. Esso getta un'indistinta luce plumbea su tutto. E non vedo niente di meno religioso, anzi, di più ripugnante, di questo. (Pasolini, 2012: 479-480)

3.

Ecos de uma conversa entre amigos sobre instituições, fé, amor e esperança ou Pio XII, o Pazzariello, a Ninfa warburguiana e o menino Merda

Outro dos momentos significativos da reflexão do escritor sobre a Fé, a Esperança e a Caridade se dá nos poemas de *Trasumanar e Organizzar*⁵⁷, alguns dos quais registram o diálogo de Pasolini com a grande amiga Elsa Morante. A motivação do diálogo é a publicação do livro de poemas de Elsa, *Il mondo salvato da ragazzini*. A leitura que Pasolini faz desses poemas – tenha ele acertado ou não na avaliação crítica do teor ético e político contido neles –

⁵⁷ Os termos que dão título a essa coletânea merecem atenção. Parece haver para Pasolini uma relação dialética entre ‘trasumanar’ – que traduzo provisoriamente como transcender ou ascender – e ‘organizzar’, como é possível perceber através de uma de suas respostas a Jean Duflot na entrevista *Il sogno del centauro*: “Você sabe que estou preparando um filme sobre São Paulo, sobre a ideologia religiosa de seu tempo. A grosso modo, trata-se da Gnose estudada através das diversas correntes do pensamento do período helenístico. Estou descobrindo, a medida que estudo os místicos, que a outra face da religiosidade é exatamente o ‘fazer’, o agir, a ação. Aliás, a próxima coletânea de poesias que vou publicar se chamará *Trasumanar e organizzar*. Através dessa expressão, quero dizer que o outro lado da *transcendência* [trasumanizzazione] (a palavra é de Dante, nessa forma apocopada), ou seja, da acese espiritual, é exatamente a organização. No caso de São Paulo, a outra face da santidade, da elevação ao “terceiro céu”, é a organização da Igreja. Isso esclareceria algo a respeito dos povos que, para nós, parecem agir apenas no nível prático, pragmático e são sempre ascéticos e profundamente religiosos.” (Pasolini, 2012: 1462, tradução minha).

O *organizar*, porém, não deve ser confundido com o *instituir*. Ao longo dos poemas-diálogo com Elsa, ficará claro que Pasolini, embora reconheça que as instituições revelam a busca da humanidade por segurança, não as considera inevitáveis e eu arriscaria dizer que organizar não é sinônimo de instituir. Um indício que pode confirmar essa percepção se encontra no roteiro não filmado *San Paolo*, o qual já mencionamos anteriormente. Nele, Paulo, com sua pregação e seu sacrifício pessoal, trabalha, empenha suas ações para a *organização* da Igreja, porém, Pasolini atribui de forma burlesca e herética, seu caráter *institucional* a uma astúcia do diabo em associação com Lucas, o escritor do Atos dos Apóstolos. Aparentemente, Lucas seria o responsável por consolidar através de seu relato, não só a face paulina como “instituidor” da Igreja, mas também o caráter legalista e ávido por poder, que definiriam essa instituição. E tudo isso à revelia do próprio Paulo, como se nota no trecho do roteiro: “São enquadrados pés que caminham por uma rua de Roma (isto é, Jerusalém): depois os pés param diante de uma porta. É a porta do condomínio de Lucas. O visitante é visto de costas, e durante todo o episódio será visto apenas de costas. Trata-se, como veremos, de Satanás. Ele entra no condomínio de Lucas e sobe ao seu apartamento. Há um longo diálogo entre os dois: Lucas, rindo sinistramente, relata a seu chefe a continuação da história de Paulo. Praticamente já chegou ao fim. A Igreja foi fundada. O resto é apenas um longo apêndice, uma agonia. A Satanás não interessa o destino de Paulo: que se salve e vá para o Paraíso. Satanás e seu sicário riem satisfeitos. Lucas se levanta, pega o *champagne* que está sobre um aparador e os dois brindam repetidamente à Igreja *deles*. Bebem e se embebedam, *evocando* todos os delitos da Igreja: elenco longuíssimo de papas criminosos, de compromissos da Igreja com o poder, de abusos, violências, repressões, ignorância, dogmas. Ao fim os dois estão completamente bêbados e riem de Paulo, que ainda está andando por aí, pregando e organizando.” (Pasolini, 2001:1999-2000, tradução minha, itálicos do original)

se constrói a partir de elementos que, curiosamente, poderiam ser reconduzidos às reflexões de Didi-Huberman sobre um paradigma político baseada na esperança.

Nesse momento, porém, suspenderemos o diálogo com o texto de Didi-Huberman e priorizaremos o diálogo entre Pasolini e Morante, porque é somente numa leitura cerrada dele, mobilizando também outros textos de Pasolini escritos à época, como os da coluna *Il caos*, que a argumentação do poeta com a amiga ganha contornos que podem figurar na construção da linha principal da argumentação dessa tese.

Os poemas de *Trasumanar e Organizzar* nos quais Pasolini dialoga com a amiga, foram nomeados pelo poeta com o mesmo título que Elsa deu ao seu livro: *Il mondo salvato dai ragazzini*. Neles Pasolini se dirige à amiga “teimosa como uma mula que engoliu o Talmud”, dando um registro poético às impressões sobre seu livro, ao qual atribui o valor de um manifesto político paradoxal, pois se tratava do manifesto de uma “nova esquerda que parece não poder mais existir” (Pasolini, 1979:52), um “manifesto político escrito com graça, humor e alegria”, sentimentos e instrumentos estilísticos que Pasolini considerava que já eram incompreensíveis naquele momento, haja vista a acolhida pouco efusiva da crítica especializada ao livro. Pasolini observa ainda que embora seja tecido com esses três elementos, não deixa de ser um livro “atrozmente fúnebre” no qual todas as obsessões do mundo moderno, os genocídios, a bomba atômica e o consumismo, se apresentam a partir de elementos “absolutamente originais e vividos pessoalmente” (Pasolini, 1979:52)

As características elencadas por Pasolini podem ser percebidas em todo o livro, mas se tornam muito nítidas, concentradas mesmo, na *Canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina* canção final que antecede o *congedo* que fecha o livro. Nela, a ordem segregacionista do Partido Nazista de que todo judeu portasse uma estrela dourada no peito é frustrada pela iniciativa da população alemã inteira, judeus ou não, de usar a estrela. Esse gesto fictício de sentido comunitário, que acaba se tornando uma espécie de “moda”, é seguido da apoteótica aparição de anjos com características étnicas das mais variadas, dando-nos a dimensão da intensidade desse peculiar manifesto político gracioso e capaz de extrair um humor acerbo das situações mais improváveis, como dessa suposta sabotagem das ordens do Fuehrer:

[...]
Pequenos falsários clandestinos
Trabalham fabricando as estrelas judias

Em quatro ou cinco dias, se juntam aos estudantes
 Garçons de bar, caixeiros, valetes
 E depois soldados, marinheiros, Her e Von,
 Damas, camareiras e prostitutas
 Padres, frades e monges
 Todos ostentando a estrela amarela
 As estrelas se multiplicam aos milhares
 A estrela amarela se tornou a grande moda!
 [...]

Ach!!! Não se entende mais nada!
 A população inteira é judia?!?!
 [...]

Enfim, o milagre inevitável explode!
 Uma manhã, num instante
 Aquela miríade de estrelas amarelas todas juntas
 Se transformam em ouro autêntico *zecchino*!
 [...]

E do fundo vaporoso do céu avança
 Um voo de pássaros – pelo menos era o que parecia de longe
 [...]São esquadras angélicas! Completas!
 Anjos, Arcanjos e Principados,
 Potestades, Virtudes e Dominações
 Tronos, Querubins e Serafins.
 Todos garotinhos (ou garotinhas?) de extraordinária beleza
 E extremamente variada: ao lado de um Arcanjo
 louro como um girassol, cuja pele tem a cor de uma aurora marinha
 há um outro arcanjo de uma palidez escura, siciliana, com uma
 testa cheia de anéis que parecem um cachinho de uvas negras [...]

(Morante, 1990: 244, 245, tradução minha)⁵⁸

Os dois poemas que Pasolini dedica ao livro de Elsa podem ser lidos em diálogo com todos os poemas de *Trasumanar e Organizzar*, mas em especial, com *L'enigma de Pio XII*, no qual Pasolini, assumindo a voz do controverso Papa⁵⁹ cujo pontificado se deu durante a

⁵⁸ Piccoli falsari clandestini / lavorano a fabbricare stelle giudie. / In quatro o cinque giorni, agli studenti / s'aggiungono garzoncelli di bar, cascherini, manovaletti, / e poi soldati, marinai, Herr e Von, / dame cameriere e prostitute / preti e frati e monache. Tutti vanno sfoggiando la stella gialla / le stelle si moltiplicano a migliaia / la stella gialla è diventata la grande voga! / [...] ACH!!! Non si capisce più niente! / Quase l'intera popolazione è giudea?!?! / [...] Infine, il miracolo inevitabile esplose! / Una mattina, nel tempo d'un attimo / quella miriadi di stelle gialle tutte insieme / si son viste diventare d'oro autentico zecchino! / [...] E dal fondo pulviscolo del cielo s'avanza / un volo d'uccelli – almeno così pareva da lontano – ... Storni? Rondini? Cicogne? ... Ma... no... nooo! / Sono le squadre angeliche! Al completo! / Angeli, Arcangeli e Principati, Potestà, Virtú e Dominazione, Troni, Cherubini e Serafini. / Tutti ragazzetti (o ragazzette?) di bellezze stupende / e assai variate: vicino a un Arcangelo / biondo girassole, che nelle carni ha i colori d'un'aurora marina / c'è altro arcangelo di pallore bruno siciliano, con una testa di boccoli che pare un canestrino d'uva nera. [...]. (Morante, 1990: 244, 245)

⁵⁹ Pasolini faz referência a Pio XII como uma espécie de emblema da incoerência da Igreja com relação ao princípio cristão da caridade, possivelmente, devido ao comprovado envolvimento do pontífice na deportação de judeus romanos durante a Segunda Guerra, expondo-os ao extermínio.

Segunda Guerra, desenvolve poeticamente algumas reflexões que apareceram na coluna que manteve no periódico “Tempo”, intitulada *Il caos*, motivada pelas afirmações feitas pelo pontífice em exercício em 1968, Paulo VI.

Em *Il caos* no artigo intitulado *Le critiche del Papa*, Pasolini dá publicidade à afirmação, pouquíssimo divulgada, de Paulo VI, sobre a necessidade de uma reforma constitucional na Itália e sobre o fato de sua democracia ser apenas formal:

Em um jornal de Roma, que hoje é a expressão do catolicismo anterior a João XXIII [pre-giovanneo] (para usar um eufemismo), apareceu um misterioso artigo (em 15 de setembro), que nenhum outro jornal, que eu saiba, publicou. O artigo estava na primeira página, tinha três colunas e o seguinte título: “Críticas de Paulo VI ao Estado e aos partidos” e o subtítulo: “O Papa escreve: a constituição pode e deve ser reformada”. [...] Do que se trata? De uma carta de Paulo VI ao Cardeal Giuseppe Siri, a propósito da 39ª Semana Social dos Católicos, ocorrida nesses dias em Catania. [...] Ouçam um trecho dela: “O Papa prevê e justifica que possa ser modificado o ordenamento constitucional do nosso país para seguir o ritmo da sociedade em *profunda e acelerada transformação*. [...] Numa Itália em que o subproletariado está para desaparecer e o trabalho industrial resgata da miséria uma classe inteira de trabalhadores, só os partidos extremistas colocam em ação em sua polêmica propagandística motivos que contrastam de forma evidente com a atual realidade italiana, mas, que eu saiba, nem mesmo da parte deles foi, até agora, formulada uma solicitação de reforma constitucional imediata para subverter legalmente a ordem da democracia, formal ou substancialmente. O Papa disse ainda isto: que na Itália a democracia é só formal”. (Pasolini, 1979:61-63, tradução minha)⁶⁰

⁶⁰In un giornale di Roma, che oggi è espressione del cattolicesimo pre-giovanneo (per usare un eufemismo) è apparso un misterioso articolo (il 15 settembre), che nessun altro giornale, che io sappia, ha più ripreso. Il titolo de questo articolo, su tre colonne, in prima pagina, era: “Critiche di Paolo VI allo Stato e ai partiti” e il sottotitolo: “Il Papa scrive: la Costituzione può e deve essere riformata”. [...] Di che si tratta? Di una lettera di Paolo VI al Cardinale Giuseppe Siri, a proposito dela 39ª. Settimana Sociale dei Cattolici, che si terrà in questi giorni a Catania. [...] Sentitene un brano: “Il Papa prevede e giustifica che possa essere *modificato* l’ordinamento costituzionale del nostro paese per seguire il ritmo della società in *profonda e accelerata trasformazione*. [...] L’Italia in cui il sottoproletariato sta per sparire e il lavoro industriale riscatta dalla miseria intere classi lavoratori. Solo i partiti estremisti adoperano nella loro polemica propagandistica motivi che contrastano in modo evidente con l’attuale realtà italiana, ma che io sappia, neppure da quella parte era stata finora formulata la richiesta di una immediata riforma costituzionale per sovvertire legalmente l’ordine della democrazia, formale o sostanziale che esso sia, Poichè il Papa há detto anche questo: che in Italia la democrazia è solo formale”. (Pasolini, 1979:61-63)

De acordo com o relato contido no artigo de *Il caos*, o Papa Paulo VI ainda declara a necessidade de uma subversão na “ordem da democracia”, a qual é identificada claramente como um eufemismo para o “poder”. Pasolini lê essas afirmações como extremamente importantes não só para a história da Igreja, como para a da Itália e do mundo, e as considera passíveis de produzir uma “guerra civil”, um cisma na Igreja. É para falar dessa possível divisão no interior da Igreja, que Pasolini recorre a uma exegese pessoal do trecho contido no décimo terceiro capítulo da carta do apóstolo Paulo aos Coríntios, sobre a Fé a Esperança e a Caridade, em que esta última é ressaltada como a virtude sem a qual as outras duas – na lúcida interpretação de Pasolini – são consideradas “monstruosas” (Pasolini, 1978: 61). Ao caráter unicamente “formal” da democracia italiana, Pasolini associa o uso da Fé e da Esperança como instrumentos de manutenção das instituições – referindo o estado nazista como exemplo extremo dessa configuração – as quais primam pela preservação do poder e não por um desenvolvimento efetivo da democracia:

Devido à falta de capacidade e de documentos, não posso ir muito adiante com esse discurso no plano do comentário político. Por isso, sou obrigado a mudar o registro. Que formulação, não estritamente política ou teológica, dar, portanto, ao cisma como guerra civil na Igreja? Recorrerei a São Paulo. Na primeira carta aos Coríntios se lê essa admirável frase (nem tudo em Paulo é admirável, frequentemente fala nele o padre, o fariseu): “Restam fé, esperança e caridade, estas três coisas: de todas a melhor é a caridade”. A caridade – algo misterioso e negligenciado – ao contrário da fé e da própria esperança, tão claras e de uso tão comum, é indispensável à própria fé e esperança. De fato, a caridade pode ser pensada sozinha: a fé e a esperança são impensáveis sem a caridade: e não são só impensáveis, mas *monstruosas*. No Nazismo (e portanto num povo inteiro) o que se viu foi fé e esperança sem caridade. O mesmo se diga do clero da Igreja.

Em resumo, o poder – qualquer poder – precisa do alibi da fé e da esperança. Porém não precisa do alibi da caridade. (Pasolini, 1979:64,65, tradução minha, itálicos do original)⁶¹

⁶¹ Non posso, mancando di capacità e di documenti, andare molto avanti con questo discorso, sul piano del commento politico. Sono perciò costretto a cambiare registro. Che formulazione, non strettamente politica o teologica, dare dunque allo scisma, come guerra civile nella Chiesa? Ricorrerò a San Paolo. Nella prima Lettera ai Corinti si legge questa stupenda frase (non tutto in Paolo, è stupendo, spesso parla in lui il prete, il fariseo): “Restano fede, speranza e carità, queste tre cose: di tutte la migliore è la carità”

La carità – questa “cosa” misteriosa e trascurata – ao contrario della fede e della speranza, tanto chiare e d’uso tanto comune, è indispensabile alla fede e alla speranza stesse. Infatti la carità è pensabile anche di per sè: la fede e la speranza sono impensabili senza carità: e non solo impensabili, ma *mostruose*. Quelle del Nazismo (quindi di un intero popolo) erano fede e speranza senza carità. Lo stesso si dica della Chiesa clericale.

Insomma il potere – qualunque potere – ha bisogno dell’alibi della fede e della speranza. Non ha affatto bisogno dell’alibi della carità. (Pasolini, 1979:64,65)

Em *L'enigma de Pio XII*, o escritor retoma o texto de Paulo aos Coríntios que já aparecera em *Il caos* a propósito do enunciado de Paulo VI, porém, dessa vez Pasolini funde sua voz com a de Pio XII – na boca de um Papa essas palavras ganham um cinismo espantoso – emprestando dele expressões como “queridos filhos” e descortinando, assim, aos leitores a instrumentalização da Fé e da Esperança e a manipulação de um discurso vazio, meramente “formal” – tal qual Paulo VI qualificara a democracia italiana – a respeito da Caridade. Um discurso que revela a exploração das fragilidades humanas em sua busca por uma segurança que levaria a humanidade, justamente, a constituir para si instituições, as quais, por isso, são comoventes, porque em seu funcionamento calculado e baseado em leis há um resto dessa primordial e patética fraqueza humana, e porque humana, reconhecível também nos Partidos políticos:

Entretanto, embora apenas nas palavras, essa Igreja jamais se esqueceu da caridade. Aliás, há exemplos (entre os pequeninos: Não, não, certamente não aqui no Vaticano) de pura caridade.

A Igreja contribui com vocês por quê? Por que é, queridos filhos, Instituição!!
Embora a caridade seja o *contrário* de toda instituição!!
Porém a caridade sabe que as instituições são comoventes,
Caros laicos – laicos inteligentes, maravilhosos, que vociferam
Para reivindicar ao homem o *direito* à completa, absoluta,
Irredutível, liberdade (responsabilidade)
Vocês querem ser órfãos, sem Pai nem Mãe
Órfãos dolentes e assustados, mas heroicos?
Eh! Eh! E, entretanto, as instituições são comoventes
E comoventes porque existem: porque
A Humanidade – essa pobre humanidade – não pode prescindir delas.
Ela quer Pais e Mães: e por isso comove
Vou lhes dizer: o Partido Comunista, enquanto Igreja, é também comovente
(Cuidado, não esqueça que existe excomunhão)
(Pasolini, 1993: 844, itálicos originais, tradução minha)⁶²

⁶²Tuttavia, *sia pure a parole*, non si è mai dimenticata, essa Chiesa, della carità. / Anzi, ci son esempi (tra i piccoli: / no, no, non certo qui in Vaticano) di pura carità. / La Chiesa vi contribuì dunque perchè? Perchè essa è, diletta figli, / istituzione!! / Benchè la carità sia il *contrario* di ogni istituzione!! / Però la carità sa che le istituzioni sono anch'esse commoventi, / Cari laici – laici intelligenti, stupendi, che strillate / Per rivendicare all'uomo il *diritto* alla completa, assoluta, / irriducibile, libertà (reponsabilità) / Voi volete essere orfani, senza più Padri e Madri? Orfani dolenti e spaventati, ma eroici? / Eh! Eh! E invece le istituzioni sono commoventi / E

É com esse arcabouço de reflexões que Pasolini estabelece uma melodia dissonante com relação àquela de *Il mondo salvato dai ragazzini*. Se nossa percepção for acertada, a crítica mais profunda que Pasolini faz a Morante na primeira parte dessa resenha poética, é a de que a autora, ao se indignar contra as instituições em *La canzone degli F. P. e degli I. M.*⁶³ *en tre parti*, o faz superficialmente, por não considerar até as últimas consequências as suas contradições e o caráter indubitavelmente humano que há nelas, e por tomar partido de uma “minoría” de *Felici pochi*:

Feliz ano novo. Alegremo-nos. É primeiro de janeiro.
Ano 1967 depois de Cristo.
Século vinte. Era atômica.
Ao que parece, de ano em ano
Os *Poucos felizes* se tornam mais raros
E sempre mais infelizes
E se compreende:
Os *Muitos infelizes* estão muito atarefados
Fabricando, vendendo, instituindo, organizando, classificando,
propagandeando

A sua enorme e indispensável felicidade
Para se incomodarem com a infelicidade supérflua
Minoritária
dos *Poucos Felizes*
Porém sempre se pode notar
o mesmo inquietante fenômeno plurissecular:
na realidade, sabe-se lá por quê,
a infelicidade dos *Poucos Felizes* é
mais feliz que a felicidade
dos *Muitos Infelizes!*
[...]
A infelicidade dos Poucos felizes
É alegre! ALEGRE!
A-LE-GRE!
Nos guetos
nos harlens
na Sibéria
no Texas

commoventi perchè ci sono: perchè / L'umanità – essa, la povera umanità – non può farne a meno. / Essa li desidera, i Padri e le Madri: è perciò che commuove / Vi dirò: anche Il Partito Comunista, in quanto Chiesa, è commovente. / (Aòh, non vi scordate che ci sta la scomunica) (Pasolini, 1993:844, 845, itálicos originais do texto)

⁶³ Elsa explica explica que F. P. é uma abreviação para Felici Pochi (Poucos Felizes), e I. M., para Infelici Molti (Muitos Infelizes).

em Buchenwald
nas galés
sob a força sobre a cadeira elétrica
no suicídio
Absolutamente, irremediavelmente
Definitivamente
ALEGRE! (Morante, 1990:146,147, tradução minha)

Em outras palavras, o que Pasolini ironicamente reprova no posicionamento da amiga é sua indignação contra os atarefados *Infelici Molti* sempre ocupados em instituir, organizar, fabricar, propagandear. Esse destacamento perceptível na distinção que perdura em quase todo o poema, entre *Infelici Molti e Felici Pochi*, revela um não reconhecimento de sua cumplicidade nos atos também dos *Infelici Molti*. Ou seja, o poeta destaca a falta de compaixão de Elsa com relação àqueles – humanos como ela – que instituem, organizam e fabricam, quer sejam eles sacerdotes, industriais ou líderes de partido:

Não se pode ignorar as regras do jogo:
Não se pode... ser anticomunista – há, de fato, uma sutil
Analogia entre insistir num distanciamento obtido através da linguagem
[estereotipada da fábula],
E o anticomunismo: uma surdez comum aos direitos da irrealidade.

Seria muito cômodo que esta estivesse totalmente errada.
Como seria, também, muito cômodo que as instituições
Fossem somente negativas: objeto de indignação.

Vá para o diabo, ao menos uma vez, a indignação
As instituições são, de fato, comoventes (como
Pio XII proclamou): sim, são comoventes,
Os homens se reconhecem nelas, e a vida,
A humilde vida, sim, não de distingue delas
Como a ninhada do ninho – e ali ficam.

Somos irmãos nas instituições, no desejo da norma:
Isso é mísero, é vil, mas é comovente

Mas ela sabe, ela sabe, sabe bem
O que é a democracia (e o que é, em contrapartida, a socialdemocracia)
E os verdadeiros heróis da democracia são os M. I.!
Esses são, de fato, a maioria. E a maioria,
Não há dúvida, é desprezível, e está sempre errada...

Todavia, é por ela que nós “lutamos” (não é assim que se diz?)
(Notar o vil plural simpatético)

Você não? (Pasolini, 1998: 863-864, tradução minha)⁶⁴

Essa argumentação novamente se faz referindo à passagem da primeira carta aos Coríntios. É a partir dos três elementos fundamentais da teologia paulina que Pasolini se dirige à amiga “usuária de um Talmud puríssimo, privadamente recriado, com muitas regras negativas e, no entanto, teimoso e feliz”(Pasolini, 1998: 862), reprovando brandamente seu insistente apego às leis do Pentateuco expandidas no Talmud que, ironicamente, a faz impiedosa e desumana diante das fraquezas humanas e, curiosamente parecida com o contraditório apóstolo Paulo delineado em sua face farisaica por Pasolini em alguns momentos do roteiro não filmado *San Paolo* ou em *Trasumanar e Organizzar*, poema que deu título à coletânea.

O signo dessa “desumanidade” parece ser, justamente, o humor civilizado, ariano e burguês, oriundo da fábula, com o qual a autora dá tratamento poético aos temas de *Il mondo salvato dai ragazzini*. Na humorística desumanidade de Morante, que *crê e espera* que o mundo seja salvo pelos rapazinhos, Pasolini causticamente identifica um posicionamento muito semelhante àquele notado na instituição clerical, de enfatizar a Fé e a Esperança, porém, separados da Caridade – no segundo poema dedicado ao livro, Pasolini a chama de “Duqueza da Fé e da Esperança” (Pasolini, 1998:870) – mas, sempre ironicamente, à beira da irrisão, o escritor afirma que a “falta de caridade” da amiga é redimida por um tipo especial de caridade, não contemplada pelo apóstolo Paulo na carta aos Coríntios, a “caridade intelectual” existente em seu humorismo, um humorismo que talvez fosse, à revelia da própria autora, expressão de sua caridade:

QUANTA CARIDADE EM SUA FALTA DE CARIDADE!

⁶⁴ Non si può ignorare la regola principale del gioco:/ Non si può... essere anticomunisti – c’è infatti una sottile / analogia tra insistere con un distacco, ottenuto attraverso la tecnica del petèl della fiaba, e l’anticomunismo: una sordità comune ai diritti dell’irrealità. / Sarebbe troppo comodo che questa avesse tutti i torti. / Como sarebbe, pur anche, troppo comodo che le istituzioni / fossero soltanto negative: oggetto d’indignazione. / Al diavolo per una volta l’indignazione. /Le istituzioni sono infatti commoventi (come / Pio XII proclamò): sì, sono commoventi, / gli uomini si riconoscono in esse, e la vita, / L’umile vita, sì, non si distingue da esse, / come la nidiata dal nido – fin che ci resta. / Si è fratelli nell’intuizione, nell’ansia della norma: / ciò è misero, è velle, ma è commovente / Ma lei sa, lei sa, lei sa bene / che cosa sia la democrazia (e cosa invece la socialdemocrazia): / ebbene, i veri eroi della democrazia sono i I. M.! / Essi infatti sono la maggioranza. E la maggioranza, / non c’è dubbio, è spregevole, ha sempre torto... / Tuttavia è per essa che noi “lottiamo” (si dice così?) / (Notare il vile plurale simpatetico) / Lei no? (Pasolini, 1998:860-864)

Que te faltasse caridade, já dizia Pio XII:
E não estava de todo errado. Citava Paulo:
“Nunì de ménei pistis, elpis, agàpe,
Ta tria tàuta: méizon dè touton e agàpe”⁶⁵

Mas não percebeu que você, tendo substituído
O terceiro pelo humorismo dos arianos
Já burgueses, na verdade reedificava aquele antigo,
da religião. O humorismo da fábula era uma caridade
toda intelectual: a mais alta. (Então, naquele século, os arianos, sem Fé e
Esperança, conheciam só a Caridade: eram “gentios”, tinham uma vida
apenas prática...
trabalhavam ... produziam ... E nos fatos a Caridade.
Mas as vovós, ao lado das lareiras, contavam fábulas:
Não era a religião oficial, mas era uma religião;
E o faziam diante dos pequenos, com distanciamento:
Defendiam-se, pobres velhas arianas, latinas e lombardas)
A Caridade intelectual, o humorismo, não era contemplado
Nas Cartas (talvez): precisava ser redescoberta. E implicava muitos
sacrifícios humanos, e também intelectuais (você jamais colocou isso sobre a
mesa do laboratório;
permanece em você uma crueldade antigotestamentária, por exemplo: cadê
os remorsos).⁶⁶ (Pasolini, 1998: 868, tradução minha)

Il mondo salvato dai ragazzini (continuazione e fine) (1969), segunda parte do diálogo de Pasolini com Morante pode ser pensado ao lado de *La sequenza del fiore di carta* – sequência de *Amore e Rabbia*, filme em episódios, do qual Pasolini participa, em 1968, com Lizzani, Bellocchio, Godard e Bertolucci – no qual Riccetto, personagem interpretado por

⁶⁵ “Agora portanto, permanecem fé a esperança e caridade. A maior delas, porém, é a caridade.” (I Coríntios 13. 13)

⁶⁶Un momento, un momento! / QUANTA CARITÀ NELLA TUA MANCANZA DI CARITÀ! / Che tu mancassi di carità, te lo diceva Pio XII: / E non aveva tutti i torti. Citava Paolo: / “Nunì de ménei pistis, elpis, agàpe, / Ta tria tàuta: méizon dè touton e agàpe”⁶⁶ / Ma non teneva conto che tu avendo sostituito / Il terzo corno con l’umorismo degli ariani / già borghesi, in realtà riedificavi quello antico, / della religione. L’umorismo della fiaba era una carità / tutta intellettuale: la più alta. / (Allora, in quei secoli, gli ariani, senza Fede e Speranza, conoscevano solo la Carità: / erano “gentili”, avevano una vita solo pratica... lavoravano... producevano... È nei fatti la Carità. Ma le nonne, / accanto ai focolari, raccontavano favole: / Non era religione ufficiale, ma era religione; / E lo facevano davanti ai pargoli, con distacco: / Si difendevano, povere vecchie ariane, latine, longobarde) / La Carità intellettuale, o umorismo, non era contemplata / Nelle Lettere (forse): andava riscoperta. / E implicava molti sacrifici umani, e anche intellettuali / (non ha mai messo, questo sul tavolo del laboratorio; resta in te una crudeltà antico testamentaria, per es: onde i rimorsi) (Pasolini, 1993:868)

Ninetto Davoli, é condenado por Deus à morte, por se recusar a abandonar sua inocência diante dos horrores da história humana.

La sequenza del fiore di carta parece ser o lugar em que Pasolini reconta à sua maneira a narrativa primordial hebraico-cristã, porém, ao contrário de Morante – cuja obra, segundo a significativa leitura de Giorgio Agamben em seu ensaio *Parodia* do livro *Profanazioni* (2005)⁶⁷, circula ao redor da busca de uma inocência obstruída pela queda e

⁶⁷ Nossa pesquisa, a certa altura, nos levou a uma rica teia de relações entre Agamben, Pasolini e Elsa Morante, que por se afastar da argumentação principal da tese, esperamos explorar em outra oportunidade. Sobre essa relação de Elsa com a narrativa primordial judaico-cristã Agamben faz referência também em *La festa del tesoro nascosto*, outro ensaio sobre a obra de Elsa, publicado em *Categorie Italiane*, demonstrando que para ele essa é uma importante chave para o universo literário da escritora.

Em *La festa del tesoro nascosto*, Agamben desenvolve uma reflexão sobre a obra de Elsa a partir de anotações de leitura feitas pela escritora em um volume da *Ética* de Spinoza. O livro pertencente a Elsa fora entregue ao filósofo por Carlo Cechi, anos depois da morte da amiga. Nele, mais uma vez o momento fundacional narrado no Gênesis comparece como uma temática importante para o entendimento que Agamben tem da obra de Elsa. Conta Agamben que a certa altura da sua leitura da *Ética* de Spinoza, Elsa escreve às margens do livro a exclamação: “Oh, Baruc, dessa vez você não entendeu!” (Agamben, 2012:132). Tratava-se de uma discordância com relação a Spinoza no que dizia respeito à dignidade dos animais com relação aos homens. Se para o filósofo era possível dispor dos animais da forma como melhor conviesse ao ser humano, dado que ambos, apesar de compartilharem em Deus uma mesma ontologia, não compartilhariam a mesma natureza enquanto criaturas, para Elsa, segundo uma declaração feita em *Il paradiso terrestre* e repetida em *Il vero re degli animali*, os animais carregariam uma nobreza especial, pois seriam uma espécie de contraditória manifestação de misericórdia do “Pai Eterno”⁶⁷, que teria mantido esses seres inconscientes do pecado, ao lado do homem depois da queda. Eles seriam a única testemunha da existência de um paraíso terrestre e também a única prova de que um dia o homem tivera uma natureza inocente.

Para Agamben, apesar do tom debochado com que a autora escreve suas conjecturas sobre esse evento primordial, a cisão que tal evento comporta seria uma ferida que atravessa a obra de Elsa: “*La scissione, la ferita che traversa la opera di Elsa non è, come in Spinoza, un divario delle forme di vita, la pluralità discordante dei diversi modi di esprimere l'unica sostanza. È una frattura che passa all'interno della vita stessa e cinde in due come una lama sottilissima secondo il suo essere rimasta nell'Eden o no, l'esser contaminata o no dell'ombra della conoscenza. La pura vita animale, (che è ovviamente anche la vita naturale dell'uomo) e la vita umana, l'esistenza edenica e la coscienza del bene e del male, la natura e il linguaggio: ecco i margini della ferita che l'eredità hebraico-cristiana ha segnato nel pensiero di Elsa, e che la separa dei suoi amatissimi gatti bem di più quanto Spinoza fosse diviso dai suoi ragni e degli altri “brutti”, detti, “irrazionali”.* (Agamben, 2012:135).

A cisão primordial que divide a existência e a linguagem entre inocência e culpa, vida e morte, inscritas na narrativa do Gênesis, bem como a percepção da história humana enquanto portadora de um mistério que carrega uma *assinatura teológica*, parecem tão importantes para leitura que Agamben faz da obra de Morante quanto para sua própria reflexão filosófica. Porém, em *Parodia*, Agamben não só projeta sobre parte da obra de Pier Paolo Pasolini a fórmula “paródia séria”, atribuída primeiramente a Morante por Fortini, mas também desenvolve sua sugestão de que a obra cinematográfica final de Pasolini se colocaria como um canto ao lado do contracanto à história feito por Morante em *La Storia* (*para ten oden*, como nos explica Agamben, no início de seu ensaio, a partir da *Poética* aristotélica), ou seja, como uma paródia da paródia morantiana: “*Pasolini, a certa altura, não só dialoga com Morante (que nas poesias é chamada ironicamente de Basilissa), mas apresenta a respeito uma paródia mais ou menos consciente. Aliás, também Pasolini havia iniciado com uma paródia linguística (as poesias friulanas, o uso incongruente do dialeto romano); mas, seguindo as pegadas de Morante e com a passagem para o cinema, ele desloca a paródia para os conteúdos, crescendo-lhe um caráter metafísico. Assim como a língua, também a vida (a analogia não causa surpresa; trata-se justamente da equação teológica entre vida e palavra que marca profundamente o universo cristão) traz consigo uma cisão. O poeta pode viver sem “os confortos da religião”, mas não sem os da paródia. Ao culto morantiano de Saba, corresponderá assim o culto de Penna, à “longa celebração morantiana da vitalidade”, a Trilogia da Vida. Aos meninos angelicais que*

portanto, inatingível senão por meio da paródia, meio privilegiado, segundo Agamben, de falar sobre “algo irrepresentável” (Agamben, 2007: 45) – o cineasta parece isolar o igualmente irrepresentável elemento da culpa, fazendo-o coincidir com a própria inocência, anulando-a (“A inocência é uma culpa”). *La sequenza* apresenta a voz de Deus que acompanha o andar despreocupado de Riccetto ao longo da *via Nazionale*, uma importante avenida de Roma. Esse discurso se faz a partir de uma apropriação livre de Pasolini da hermética passagem dos Evangelhos⁶⁸ (Mateus 21.18-22; Marcos 11.12-14 3 20-26), em que Jesus amaldiçoa uma figueira porque ela não produz frutos. Sobre a questão da inocência em *La sequenza del fiore di carta*, o cineasta afirma, citando Sartre:

Sartre diz: "Não existem vítimas inocentes". A expressão é de um moralismo radical, absoluto, que vai além do moralismo e se torna uma visão religiosa do mundo. Todo inocente deve adquirir consciência de seu ser histórico. Tomemos por exemplo um negro de um país do terceiro mundo [parvenu] pouco depois da independência. O bom selvagem que vivia à sua maneira, inocente como a figueira do Evangelho, uma vez inserido no novo mundo histórico, não tem mais sentido algum; sua inocência selvagem, até então natural e justa, se torna um obstáculo, uma culpa, ela não tem mais o direito de existir e será maldita, como Cristo maldisse a figueira. (Pasolini, 1971, apud Joubert-Lurencin, 1995:166, tradução minha)⁶⁹

devem salvar o mundo corresponde a santificação de Ninetto. Em ambos casos, como fundamento da paródia há algo irrepresentável. E, por fim, também nesse caso a pornografia desponta como função apocalíptica. Sob tal perspectiva, não seria ilegítimo ler Salò como paródia da Storia."

Essa perspectiva agambeniana, em parte confirma nosso trajeto analítico e em parte levanta outras questões bastante complexas da quais não podemos tratar aqui. (Agamben, 2007:45)

⁶⁸ No dia seguinte, quando saíam de Betânia teve fome. Ao ver à distância uma figueira coberta de folhagem, foi ver se acharia algum fruto. Mas nada encontrou senão folhas, pois não era tempo de figos. Dirigindo-se à árvore, disse: “Ninguém jamais coma o teu fruto”. E seus discípulos o ouviam [...] Passando por ali de manhã, viram a figueira seca até as raízes. Pedro se lembrou e disse-lhe: “Rabi, olha, a figueira que amaldiçoaste, secou”. Jesus respondeu-lhes: “Tende fê em Deus”. Em verdade vos digo, se alguém disser a esta montanha: ergue-te e lança-te ao mar, e não duvidar no coração, mas crer que o que diz se realiza, assim lhe acontecerá. Por isso vos digo: tudo quanto suplicardes e pedirdes, crede que já recebestes, e assim será para vós. (Marcos 11.12-14; 20-24, Bíblia de Jerusalém, p. 1776)

⁶⁹ Sartre dit: “Il n’existe pas des victimes innocentes”. L’expression est d’un moralisme radical, absolu, qui va au-delà du moralisme et devient une vision religieuse du monde. Tout innocent doit prendre conscience de son être historique. Prenons par exemple un Noir d’un Etat du tiers-monde parvenu depuis peu à l’Indépendance. Le bon sauvage qui vivait à sa manière, innocent comme le figuier de l’Evangile, une fois inséré dans le nouveau monde historique, n’a plus aucun sens; son innocence sauvage, jusque-là naturelle et juste, devient un obstacle, une faute, elle n’a plus le droit d’exister et sera maudite, comme le Christ a maudit le figuier. (Pasolini, 1971 apud Joubert-Lurencin, 1995:166)

Podemos entender que a figueira representa simbolicamente os humanos quaisquer que tenham acesso aos acontecimentos da história humana no interior na qual o Cristo também inscreveu seus ensinamentos. Esses seriam os “inocentes” aos quais ele teria pregado no passado e aos quais Pasolini, no presente, endereça uma exortação semelhante ao abandono da inocência. A pregação de Cristo pode ser vista aqui como uma intervenção externa na história humana, relacionada ao problema insolúvel do “inocente”, que por “não saber” não é capaz de querer e por não querer não é capaz de apresentar, como a figueira, os frutos “de seu saber e de seu querer”.

Há, porém, uma outra questão aí colocada, que é a da fé. Um indício significativo da forma como Pasolini pensava essa questão pode ser encontrado num artigo para a coluna *Il caos*, intitulado *Fare e pensare*, de dezembro de 1969 – o qual nos remete, principalmente devido ao seu conteúdo, ao binarismo *Trasumanar e Organizzar* – no qual Pasolini reflete sobre uma afirmação lida num número do periódico relacionado ao movimento estudantil “Potere Operaio”: “só quem se entrega pragmaticamente a organizar a luta, subordinando todos os outros momentos àquele da organização, está realmente envolvido na revolução” (Pasolini, 1979:229)⁷⁰. Pasolini identifica que, do ponto de vista político uma afirmação como essa já não pertence ao âmbito pragmático e organizativo ao qual intenta pertencer, mas o transcende e “se torna imediatamente um ato de fé”. Para avaliar essa afirmação feita no contexto do Movimento Estudantil na Itália daqueles anos Pasolini recorre à sua percepção a respeito da relação entre fé e ação a qual parece ser construída a partir, novamente, de suas leituras de Paulo: “Pela primeira vez na história, que eu saiba, o Crer nasce do fazer: enquanto que na Bíblia, desde São Paulo até os nossos dias, o Fazer era apenas uma outra face do crer” (Pasolini, 1979:230)⁷¹. A conclusão de Pasolini revela que, para ele, o Fazer, ou os “frutos” – solicitados de seus concidadãos através da fala de Deus com Ricetto em *La sequenza del fiore di carta* – nascem da fé, pois ele acaba concluindo que sobre as reuniões do Movimento Estudantil paira um certo ar místico que o leva a afirmar que “pode-se supor que um Crer (não padronizado, recalçado, não afrontado, desprezado) esteja à frente de toda essa operação;

⁷⁰ “Solo chi si dà praticamente a “organizzare” la lotta, subordinando al momento organizzativo tutti gli altri momenti, si trova veramente nel corso rivoluzionario” (Pasolini, 1979:229)

⁷¹ Ora, per prima volta, che io sappia, nella storia il Credere nasce del Fare: mentre dal tempo della Bibbia, attraverso San Paolo fino ai giorni nostri, il Fare non era che un'altra faccia del credere” (Pasolini, 1979:230)

é bem possível que se trate de um retorno a ele (ao Crer), através da descoberta do Fazer (do Organizar)” (Pasolini, 1979: 230)⁷². Pasolini termina com a seguintes afirmações:

Enquanto escrevo, na Universidade de Roma – no instituto de Física – está acontecendo uma reunião entre os estudantes do Poder Operário, os grupos de operários vindos de Turim e Porto Marghera e outros. Daqui a pouco irei lá. É uma reunião de organização, prática, naturalmente. E, contudo, sinto que paira sobre ela um ar rigidamente místico. Não digo isso como se fosse algo negativo, não!

No caso de que seja descoberto finalmente o nexos entre o místico e a organização, eu me tornarei um organizador apaixonado. Seria necessário, porém, que os estudantes do Poder Operário percebessem o caráter ascético de sua afirmação a respeito da organização. Mas nesse momento, eles teriam que trair a religião deles, cuja prática consiste, unicamente, em organizar e não em pensar ou teorizar sobre a organização (Pasolini, 1979:231, tradução minha)

Pasolini, através da figura divina por ele criada em *La sequenza* parece estar declarando sua aposta nesse nexos entre o crer e o fazer – o *transcender* e o *organizar* – sobre os quais ele reflete intensamente nos poemas de *Trasumanar e Organizzar* e no roteiro *San Paolo*, no fim da década de 1960. O que se nota nesse jocoso comentário sobre o caráter místico das reuniões estudantis, não é uma reprovação a que o *fazer* derive do *crer*, mas uma ironia com relação a certo apreço pela práxis sem consciência dessa relação que ela apresenta com o crer, ou com a *fé*. Nesse sentido a alusão pasoliniana, através da fala divina, a uma concepção da fé como potencialmente capaz tanto de “mover montanhas”, quanto “fazer frutificarem os humanos”, independentemente de ser “março ou setembro”, parece ganhar um caráter de manifesto político, uma vez que para Pasolini não há problema em reconhecer que a fé é o que move a organização ao redor de uma causa, ou, na metáfora vegetal emprestada do Evangelho de Marcos, promove o fruto do abandono da “inocência” com relação às atrocidades sobrepostas à via Nazionale e o *fare*, a mobilização na direção das inúmeras demandas de uma história que é sinônimo de crise:

⁷² “È da supposti che un Credere (incondito, rimosso, non affrontato, spregiato) presieda a tutta questa operazione: e che non si tratti che di un ritorno a esso [al Credere], attraverso la scoperta del Fare (dell’Organizzare). (Pasolini, 1979:230)

DEUS Vou dizer o que quero de você. Quero os teus frutos, teus primeiros frutos. Quais são estes frutos? Os frutos do teu saber, do teu querer. O que você sabe, Riccetto? O que você quer?

[...]

DEUS É verdade, eu sei que você é inocente, e quem é inocente não sabe, e quem não sabe não quer, mas eu, que sou o teu Deus, te ordeno a saber e a querer.

RICCETTO (*cantarola uma canção americana*)

DEUS É contraditório, eu sei, talvez isolável, porque se você é inocente não pode não sê-lo, e se é inocente, não pode ter consciência e vontade. A quem você acha que meu filho, Cristo, falou? Aos inocentes. Para que soubessem. Você dirá, como o figo, que é cedo, que ainda é março, que não pode dar ainda os seus frutos, que os dará em setembro. Mas que discurso é esse? Marco, setembro... para mim, Deus, são apenas palavras vazias. Se a fé faz mover montanhas, que diferença faz que seja março ou setembro. Escute-me Riccetto, escute-me. Um só sinal de sua cabeça, um olhar na direção do céu já me bastaria. Escute-me se não quer perder-se. A inocência é uma culpa, a inocência é uma culpa, está me entendendo? E os inocentes serão condenados, porque não têm mais o direito de sê-lo. Eu não posso perdoar quem passa com o olhar feliz do inocente entre as injustiças e as guerras, entre os horrores e o sangue. Como você há milhões de inocentes em todo o mundo, que preferem desaparecer da história ao invés de perderem a sua inocência. E eu devo fazê-los morrer, mesmo sabendo que eles não podem agir de outra forma, devo amaldiçoá-los, como a figueira e fazê-los morrer, morrer, morrer.

RICCETTO O quê?

(*E cai por terra, morto*) (Pasolini, 2001:1094,1095, tradução minha)⁷³

Diante dessas conjeturas, pensamos que se pode dizer que em *La sequenza del fiore di carta*, Pasolini identifica, contra a percepção de Elsa Morante e seus *ragazzini*, o

⁷³ RICCETTO (*canticchia una canzone americana*)

DIO È contraddittorio, lo so, forse è anche insolubile, perchè se tu sei innocente non puoi non esserlo, e se sei innocente non può avere coscienza e volontà.

Di', a chi a parlato Cristo, il mio figlio, se non agli innocenti? E perchè? Perchè sapessero.

Tu dirai come il fico che è presto, che è solo marzo, che non puoi dare i tuoi frutti, che li darai in settembre. Ma che discorsi sono questi. Marzo, settembre... per me Dio, non sono che vuote parole. Se la fede fa muovere le montagne, figurarsi che importanza ha che sia marzo o settembre.

Ascoltami, Riccetto, ascoltami. Un solo cenno del tuo capo, uno sguardo verso il cielo mi basterebbe.

Ascoltami, se non vuoi perderti.

L'innocenza è una colpa, l'innocenza è una colpa, lo capisci? E gli innocenti saranno condannati, perchè non hanno più il diritto di esserlo.

Io non posso perdonare chi passa con lo sguardo felice dell'innocente tra le ingiustizie e le guerre, tra gli orrori e il sangue.

Come te ci sono milioni di innocenti in tutto il mondo, che vogliono scomparire della storia piuttosto che perdere la loro innocenza. E io li devo far morire, anche se lo so che non possono far altro, io debbo maledirli come il fico, e farli morire, morire, morire.

RICCETTO Che?

(*Cade a terra, morto*) (Pasolini, 2001:1094,1095)

potencial político transformador, não da inocência, mas do abandono da inocência como motor da compaixão. Se minha percepção estiver correta, a inocência de Ninetto seria indiferença à historicidade obscena⁷⁴ – a expressão é de Davide Segre, personagem morantiana de *La Storia*⁷⁵ – na qual o homem está imerso e, portanto, coincidiria com a culpa. Desse modo, é possível pensar que a perspectiva do cineasta é a de que enquanto cada ser humano ainda se julgar inocente de todas as atrocidades da história, enquanto não perceber que está implicado nelas, não será capaz de doar a uma humanidade igualmente culpada e sem mérito os frutos do “seu saber e do seu querer”.

Só desse modo seria possível imprimir na história a marca do *agape* paulino, do qual Pasolini não cessa de falar. Desse modo, apesar da indubitável correspondência entre Ninetto e os *ragazzini* de Morante, Pasolini aqui se distancia da amiga, pois, aparentemente, os *ragazzini*, enquanto se julgarem inocentes, jamais poderão salvar o mundo, ao contrário, acusarão seu próximo de suas culpas e, ignorando seus próprios vícios, reivindicarão de forma egoísta, contra os direitos alheios, aqueles que julgam lhes pertencer.

Nesse contexto, parece contribuir para nossa interpretação a avaliação negativa de Pasolini das conturbadas movimentações políticas na Europa, como um todo, e na Itália em particular, em 1968. No ano anterior àquele em que o poema-diálogo sobre os *ragazzini* é

⁷⁴“Estes últimos anos”, conjecturou com voz opaca, rindo, “foram a pior obscenidade de toda a História. A História, é preciso entender, é toda uma obscenidade desde o princípio, mas, anos obscenos como esses nunca houve. O escândalo – como disse o oráculo – *é necessário, porém, infelizes daqueles que são a sua causa!* Na verdade, é só na evidência da culpa que se acusa o culpado... E portanto o oráculo significa que diante dessa obscenidade decisiva da História, abriam-se duas possibilidades às suas testemunhas: a doença definitiva, ou seja, fazer-se cúmplice do escândalo, ou a saúde definitiva – porque exatamente do espetáculo extremo da obscenidade se podia ainda aprender o amor puro... “a escolha porém foi pela cumplicidade!” (Morante, 1974:584)

⁷⁵*La Storia* é o gigantesco volume no qual Elsa Morante narra a história de três gerações de uma mesma família em paralelo aos acontecimentos da Segunda Guerra mundial. O período da guerra parece ser tomado metonimicamente como a síntese e condensação de toda a História, como se percebe no discurso de uma emblemática personagem do romance, o judeu Davide Segre que mobiliza uma passagem presente em todos os evangelhos sinóticos, mas está registrada na forma como aparece em *La Storia* no Evangelho de Lucas: “é inevitável que haja escândalos, mas aí daqueles que os causar! Melhor lhe fora ser lançado ao mar com uma pedra de moinho enfiada no pescoço do que escandalizar um só desses pequeninos” (Lucas 17. 1-3, Bíblia de Jerusalém, p.1819). Essa lacônica declaração de Jesus citada pela personagem de Morante parece evidenciar, diferentemente do que se percebe no diálogo sobre os *ragazzini*, certa consonância entre a proposta de Elsa em seu grande romance e aquele de Pasolini em *La sequenza del fiore di carta*. Ela descreve sinteticamente a imersão do homem em uma história escandalosa e em desconcerto em contrapartida à responsabilidade e liberdade humana de não compactuar com ela.

escrito, Pasolini já se manifestara duramente com o poema *Il PCI ai giovani!*⁷⁶, contra a atitude dos estudantes no evento que ficou conhecido como a *Bataglia do Valle Giulia*, no

⁷⁶ Sinto muito. A polêmica contra / o PCI tinha que ser feita na primeira metade da década passada. Vocês, meus filhos, estão atrasados. / E não importa que vocês ainda não tivessem ainda nascido... / Agora os jornalistas do mundo inteiro (inclusive / os da televisão) / ficam puxando o saco de vocês. Eu não meus amigos / Vocês têm cara de filhos de papai. / Odeio vocês como odeio seus pais. / Filho de peixe peixinho é / Vocês têm o mesmo olhar maligno. / São medrosos, inseguros, desesperados / (ótimo!), mas também sabem ser / prepotentes, chantagistas, convencidos, descarados: / prerrogativas pequeno-burguesas, meus amigos / Ontem no Valle Giulia, quando vocês brigavam / com os policiais, eu simpatizava com os policiais! / Porque os policiais são filhos de gente pobre. / Vem das periferias, rurais ou urbanas que sejam. / Quanto a mim, conheço muito bem / seu jeito de terem sido crianças e rapazes, / as preciosas mil liras, o pai que também continuou sendo um rapaz, / por causa da miséria que não confere autoridade. / A mãe calejada como um carregador, ou delicada / devido a alguma doença, como um passarinho; / os irmãos todos; o casebre / entre hortas com a salva vermelha (em terrenos / alheios, loteados); o piso / sobre as cloacas; ou os apartamentos nas grandes / moradias populares etc. / E depois, vejam como os vestem: como palhaços, / com aquele pano grosseiro que fede a rancho, / caserna e povo. O pior de tudo, naturalmente, / é o estado psicológico a que são reduzidos / (por umas quarenta mil liras ao mês) / nem um sorriso mais, / nem amizade alguma com o mundo, separados, / excluídos (numa exclusão que não tem igual); / humilhados pela perda da qualidade de homens / em troca da de policiais (ser odiado faz odiar). / Têm vinte anos, a idade de vocês, meus caros e minhas caras. / Estamos obviamente de acordo contra a instituição da polícia. / Mas voltem-se contra a Magistratura, e vocês vão ver! / Os jovens policiais / que vocês por puro vandalismo (de nobre tradição / herdada do *Risorgimento*) de filhos de papai, espancaram / pertencem a outra classe social. / No Valle Giulia, ontem, tivemos assim um fragmento / de luta de classes: e vocês, meus amigos (embora do lado da razão), eram os ricos, enquanto os policiais (que estavam do lado errado) eram os pobres. Bela vitória a de vocês! Nestes casos, / aos policiais se dão flores, meus amigos. / ‘Popolo’ e ‘Corriere della Sera’, ‘Newsweek’ e ‘Monde’ / puxam o saco de vocês, / não estão por certo se preparando para uma luta de classes / contra vocês! Quando muito, / trata-se da velha luta intestina. / Para alguém, intelectual ou operário, que está fora dessa luta, é divertidíssima a ideia / de que um jovem burguês encha de pancadas um velho / burguês, e de que um velho burguês mande para a cadeia um jovem burguês. Paulatinamente / os tempos de Hitler estão voltando: a burguesia / gosta de se punir com as próprias mãos. / Peço desculpas aos mil ou dois mil jovens, meus irmãos, / que atuam em Trento ou em Turim, / em Pavia ou em Pisa, / em Florença e um pouco além de Roma, / mas vou lhes dizer: o movimento estudantil / não frequenta os Evangelhos cuja leitura / seus aduladores de meia idade lhe atribuem, / para se sentirem jovens e criarem um virgindade chantagista; / só uma coisa os estudantes realmente conhecem: / o moralismo do pai magistrado ou profissional liberal, / a violência conformista do irmãos mais velho / (seguindo naturalmente o pai) / o ódio pela cultura de sua mãe, de origem / camponesa, mesmo que remota. / É isso, caros filhos, que vocês sabem. / E que aplicam através de dois sentimentos irrevogáveis: / a consciência de seus direitos (como se sabe, a democracia / só leva em conta vocês) e a aspiração / ao poder / Sim, as palavras de ordem versam sempre sobre a tomada do poder. / Leio nas suas barbas ambições impotentes, / na palidez de seus rostos esnobismos desesperados, / nos seus olhos fugidios desagregações sexuais, / na excessiva saúde a arrogância, na pouca saúde o desprezo / (só para os poucos de vocês que provém da burguesia / ínfima ou de alguma família operária, / esses defeitos têm alguma nobreza: / conheça a ti mesmo e à escola da Barbiana!). / Vocês ocupam as universidades, / mas suponham que a mesma ideia ocorra aos jovens operários / nesse caso / o ‘Corriere della Sera’ e o ‘Popolo’, ‘Newsweek’ e ‘Monde’ / procurariam coma a mesma solicitude / compreender os problemas deles? / A polícia se limitaria a levar umas pancadas dentro de uma fábrica ocupada? / trata-se de uma observação banal; / e constrangedora. Mas sobretudo inútil: / porque vocês são burgueses / e portanto anticomunistas [...] Se querem o poder, apossuem-se pelo menos do poder / de um Partido que é, todavia, de oposição / (embora deteriorado pela autoridade de senhores / de terno discreto, jogadores de bocha, amantes de lýtotes, / burgueses da mesma geração de seus pais estúpidos / e tem como objetivo teórico a destruição do Poder. / Duvido muito que ele, entretanto, se decida a destruir / aquilo que de burguês ele contém em si próprio, mesmo com a ajuda de vocês, / se é que é verdade, como eu dizia, que filho de peixe peixinho é.... / De qualquer maneira o PCI aos jovens! Mas, ai, o que eu estou sugerindo a vocês? O que é que estou / aconselhando a vocês? / Perdão, Perdão! / Que Deus me castigue. Não, não me escutem. / Ai, ai, ai, / chantageado chantagista, / estava soprando a trombeta do bom senso! / Parei a tempo, salvando simultaneamente / o dualismo fanático e ambiguidade... / Mas aqui estou à beira da vergonha... / (Ó Deus! Terei que levar em conta / a eventualidade de fazer junto com vocês a

qual se insurgiram violentamente contra os jovens policiais incumbidos de conter o movimento, quando para Pasolini, eles – “burgueses filhos de papai” – deveriam atirar rosas aos policiais, verdadeiras vítimas da exploração exercida pelo sistema. Contudo, essa posição de Pasolini não deve ser interpretada – tal qual à época da publicação do poema – como um ataque raivoso e destruidor ao movimento estudantil, mas como uma advertência zelosa, embora bastante inflexível e corrosiva. Nesse sentido, a descrição que o poeta dá de sua própria posição no poema-diálogo com Morante é muito esclarecedora. Ele se coloca como um “avô”, ou como um “tio” dos jovens estudantes, porém um “avô escorpião, que carrega veneno na cauda”⁷⁷, e é com esse veneno, pensamos, que ele intenta provocar e desacomodar os “pazzariellos hipócritas” da burguesia italiana:

Queridos estudantes médios, eu não quis ser pai,
Mas não me recuso, confesso, a ser avô
Ver vocês de longe, é atroz e doce, sobrinhozinhos, *pazzariellos* bem
comportados
[...]
Os universitários são ex-Pazzariellos (se é que algum dia o foram)
A sua juventude já tem as características glandulares da idade adulta
[...]
O vovô-escorpião, libidinoso de morte
Tem veneno na cauda
Vocês, sobrinhozinhos realmente queridos, porque raros são agora, entre
vocês,
Aqueles cuja saliva é desagradável (vocês têm consciência da burguesia mas
não conhecimento-
– conhecimento mas não consciência?) (Pasolini, 1998: 876, 877, tradução
minha)⁷⁸

Morante é vista por Pasolini também como uma avó, que assume, como ele, uma postura de advertência aos jovens, mas o faz, na visão de Pasolini, de uma forma ineficaz, a

Guerra Civil, / descartando a minha velha ideia de Revolução?) (Pasolini, 2002:87-96, tradução Maria Betânia Amoroso)

⁷⁷ Lembrar que o escorpião pica a si mesmo, aqui a auto-lesão e a culpa também estão presentes.

⁷⁸ Cari studenti medi, non ho voluto essere padre, / Ma non mi rifiuto, lo confesso, de essere nonno. / Vedervi da lontano, è atroce e dolce, nipotinni, pazzarielli perbene / [...] Gli universitari sono ex-pazzarielli (se pure lo sono stati) / La loro giovinezza ha già i caratteri ghiandolari dell'età adulta / [...] Il nonno-scorpione, appunto libidinoso di morte, / Ha veleno nella coda. / Voi nipotini veramente cari, perchè rari sono ancora tra voi / coloro la cui saliva è disgustosa (*della borghesia avete coscienza ma non conoscenza – coscienza ma no conoscenza*) (Pasolini, 1998: 876, 877)

partir de uma figura que apesar de sua intensa carga poética e beleza, já não poderia ter impacto sobre a juventude contemporânea. Trata-se do Pazzariello, denominação originalmente dada à profissão que ganhou contornos lendários na cultura napolitana, executada por uma personagem em parte clown, em parte propagandista que, vestido com uma roupa engalanada e vistosa, anunciava a abertura de novas casas de comércio por meio de frases rimadas e cômicas e pequenas danças burlescas.

Elsa recria essa personagem em *La canzone clandestina della Grande Opera*, poema pleno daquele humor, leveza e graça, mas também dos horrores e traumas da contemporaneidade, como destaca Pasolini em sua crítica à obra da amiga. A *canzone clandestina* é interpolada ao poema-narrativa, *La canzone di Giuda e dello sposalizio* e narra as peripécias do Pazzariello morantino, que se dão como um inconsciente e espontâneo desafio à ordem do Império e à continuidade da Grande Ópera, através da qual a escritora faz referência à contemporaneidade num registro sarcástico, que lembra muito os grandes e cruéis espetáculos debordantemente descritos por Pasolini em suas cidades-distopia de Porno-Teo-Kolossal, como veremos adiante:

[...]

Quando os carroções da Grande Ópera finalmente chegam
E acampam na praça
Todos correm, trazendo consigo os velhos, os meninos, os bebês
e o aparelho de rádio (já que o espetáculo é mudo)
Os retardatários sobem em cima dos outros
e saltam acima das fileiras. Começam os xingamentos
e brigas. A violência aumenta na desordem.
E se ouve o choro das criaturas. As famílias se chamam desesperadamente
Multiplicam-se os apitos da guarda. Recorre-se às bombas. Todos os
presentes
pensam que estão gravando um filme de gangsters.
Evidentemente, para ele a chegada do excepcional carroção da
Grande Ópera
Valia o mesmo que a passagem de um caminhão qualquer!
As vozes sensacionais que antecipavam o evento
Não produziam maior efeito em sua cabeça descabelada
do que os rufos dos tambores a
uma bandeirinha esvoaçante!
Os cartazes do programa para ele se reduziam a rabiscos
Já que não sabia ler
e menos ainda contar!
Tudo o que ele sabia fazer
Era tocar em sua ocarina

“Cielito lindo”

Quando lhe perguntavam as coisas mais elementares
Sobre sua própria origem

Ele, por mais que se esforçasse (a ponto de suar!)

Denotava uma fatal incapacidade tanto de responder

Como de entender o sentido li-te-ral

Da pergunta!

“Nome e sobrenome?” E ele aturdido: “...? ...”

“Local de nascimento?” E ele: “Nasci meio *pazzariello*...”

E assim por diante.

Mas, em resumo, quem era?! Como nascera?!

Alguns contavam que ouviram-no declarar com toda a seriedade
que havia nascido das núpcias de uma mula

com um floco de granizo

Sob o Dilúvio Universal. [...]

Para a ciência de vocês, aqui damos a leitura

da ficha informativa de identificação

do objeto em questão

compilada, assinada, registrada, numerada e conservada

nos Arquivos Secretos da Prefeitura Imperial

Atenção! Atenção:

OBJETO: *desconhecido dito Pazzariello*

NOME E SOBRENOME: *ponto de interrogação*

RAÇA *indefinida* NACIONALIDADE *apólide*

PAI *ignorado* MÃE: *ignorada*

LOCAL E DATA DE NASCIMENTO: *duplo ponto de interrogação*

SEXO *feliz e mágico* ESTADO CIVIL *moleque*

ALTURA *um metro e setenta e quatro*

CONSTITUIÇÃO CORPÓREA *sã e atlética embora subnutrida*

CABELOS *castanho escuro crescidinho e encaracolado*

OLHOS *marrom com risquinhos dourados* BOCA *sorridente* ROSTO
amável

SINAIS PARTICULARES *os cachinhos sob sua axila crescem em forma de
estrela*

PROFISSÃO *notívago tocador de ocarina*

[...]

Comunicamos ainda

Alguma outra informação oportuna

Sobre o referido indivíduo

Por vestuário, o mesmo

se servia no Descarte de Refugos Inúteis

Que para ele, porém, são

Úteis

Exemplo:

Uma bota e um coturno para ele formavam um par de calçados

Regular, que lhe calçavam bem e sem incômodo. Tanto que andava com eles

[rapidíssimo]

No ritmo natural de seus pés e pernas

Como se estivesse com duas sandalhinhas bailarinas acrobáticas!

E com eles incursionava entre os vertiginosos entroncamentos

da cidade

Pulando entre os carros, esquivando-se deles por milímetros, saltando-os em voo [...] (Morante, 1990:189-193, tradução minha)⁷⁹

A figura do Pazzariello é o lugar, ao mesmo tempo, da convergência e da divergência do canto dos dois “avós”. Por um lado, Pasolini diz que os versos da amiga sobre o Pazzariello, ainda não escritos, já haviam produzido nele a ideia de Ninetto⁸⁰. Por outro lado, Pasolini considera o Pazzariello de Morante excessivamente abstrato e virtuoso, “casto como um monge”, em contraposição ao seu Ninetto, sempre disposto ao sexo.

Porém, a maior crítica a Morante parece ser – reiterando a maldição da figueira de *La sequenza del fiore di carta* – à cegueira da escritora com relação à vileza contida na graciosidade do Pazzariello-Ninetto, expressa em sua resignação cheia de cinismo, em sua

⁷⁹ Quando il carrozzone della Grande Opera finalmente arrivato / s'accampa nella piazza, / tutti accorrono, portandosi dietro i vecchi, i ragazzini, i bambinelli / e la radio transistor (giacché lo spettacolo è muto). / I ritardatari montano addosso agli altri / e zompano al di sopra delle file. Scoppiano alterchi / e pugilati. La ressa aumenta nel disordine. / Si leva il pianto delle creature. Le famiglie si chiamano disperatamente. / Si moltiplicano i fischi delle guardie. Si recorre alle pompe. Tutti i convenuti / credendo che girassero un film di gangsters. / Evidentemente, per lui / l'arrivo dell'eccezionale carrozzone della Grande Opera / valeva il passaggio di un autocarro standard! Le voci sensazionali che anticipavano l'evento / non facevano, alla sua testa scapigliata, maggior effetto / di quando ne facciano i rullanti tamburi a una sventolante bandierina! / I manifesti del programma per lui si riducevano a scarabocchi / giacché no sapeva né leggere / né tanto meno!, contare. / Tutto quello che lui sapeva fare / era di suonare la sua ocarina “Cielito lindo” / A domandargli la notizia piú elementare / cioè le sue proprie / generalità / lui, per quanto ci si affaticasse in testa (a tal punto che le sudava la fronte! / denotava una tale incapacità non solo di rispondere / ma perfino a intendere il senso let-te-ra-le / della richiesta!!! / “Nome e cognome?” E lui, trasognato: “...? ...” / “Luogo di nascita?” E lui: “Suongo nato un po' / pazzariello...” / E così si seguì. Ma insomma, chi era?! Come nasceva?! Boh! / Qualcuno raccontava d'averlo udito dichiarare in tutta serietà / che lui era nato dallo sposalizio d'un' asina / con un chicco di gradine / sotto il Diluvio Universale. [...] / Per conoscenza, vi diamo qui la lettura / della scheda segnaletica / dell'oggetto in questione / compilata, siglata, registrata, numerata e conservata / negli Archivi Segreti della / Imperiale Prefettura. / Attenzione! Attenzione: / OGGETTO sconosciuto detto Pazzariello / COGNOME E NOME punto interrogativo. / RAZZA dubbia NAZIONALITÀ apolide / PADRE ignoto MADRE ignota. / LUOGO E DATA DI NASCITA doppio punto interrogativo / SESSO felice e magico STATO CIVILE ragazzo. / STATURA metri uno e settantaquattro / CORPORATURA sana e ardita benché sottonutrita. / CAPELLI bruni morati lunghetti e / abboccolati. / OCCHI marrone seminati d'oro BOCCA ridarella. FACCIA carina. / SEGNI PARTICOLARE i ricetti sotto l'ascella / gli crescono in forma di stella / PROFESSIONE giovano suonatore di ocarina. [...] / Vi comunichiamo adesso / qualche altra opportuna informazione / sull'individuo suddetto: // Per l'abbigliamento, il medesimo / si riforniva allo Scarico Rifiuti Inutilizzabili / che però a lui risultavano / utilizzabili / Esempio: / uno stivalone e uno scarpone per lui facevano un paio di scarpe / regolare, che gli calzava pronto e senza incomodo. Anzi, lui ci andava leggerissimo / nello slancio naturale dei suoi piedi e delle sue gambe / come due sandaletti balerini acrobatici! / E ci scorribandava fra i turbinosi ingorghi / della città / Saltando fra le macchine, schivandole al millimetro, scavalcandole / a volo [...] (Morante, 1990: 189-193)

⁸⁰“A metodologia por aproximação mimética e um pouco bajuladora / dos teus versos ainda não escritos, / já haviam, realmente, produzido em mim e no mundo a ideia de Ninetto / Devo isso a você. Devo isso a você.” (Pasolini, 1993:870, tradução minha)

graça popular vista como egoísmo “(Quanto cinismo há na resignação? / Quanto egoísmo há na graça popular? Quanta crueldade em quem não se dá conta, rindo com verdadeira alegria?)” (Pasolini, 1998:871), numa descrição que prefigura as declarações feitas mais tarde, em 1975, na *Abjura da Trilogia da vida*.

Essa crítica, porém, vem nuançada pela constatação de um significativo efeito colateral da escolha do Pazzariello: ao mesmo tempo que ele evoca uma figura popular desconhecida para os jovens, de alguma forma o caráter anárquico de sua marginalidade despreocupada, de seu vestuário circunstancial e improvisado, não está nada distante do modo de vestir da juventude *beatnik* norte-americana⁸¹, nem dos ideais de resistência ao sistema desses grupos, que teve seus equivalentes no contexto italiano. Essas referências históricas fazem do Pazzariello uma imagem anacrônica e atual ao mesmo tempo:

[...]

A metastória é apenas um modo de dizer e uma falsa meta
O que é real, temo, é o medo que eles têm da Metastória (da grandeza)
Se a graça popular do Pazzariello
E seu ensinamento não-verbal, que se esgota
Puríssimo e significativo, através de sua simples presença,
de sua “Cara”.
Pertence a uma época já distante
Conhecida apenas por nossos avós
Vindos idealmente do interior do Borgo Grande

Aos jovens (mesmo os provincianos) é justo que esse Pazzariello já não diga
mais nada
Evidentemente esses não trabalharam o bastante no estudo de sua História.
O anacrônico Pazzariello é, nessa incompreensão
Extraordinariamente atual.
[...]

⁸¹Sobre a beat generation e ao movimento hippie, Italo Calvino, com algum sarcasmo escreve *Os beatniks e o sistema*, no qual os jovens dessa geração são descritos como aqueles que “ao descobrirem que o império do homem está caindo na mão das coisas, recusam-se a se integrar e declaram guerra à civilização das geladeiras e dos televisores [...] assumem como única realidade a libertação do inconsciente e o arrebatamento cósmico, usam barbas desleixadas, vestem-se de um jeito monástico, fundam suas colônias nos bairros baratos de diversas metrópoles, drogam-se e fazem ou afirmam fazer outras bobagens, e evocam o apocalipse do cogumelo atômico como seu cenário natural.” (Calvino, 2009:94). Não seria descabido apontar certa semelhança entre esses jovens e o Pazzariello morantiano. Se considerarmos a crítica de Calvino a eles – os quais seriam meros produtos da “prosperity” da “affluent society” – que os vê como um grupo que se opõe ao sistema, mas levando uma existência completamente assegurados por ele, os *beatniks* compartilhariam com o descabelado e maltrapilho e tocador de ocarina de Morante uma apresentação visual e um alheamento – ainda que a título de resistência, no caso dos *beats* – muito semelhante, embora os primeiros recebam o título de “novos selvagens” (Calvino, 2009:96) da mecânica e estranha selva neocapitalista e o segundo esteja bastante ancorado na tradição popular napolitana.

(Pasolini, 1998:873, tradução minha)⁸²

Aqui retomo o diálogo com Didi-Huberman, lembrando da leitura que ele faz em *Peuples exposés* a respeito da “beleza dos povos” como uma “beleza de resistência: uma beleza de *survie* e de *survivance*”⁸³, assim como de sua interpretação de que Pasolini estaria modelando um poema do “povo moderno”, dando-lhes, através desse processo o caráter de antiguidade (Didi-Huberman, 2012:211). Curiosamente, a observação de Pasolini, que reconhece a imagem do Pazzariello como um índice histórico concentrador de uma imagem popular do passado atualizada por Elsa, descreve exatamente a operação que o historiador francês entende como sendo feita por Pasolini. Assim, na figura fugidia e leve do Pazzariello (cujo parentesco com Ninetto já estava anteriormente posto) possivelmente Didi-Huberman reconheceria não só esse tipo de beleza que para ele tem o valor de uma *resistência*, como também a mesma substância da *Ninfa* warburgiana, figura cujo gênero é indiferente, e que “se materializa tanto nas pequeninas servas de Ghirlandaio, quanto nos adolescentes cacheados de Verrocchio ou de Leonardo” (Didi-Huberman, 2012: 212), as quais seriam o operador histórico privilegiado da sobrevivência dos deuses antigos.

Didi-Huberman argumenta que a partir de uma “nova acuidade e perversidade do olhar – que consiste em ver surgir a *Ninfa* em meio ao lodaçal”, Pasolini teria feito renascer os deuses antigos através dos rostos e corpos dos meninos das *borgate* romanas e napolitanas, criando um mito poético, porém, com o valor heurístico semelhante àquele descrito por Lévi-Strauss como “ciência do concreto”:

⁸² La Metastoria non è che un modo di dire e un falso bersaglio: / Ciò che è reale, temo, è la loro paura, della Metastoria (della grandezza). / Se la grazia popolare del Pazzariello / E il suo insegnamento non verbale, che si esaurisce, / purissimo e significativo, attraverso la sua sola presenza / (la sua “Faccia”) / appartiene a un’epoca già lontana / Apenna nota a noi nonni / venuti idealmente da poco dalla campagna nel Borgo Grande / è giusto, in fondo che questo Pazzariello / ai giovani (sia pur provinciali) non dica quasi più niente: / evidentemente, essi non hanno lavorato abbastanza / allo studio della loro Storia. / L’anacronistico Pazzariello è, in questa incompreensione, / straordinariamente attuale. (Pasolini, 1998:873)

⁸³Vale lembrar a explicação dada por Didi-Huberman a respeito dessa distinção existente no francês, entre esses dois termos, que ele utiliza para nuançar sua nomenclatura analítica: “Em francês existem dois termos para indicar a sobrevivência: *survivance* e *survie*. A *survie* se dá quando todos estão mortos ao nosso redor, e nós, ao contrário, estamos ainda inesperadamente vivos. [...] No campo da história das imagens a *survivance*, como teorizou Aby Warburg é, ao contrário, a sobrevivência ao *próprio* desaparecimento. A *survivance* diz respeito a tudo aquilo que se cria morto, obsoleto, acabado e no entanto, em outro lugar, em outros momentos da história, retorna novamente à superfície do mundo. (Didi-Huberman, Matazzi, 2010: 86, tradução minha)

O fascinante protagonista de *Teorema* – ainda próximo do herói de Thomas Mann e Luchino Visconti – fora concebido por Pasolini como um “rapaz promovido ao nível de um jovem homem antigo”. Mitologia, portanto: elogio do paganismo. Mas é possível medir a verdadeira potência transgressiva desse “retorno aos deuses pagãos” na capacidade de descer – através de Caravaggio e da pintura de *genere basso* a Bolonha, através de Rossellini e Fellini – até os lodaçais das favelas romanas ou napolitanas. É percorrendo as favelas que Pasolini, efetivamente apreende “esse anacronismo, que tem algo de alucinante, de romanesco, esse modo de viver fora da lei, que parece com a forma de vida daqueles ciganos mais puros, das tribos (e que, nunca é demais repetir, um burguês da Roma moderna sequer suspeita [...]) [dessa realidade que] é ainda mais acentuada nas periferias do que no ventre do Trastevere.

Se há mitologia, é preciso entendê-la em seu potencial heurístico: não somente, portanto, em sua fragilidade fantasmagórica. É preciso entendê-la não só como *construção* poética, uma fábula, mas como uma autêntica *observação* da realidade, no sentido que Claude Lévi-Strauss falava da mitologia como verdadeira “ciência do concreto”.⁸⁴ (Didi-Huberman, 2012: 209, 210, tradução minha)

Se minha leitura não falha, Didi-Huberman procura vislumbrar na figura do *povo*, ou dos garotos e garotas *ninfa* mitologias que tenham um potencial crítico sobre a realidade e ao mesmo tempo sejam capazes de portar um lampejo de *esperança*, de beleza, de resistência. O movimento do historiador francês na formulação de sua postura política de *expectateur*, parece guardar alguma semelhança com aquele de Elsa expresso em seu manifesto político-poético no qual construiu uma figura certamente *mitológica*, no sentido didi-hubermaniano, cheia de graça popular e capaz de passar incólume, leve como um *vagalume* (ou um gato), a todas as violações de uma contemporaneidade sombria – como as dos experimentos realizados

⁸⁴ Le fascinant protagoniste de *Teorema*, encore proche du héros de Thomas Mann et Luchino Visconti, aura été conçu par Pasolini comme un “garçon promu au rang de jeune homme antique”. Mythologie, donc: éloge du paganisme. Mais on mesure la véritable puissance transgressive de ce “retour aux dieux païens” dans sa capacité à descendre – *via* le Caravage et la peinture de *genere basso* à Bologne, *via* Rossellini et Fellini – jusqu’aux bourbiers des bidonville romains ou napolitains. C’est en arpentant les bidonvilles que Pasolini, en effet, remarque “cet anachronisme, qui a quelque chose d’hallucinant, de romanesque, cette façon de vivre hors la loi, qui ressemble un peu à celle des gitans les plus purs, des tribus (et que, faut-il le répéter, un bourgeois de la Rome moderne ne soupçonne même pas [...]), [et qui] est plus accentué dans les banlieues que dans le ventre du Trastevere”. S’il y a bien mythologie, il faut l’entendre dans sa puissance heuristique: pas seulement, donc, dans sa fragilité fantasmagique. Il faut l’entendre à la fois comme une *construction* poétique, une fable, et comme une authentique *observation* de la réalité, au sens où Claude Lévi-Strauss parlait de la mythologie comme d’une véritable “science du concret”. (Didi-Huberman, 2012: 209, 210)

em campos de concentração, parodiados pela autora em sua “canção clandestina” – preservando a esperança na “salvação” do mundo pelos *ragazzini*:

Mediante a proposta do Novo Centro Superior para o Progresso [da
Ciência Humana]
Foi internado no Instituto Neuropsicobiológico Estatal
No qual os maníacos, os obsessivos e os desequilibrados em [geral]
São utilizados para vários experimentos
No interesse da comunidade normal
Mas o fato de que ele se adaptasse de boa vontade
a submeter-se a qualquer tipo de experimento arrojado:
– da alta cirurgia praticada no indivíduo acordado
à autópsia praticada no indivíduo vivo – fez dele
um sujeito de pouco rendimento científico
[porque praticamente refratário]
No decurso dos referidos trabalhos, muitas vezes podia [acontecer]
Que se pusesse a bufar e a suspirar
pelo tédio de estar parado por dias inteiros
lá esticado na mesa de anatomia
Ou que se distraísse assobiando “Cielito lindo”
Na impaciência de recuperar sua ocarina
De tempo em tempo, por boa educação, fingia se interessar pelo
[trabalho]
Perguntando aos cirurgiões: “está indo bem?” ou “Como vai?”
Ou dava uma olhada quase curiosa
Ao próprio interior espalhado sobre a mesa
E com um sorrisinho sem malícia
Observava: “Vejam só! Tudo isso aí é meu?”
Depois, quando o soltavam, se espreguiçava despreocupado
[como um gato;]
E, imediatamente depois de costurado, saltava todo contente e [em
boa saúde,]
dizendo: “E agora, posso ir?” (Morante, 1990:206-207, tradução
minha)⁸⁵

⁸⁵“[...] (su proposta del Nuovo Centro Superiore per il Progresso della Scienza Umana) / era stato internato nell’Istituto Neuropsicobiologico Statale / dove i maniaci, gli ossessi e gli squilibrati in generale / vengono utilizzati per vari esperimenti / nell’interesse della comunità normale. / Ma per quanto lui s’adattasse di buona voglia / a subire ogni sorta d’esperienze ardimentose: / – dall’alta chirurgia praticata su individuo sveglio / all’autopsia praticata su individuo vivente – / risultò un soggetto di scarso rendimento scientifico / perche praticamente / refrattario. / Nel corso dei suindicati lavori, poteva tutt’al più capitare / che si mettesse a sbuffare o a sospirare / per la noia di stare fermo delle giornate intere / là disteso su una tavola anatomica; / oppure che si distraesse fischiando “Cielito lindo” / nella impazienza di riprendere la sua ocarina. / Ogni tanto, per buona creanza, fingeva d’interessarsi al lavoro, / col domandare ai chirurghi: “Si marcia bene?” o “Come va?” / oppure dava un’occhiata semi-incuriosita / alle proprie interiora sparse sulla tavola / e con un sorrisetto senza malizia / osservava: “Ammàppela! Tutta questa roba è mia?” / Poi, quando lo slegavano, si stirava senza riguardi, come un gatto; / e, non appena ricucito, saltava giù tutto contento e in buona salute, / dicendo: “E adesso, me ne posso andare?” [...]” (Morante, 1990:206-207)

Pasolini, porém, embora certamente tenha sido um hábil construtor, como Elsa, dessas poderosas *mitologias* das quais fala Didi-Huberman, no momento da escrita de *Trasumanar e Organizzar* ele parece veementemente recusá-las, o que implica que, ao lado de Totò, Ninetto ou dos apóstolos de *Il Vangelo*, sejam colocados também – para tentar não deixar de fora nenhum fragmento do multifacetado universo pasoliniano – os meninos de *Petrolio* e de *Salò*. Tal perspectiva se esclarece ao se observar que enquanto a “nonna-bambina” Morante constrói seu manifesto com a graciosa figura do Pazzariello, o “nonno-scorpione”, que já havia condenado seu Pazzariello-Ricetto à morte na *Sequenza del Fiori di carta*, ao interrogar a amiga a respeito de sua sensação diante dos jovens italianos, traz ao poema algo que nos lembra o procedimento de construção da visão do rapaz Merda, que ocupará trinta dos *Appunti*⁸⁶ de *Petrolio*, o *Satyricon* moderno de Pasolini:

Aqueles olhos, sem o brilho ligeiramente estúpido daqueles do teu herói
Não ineptos, mas eficientes, lobinhos burgueses

Os olhos, no rosto em três quartos, com as maçãs puxadas
Consumidos por uma sensualidade sem graça, ou pior, com a bochecha
Já inchada, de futuros pançudos ou gordinhos
Com a pupila no canto do olho, bárbara
Não olham para você? E quando olham não parecem sócios de um Clube do
Desespero
que constroem você ao suicídio, como prova de coerência?

São muitos, multidões
Passeatas inteiras
Como documentam documentários exclusivamente celebrativos
Uma câmera infeliz que vaga por toda parte, menos lá
Onde se encontra a realidade

E registra, desgraçadamente, só grandes fileiras de bandeiras e faixas
E, naturalmente, as más ações dos policiais (todos castrados pelo pai)

⁸⁶ Pasolini elegeu os os *Appunti*, ou notas, como unidade mínima de construção de *Petrolio*. Às notas se justapõe as *Visioni*, (visões) e os *Progetti*, (projetos).

São esses, talvez, os seus rapazinhos? (Pasolini, 1998: 874, 875, tradução minha)⁸⁷

No poema, Pasolini descreve o que parece ser uma filmagem televisiva das manifestações estudantis, mas a imagem é muito semelhante à enorme passeata ou cortejo que Carlo, personagem principal de *Petrolio*, acompanha como uma visão concedida a ele por deuses a partir do *Appunto 71*. Carlo também vê uma desesperadora procissão de jovens horrendos por trás das lentes de uma câmera e se locomove num carrinho de filmagem. Em sua “visão” ele observa a caminhada do Merda, um garoto de “quadris largos e olhos amarelados de saciedade e desprezo” (Pasolini, 2005:346) também portador daquelas “características glandulares da idade adulta” mencionados por Pasolini a respeito dos estudantes de 1968. O garoto Merda anda agarrado à namorada Cinzia – uma garota comum, de *blue jeans*, traseiro grande, com uma camiseta comprada na Standa – a partir do cruzamento da Rua Casilina com a rua Torpignatara ao longo de suas vinte primeiras transversais, rumo à Rua Tuscolana, em Roma. Conforme o par vai avançando rumo à Rua Tuscolana a visão se desenvolve em círculos – como no *Inferno*, de Dante e como na estrutura de *Salò o le 120 giorni di Sodoma* – cada círculo tem uma iluminação particular, associada a um Modelo cuja cópia é notada na vestimenta e comportamento dos jovens pelos quais o Merda e Cinzia passam, ao andarem pela rua:

Dessa vez a Cena da Visão está à direita de Carlo, que dando meia volta em seu carrinho, a contempla. A luz é vermelho-rubi. Sempre muito intensa no centro das superfícies e mais escura nas bordas. E sempre evanescente no fundo da perspectiva da pobre rua de periferia, tornando-se uma bruma que do rubi não tem nada além de uma desbotada recordação [...] Mas o elemento que é isolado e representado nesse Círculo não é só aquele da Feiura e da Repugnância, mas também do Modo de Vestir-se e seu

⁸⁷ Quelli occhi senza il luccichio stupidino del tuo eroe, / Non deficienti, ma efficienti, lupacchiotti borghesi, / Gli occhi, nel viso di tre quarti, con lo zigomo tirato, / Consunto della sensualità senza grazia, o, peggio, con la guancia / Già gonfia, di futuri pancioni, oppure rotondetti, / Com la pupilla nell'angolo dell'occhio, barbaresca, / Non ti guardano? E guardandoti non sono essi soci di un Circolo della / [Disperazione] / Che ti richiedono, come prova di coerenza, un ricattatorio suicidio? / Son molti, folti / Interi cortei / Come documentano documentari esclusivamente celebrativi / Una macchina da presa sfortunata che vaga dappertutto, eccettuando là / Dove si trova la realtà / E coglie, disgraziatamente, solo gran file di bandeire e striscioni, / E naturalmente le malefatte dei poliziotti (tutti castrati dai padri, loro). / Son essi forse i ragazzini? (Pasolini, 1998: 874, 875)

Conformismo. Ao descrever os vários Elementos isolados e representados nos vários círculos, não posso me ater estritamente a um tema só e acabo, portanto, instintivamente descrevendo a efetiva concomitância entre eles. Não posso, ao falar dos cabelos, não falar dos cus e, falando dos cus, não falar dos cabelos [...] O conjunto do vestuário não alcança, objetivamente, o grau de horror atingido, por exemplo, pelo uso das barbas e dos cabelos: todavia no vestuário se exprime num nível de maior e xxx⁸⁸ clareza um fato que é expresso de forma muito dramática e repelente para ser notado: trata-se do interclassismo. Aquelas roupas não são mais roupas de pobres – esta é a chave interpretativa da Visão dada a Carlo pelos dois Deuses – mas não porque os pobres tenham lutado para atingir (através das roupas) uma igualdade social, mas porque foi concedida a eles. (Pasolini, 1998, pp.1575-1577, tradução minha)⁸⁹

No limite, arriscaríamos dizer que o correspondente do Pazzariello morantiano no universo de Pasolini – e de todos os belos *ragazzini* angelicais de Morante que salvarão o mundo, bronzeados, sorridentes, louros ou de cabelos castanhos – é o menino Merda de ombros estreitos e quadris largos, com seus dentinhos amarelos, seus cabelos longos e ensebados e sua cara de sono, juntamente com todos os outros jovens descritos na visão de Carlo, sócios do Círculo do Desespero tanto quanto aqueles que acabarão cruelmente exterminados, após um longo processo de aprimoramento de sua reificação, no último filme do cineasta, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

Assim, se Morante escolhe como alvo de sua obra a vida humana inocente, apesar de seu “deslocamento” paródico com a queda, Pasolini, ao que tudo indica, pensando na mesma narrativa primordial do cristianismo, elege como objeto de sua paródia a culpa resultante da queda, o “pecado original”, cuja angústia os jovens a que ele se dirige ao fim de

⁸⁸Incompletude do texto original.

⁸⁹“Questa volta la Scena della Visione è alla destra di Carlo che, rinculando sul carroto, la contempla. La luce è rosso-rubino. Sempre molto accesa al centro delle superficie e più scura ai bordi. E sempre, in fondo alla prospettiva della povera strada di periferia, evanescente in una bruma che del rubino non ha più che un ricordo sbiadito. [...] Ma l'Elemento che in questo Girone viene isolato e rappresentato, non sono più la brutalità e la ripugnanza, bensì il modo di vestirsi e il suo conformismo. Nel descrivere i vari Elementi isolati e rappresentati nei vari Gironi, io non posso attenermi strettamente al tema e finisco quindi con l'obbedire instintivamente, esprimendomi, alla loro effettiva contemporaneità. Non posso, parlando dei capelli, non parlare dei culi, e, parlando dei culi, non parlare dei capelli. [...] l'insieme dell'abbigliamento non raggiunge, oggettivamente, il grado di orrore raggiunto per esempio dall'uso delle barbe e dei capelli: tuttavia nell'abbigliamento si esprime a un livello di maggiore e XXX chiarezza un fatto che, dall'uso della barba e dei capelli è espresso in modo troppo drammatico e repelente per essere notato: si tratta dell'interclassismo. Quei vestiti non sono più i vestiti dei poveri – questa è la chiave interpretativa della Visione ispirata a Carlo dai due Dei – ma non perché i poveri abbiano lottato per raggiungere (nei vestiti) l'uguaglianza sociale: ma perché questa è concessa loro.” (Pasolini, 2012:-358-359)

seu *Il mondo salvato dai ragazzini* já não mais carregariam consigo:

A pureza de vocês, eu diria, permanecerá incontaminada e inócua
Parece que vocês perderam a angústia do pecado original
(Cujo último assalto aconteceu em 67 e 68)
Parece. Não sei. De qualquer forma, o vovô os olha com amor.
Vamos jogar uma partidinha de bola no campo atrás da Fiat?

A vovó está em casa. Na rua dell'Oca. Mas ela sabe tudo.
Até o que é um *escanteio* e um *líbero* – por adivinhação
O Pazzariello, é claro, não é esportista
Seu esporte é andar depressa quando poderia andar devagar
E se você quiser, dançar ao som dos divinos *bandolins*
Coisas conhecidas apenas pelos intelectuais filhos de agricultores
Vindos do Borgo Grande, que não existe mais.⁹⁰ (Pasolini, 1993: 878,
tradução minha)

⁹⁰ “La vostra purezza direi che resterà incontaminata e innocua / Pare che voi abbiate perduto l’angoscia del peccato originale / (il cui ultimo atroce sussulto si è avvenuto nel’ 67, nel’ 68) / Pare. Non so. Comunque il nonno vi guarda con amore. / Andiamo a fare una partitella a pallone nei prati dietro alla Fiat? / La nonna sta a casa. A Via dell’Oca. Ma sa tutto. / Perfino cos’è un corner e un battitore libero – per divinazione. / Il Pazzariello, s’intende, non è sportivo. / Il suo sport è andare di corsa quando potrebbe andare al passo, / O se volete, ballare, al suono dei divini mandolini. / Cose che sanno i vecchi intellettuali figli di agricoltori, / scesi nel Borgo Grande che ormai non c’è più.” Pasolini, 1993: 878)

4.

Os sentimentos é que são históricos: a culpa trágica, o poeta que traiu Numanzia e o contemporâneo

Em *Peuples exposés* há uma perspectiva que procura conjugar o caráter apocalíptico do pensamento de Pasolini com uma extensão indefinida e generalizante do olhar amoroso da câmera de *Il Vangelo*. Ainda que se possa ler Pasolini sob essa ótica, a mudança de perspectiva que dois importantes ensaios do ano de 1975 registram e outros escritos corroboram, dão uma dimensão à leitura da obra do cineasta e escritor que não deve ser perdida:

Os exegetas de Pasolini frisaram numerosas vezes o caráter *apocalíptico* de suas tomadas de posição. Deseja-se exprimir, de um lado, uma crítica da modernidade que ganha os tons de um “fim do mundo”, ou de todo modo, de uma inquietude aguda diante de uma época em decomposição, como Nietzsche, um século antes, formula diagnósticos pessimistas. De outro lado, o povo se torna “sacro” e *arcaico*. Trata-se de um simples mito político-nostálgico? Certamente não. Mas não é de espantar que Pasolini erre, de poema a romance e de filme a ensaio político, “em busca dos povos perdidos”? Isso é indubitável. E, no entanto, Pasolini não tem nada de um nostálgico da “idade do ouro”. Sua posição é sempre crítica no que diz respeito ao que ele vê de uma forma geral ao redor de si mesmo (o nivelamento), e amoroso no que diz respeito ao que ele – entrevê – na singularidade dos gestos de resistência a esse nivelamento geral. A câmera será, assim, um útil modo do *ver* e desse *entrever* no qual pode aparecer o intervalo entre determinadas coisas: o impensado, o inconsciente da vida. (Didi-Huberman, 2012:212-213, tradução minha)⁹¹

⁹¹ Les exégètes de Pasolini ont été nombreux à remarquer le caractère *apocalyptique* de ses prises de position. On voit s’exprimer, d’un côté, une critique de la modernité qui prend les allures d’une “fin du monde”, ou tout au moins, d’une inquietude aiguë face à l’époque en décomposition, comme celle dont Nietzsche avait, un siècle plus tôt, formulé de diagnostique pessimiste. D’un autre côté, le peuple devient “sacral” et *arcaïque*. S’agit-il là d’un simple mythe politico-nostalgique? Certainement pas. Mais n’est-il pas frappant que Pasolini erre, de poèmes en romans et de films en essais politique, “à la recherche des peuples perdus”? Cela est indubitable. Et cependant, Pasolini n’a rien d’un nostalgique des “âges d’or”. Sa position est à la fois critique à l’égard de ce qu’il voit en général autour de lui (le nivellement), et amoureuse à l’égard de ce qu’il entrevoit – dans la singularité des gestes de résistance à ce nivellement général. La caméra serait donc un outil moins du *voir* que de cet *entrevoir* où peuvent apparaître l’intervalle entre les choses avérées: l’impensé, l’inconscient de la vue”. (Didi-Huberman, 2012:212-213)

A perspectiva de que o cineasta e escritor esteve, perenemente, em busca de *entrever* os gestos de resistência ao “nivelamento geral” desconsidera o valor que a constatação de uma *culpa* compartilhada entre a “burguesia” e o “povo”, entre os pais e os filhos, tem sobre a obra de Pasolini. É sobre essa culpa, e não sobre uma suposta *resistência* ao nivelamento, que ele reflete em *I Giovani infelici* (1975):

Um dos temas mais misteriosos do teatro trágico grego é a predestinação dos filhos a pagar as culpas dos pais.

Não importa se os filhos são bons, inocentes, piedosos: se os seus pais pecaram, eles devem ser punidos. Confesso que eu sempre aceitei esse tema do teatro grego como algo estranho ao meu saber, como algo acontecido “em outro lugar”, em “outro tempo”. Não sem uma certa dose de ingenuidade escolástica, sempre considerei tal tema como absurdo, e além disso ingênuo, “antropologicamente ingênuo”. Mas depois chegou um momento em que tive que admitir que pertencia, sem saída, à geração dos pais. Irremediavelmente, porque os filhos nasceram e não só cresceram, mas chegaram à idade da razão e o destino deles começa, portanto, a ser inelutavelmente o que deve ser, tornando-os adultos.

Observei demoradamente esses filhos nesses últimos anos. No final, o meu juízo – embora pareça até a mim mesmo injusto e impiedoso – é de condenação. [...] Meu *sentimento* é de condenação. Não se pode mudar os sentimentos. Eles é que são históricos. É o que se sente que é real [...] Mas como, talvez, condenação seja uma palavra errada (talvez ditada pela referência inicial ao contexto linguístico do teatro grego), terei que precisá-la: mais do que uma condenação, o meu sentimento é, na verdade, um “cessamento de amor”, cessamento do amor que, justamente, não dá lugar a “ódio”, mas a “condenação”. (Pasolini, 1990: 27-28)

O que Pasolini propõe aqui entre a confissão e o manifesto, nesse tom tão pessoal que caracteriza muitos de seus textos, parece uma importante chave para compreender, em especial, o discurso crítico de seu último ano de vida, mas também para fazer frente a uma perspectiva em latência em outros momentos. Aqui, poderíamos entender que o escritor de fato *sente* – e não percamos de vista sua percepção de que os *sentimentos* é que são históricos – o caráter insuperável da culpa, como uma marca que se atualiza a cada geração, que põe em diálogo o passado dos pais e o presente dos filhos (e o caráter de filho que todo pai tem, ao lado do potencial de pai que todo filho possui), tal qual um dia ele organizara imageticamente a propósito da permanência do sacro, através do discurso de Chiron ao final de *Medea*. Assim,

quando Pasolini afirma que os *sentimentos* é que são históricos, arrisco dizer que eles, talvez, se comportem temporalmente da mesma forma que a história pensada como constelação, pois neles a percepção do tempo não opera por superações, passado e presente são *sentidos* juntos pelo intelectual impressionado pelos devires dessa história em múltiplos fragmentos.

Todavia, há um elemento que atravessa e dá um sentido a esses devires e os conduzem para um ponto de convergência: é a sensação de que algo sempre esteve em desconcerto, pois há uma culpa que não é anulada devido à sua dispersão entre o passado e o presente, e essa culpa, na qual Pasolini também toma parte, bloqueia sua capacidade de amar e o faz formular a condenação que é também auto-condenação e, possivelmente, depreciação de seu amor por si próprio, enquanto pai e filho, simultaneamente, “porque, sendo pai, nem por isso deixo de ser filho” (Pasolini, 1990: 29).

Em que consiste, porém, essa culpa para Pasolini? Não se trata de uma culpa abstrata, mas de uma culpa material, política, específica, inscrita num processo em que a história da burguesia e a história do proletariado confluem numa única direção, tornando-os corresponsáveis de uma mesma culpa:

Como já mencionei acima, devemos, no entanto, abandonar a ideia de que tal culpa se identifica com o fascismo velho e novo, isto é, com o poder capitalista efetivo. Os filhos que hoje são tão cruelmente punidos com seu próprio modo de ser (e no futuro, é claro, com algo mais objetivo e terrível) são *também* filhos de antifascistas e de comunistas. Fascistas e comunistas, patrões e revolucionários têm, portanto, uma culpa em comum. Todos nós, de fato, até hoje, ao falarmos especificamente de pais e filhos, pretendíamos, com um racismo inconsciente, sempre só falar de pais e filhos *burgueses*.

A história era a história deles.

O povo, para nós, tinha uma história à parte, arcaica, na qual pais e filhos, como ensina a antropologia das velhas culturas, simplesmente reencarnavam e repetiam os pais.

Hoje tudo mudou: quando falamos de pais e filhos, enquanto por pais continuamos a entender pais *burgueses*, por filhos entendemos tanto os filhos *burgueses* como os filhos *proletários*. O quadro apocalíptico dos filhos esbocei acima, e compreende burguesia e povo. (Pasolini, 1990:33)

A formulação final do sentenciamento pasoliniano de seus contemporâneos fascistas, antifascistas, comunista, patrões ou revolucionários, significativamente, se dá na seguinte forma:

Por que essa cumplicidade com o velho fascismo e por que essa aceitação do novo fascismo? Porque existe – e é esse o ponto decisivo – uma ideia condutora que é, sincera ou insinceramente, comum a todos: a ideia de que o pior mal do mundo é a pobreza e que, portanto, a cultura das classes pobres deve ser substituída pela cultura da classe dominante.

Em outras palavras, a nossa culpa de país consistiria no seguinte: *em crer que a história não possa ser senão a história da burguesia* (Pasolini, 1990: 34)

Ao final, se trata de uma crença compartilhada de que a forma de vida da burguesia deve substituir todas as outras, e que a história deve se aglutinar ao redor dessa única cultura: uma angustiante forma de promover “igualdade” entre os seres. Uma forma simétrica, mas diametralmente oposta àquela descrita a propósito do olhar amoroso da câmera pasoliniana. Aqui não é o amor que ao contemplar com igualdade cada ser, faz saltar seu caráter universal e singular a um só tempo, mas uma forma de vida que ao ser universalmente imposta, buscada e aceita, sufoca qualquer singularidade possível, colocando os semelhantes do ensaísta, e ele próprio, na condição de seres aos quais ele se declara incapaz de amar: “mais do que de condenação o meu sentimento é de uma cessação de amor, que justamente, não dá lugar a ódio, mas a condenação” (Pasolini, 1990: 28)

Assim, aparentemente, o “amor” se extingue e dá lugar a uma condenação em que o caráter infra-histórico da culpa trágica e o político se confundem: a culpa é coletiva e política e está inscrita em todos os fragmentos da história e o ensaísta assume, ao mesmo tempo, papel de réu e juiz de seus semelhantes.

Todavia, é justamente nessa posição ambivalente, apesar da irrefutável declaração de “cessação de amor”, que enxergamos e irrupção de uma modalidade distinta, mas correlata ao amor de que Didi-Huberman fala a propósito do olhar materializado pela câmera de *Il Vangelo secondo Matteo*. Trata-se aqui, pensamos, de uma paradoxal *compaixão* que parte não de um amor próprio que se estende aos seus semelhantes, mas de uma autocondenação e de uma autoaversão que rejeita e ao mesmo tempo se identifica profundamente com o outro. A ela nomearemos, provisoriamente, *aversão compassiva*: um *pathos* através do qual se sente a vileza do outro como algo tão próprio, a ponto de sofrer uma torturante identificação, como percebemos numa declaração de poética de *La Divina Mimesis* (1963-67), na qual a figura do poeta propõe a operação de renunciar à sua própria “figura econômica”, experimentando em seu corpo a “ânsia da aquisição”, a miséria e a riqueza, de um modo que parece mimetizar o

ato do Cristo de vivenciar as fragilidades humanas, fazendo da *divina mimesis* uma paródia amarga da proposta de *Il Vangelo*:

O poeta vive o anseio pela aquisição em estado puro [...] porque as figuras econômicas são despedaçadas pela sua ânsia. O poeta quer, de fato, viver todas as figuras econômicas possíveis, quer ao mesmo tempo a miséria e a riqueza [...] Fazer degenerar a ânsia da aquisição e da produção em algo que é a sua ausência de função, esse é o papel do poeta. [...] Seja um mendigo, seja um senhor, o poeta não pertence nem à figura econômica do mendigo, nem à do senhor. Ele deve ser desprovido de uma figura econômica estável. Repito: ora é uma, ora é outra, ora todas juntas. E naturalmente sofre todas elas! Pode muito bem escrever poesias de dor íntima e civil, apenas pela dor real de não ter um pouco de dinheiro no bolso para jantar, ou pior ainda, quem sabe, para comprar um automóvel; ou então pela dor de ter muito dinheiro por causa de um pai rico. A degeneração de seu estado social faz com que seus desejos sejam todos realizados. Se ele sonha ver mortos seus contemporâneos, pequeno burgueses, conformistas, seguros de si, covardes, fracos, abismos de imperfeição e monstruosidade, chantagistas, feios, ignorantes, porta-bandeiras de uma fé cretina, de um Cristo imbecilizado e de uma Pátria de merda – inesperadamente, seu desejo se desenrola em um tempo dissonante, não cronológico, cinquenta anos depois. E os infames se tornam inocentes; os inocentes infames. Certos velhos burgueses – injustamente amantes da boa música – ou proprietários de mansões dignas da Grécia antiga etc – de monstros infames se tornam vermezinhas inocentes, pisados, macerados, desnudados, deixados a feder. Ou, ao contrário, certos Jovens Louros, não mais operários, mas ainda não burgueses – ainda com toda sua cruel integridade de garotos – tornam-se algozes miseráveis e carrascos. (Pasolini, 1998 :1104-1106, tradução minha)⁹²

⁹²Il poeta vive l'ansia dell'acquisto allo stato puro [...] Perché le figure economiche sono frantumate dalla loro ansia". Il poeta vuole infatti vivere tutte le figure economiche possibili, vuole insieme la miseria e la ricchezza. [...] Fare degenerare le ansie dell'acquisto e della produzione in qualcosa che è la loro purezza e la loro mancanza di funzione, è la parte del poeta. [...] Che sia un mendicante o che sia un signore, il poeta non appartiene né alla figura economica del mendicante né a quella del signore. Egli deve essere senza figura economica stabile. Ripeto: ora ne è una ora ne è l'altra, ora tutte insieme. E naturalmente le soffre tutte! Può benissimo scrivere delle poesie bellissime di dolore intimo e civile, solo per il dolore reale di non avere un può di soldi in tasca per cenare, o peggio ancora, magari, per comprarsi un'automobile; quando non per il dolore di avere troppi soldi a causa di un padre ricco. La degenerazione del suo stato sociale fa a sì che i suoi desideri in realtà vengano tutti realizzati. Se egli sogna di vedere morti i suoi coetanei piccolo borghesi, conformisti, sicuri di sé, vigliacchi, deboli, abissi di imperfezione e di mostruosità, ricattatori, brutti, ignorante, portabandiere di una fede cretina, di un Cristo scimunito e di una Patria merdosa – ecco che suo Desiderio si attua, in un tempo dissonante e non cronologico, subito cinquant'anni dopo. E gli infami diventano innocenti; gli innocenti infami. Certi vecchi borghesi – innamorati ingiustamente della buona musica – o proprietari di ville degne della Grecia antica, ecc. – da mostro infami divengono vermeti innocenti, schiacciati, pestati, denudati, fati puzzare; o al contrario, certi innocenti Giovani Biondi, non più operai e non ancora piccolo borghesi – e ancora con tutta la crudele integrità del ragazzo – divengono degli aguzzini miserabili o dei carnefici. (Pasolini, data:1104-1106)

O inconformado nojo com que o escritor fala dos “inocentes jovens louros” – entre a pequena burguesia e o proletariado – que se tornam carrascos, e dos pequenos burgueses, cuja culpa se transforma em infame inocência, é incontornável, assim como o sarcasmo com que se refere à figura do poeta, que escreve poemas civis belíssimos motivados pela dor de não ter dinheiro para o jantar, ou para comprar um automóvel.

O primeiro *pathos*, conexo à forma como se relaciona com seus semelhantes – mais especificamente com o *povo*, com a “figura econômica” da pobreza, na qual outrora ele vira algum potencial de resistência – seria reiterado mais tarde pelo texto da *Abiura dalla Trilogia della vita* (1975), em que a condenação dos *Giovani infelici*, assim como o asco demonstrado em *La Divina mimesis*, são elevados ao nível de um manifesto sobre sua futura produção cinematográfica, o qual põe em operação a concepção de história da qual já falamos, em que passado e presente se relacionam dialeticamente, e assim se estabelece um caráter contemporâneo⁹³ da *culpa* sobre os jovens e meninos do subproletariado romano:

Mas hoje a degeneração dos corpos e dos sexos assumiu um valor retroativo. Se aqueles que eram *outrora* aquilo, puderam se transformar *agora* nisso, significa que já eram assim potencialmente; portanto, também o seu modo de ser de *outrora* fica, no presente, desvalorizado. Os jovens e os rapazes do subproletariado romano – que são os mesmos que projetei na velha e resistente Nápoles e, depois, nos países do Terceiro Mundo –, se *agora* são imundícia humana, é porque *outrora* já o eram potencialmente: eram, portanto, imbecis obrigados a ser adoráveis, esqualidos criminosos obrigados a ser simpáticos malandrinhos, covardes ineptos obrigados a ser santamente inocentes etc. A derrocada do presente implica também a derrocada do passado. A vida é um monte de insignificantes e irônicas ruínas. (Pasolini, 1990: 201, itálicos do original)

O asco que Pasolini demonstra aqui é inversamente proporcional ao amor dedicado aos jovens das *borgate* romanas que figuraram em *Il Vangelo*. Se em *Il Vangelo* a câmera de Pasolini, talvez acidentalmente até, pôde reproduzir o olhar atemporal ou

⁹³ Roberto Esposito no capítulo de *Pensiero viventi* (2010) dedicado à reflexão sobre o pensamento de Pasolini em relação às correntes epistemológicas que atravessam a cultura italiana, deixa uma significativa afirmação em comentário às declarações da *Abiura*, vai no mesmo sentido dessa leitura: “Nesta observação emerge mais um ponto de intersecção da perspectiva de Pasolini com a linha de trajetória do pensamento italiano, relativo a uma noção estratificada, tudo menos linearmente progressiva, de temporalidade: se a entropia do presente induz, ou implica a do passado é porque estes, em vez de simplesmente sucessivos, são, de certo modo, contemporâneos. (Esposito, 2013:243)

transistórico do Cristo, que vê seus semelhantes inocentados pelo seu sacrifício, nos demais textos, Pasolini humanamente imerso nos fragmentos ruinosos que compõe nossa historicidade, enxerga em cada caco em suspensão a inscrição dessa culpabilidade, como *La sequenza del fiore di carta* tão bem assinala.

De sua própria culpa como intelectual e poeta, não sem uma grande dose de escárnio, Pasolini fala magistralmente num dos mais amargos e cômicos fragmentos do roteiro jamais filmado, *Porno-Teo-Kolossal (1967-1975)*. Esse roteiro, que mistura anacronicamente a narrativa do nascimento do messias com um contexto sociohistórico contemporâneo e futurista ao mesmo tempo, parece se constituir como paródia de dois gêneros estabelecidos: o Evangelho e a Utopia. Nele, o ator Eduardo de Filippo deveria fazer o papel de Epifanio, um napolitano que ao ver no céu a estrela que anuncia a chegada do messias, se apressa a segui-la, acompanhado de Ninetto, seu empregado. Juntos passam por cidades como Sodoma, Gomorra e Numanzia, que é descrita no roteiro a partir de localidades parisienses. Esta última, de acordo com nota do autor no início do texto, é a “cidade-Utopia” que simboliza a realização do socialismo. Tal cidade se encontra sitiada por um exército fascista e sem possibilidades de continuar lutando. Diante dessa situação, um poeta local sugere que os *numantini* cometam suicídio coletivo:

A proposta do poeta é a seguinte: “não existem mais esperanças para nós, os fascistas são infinitamente mais fortes, perdemos todas as batalhas, mesmo a última, que fez com que nós tivéssemos que nos fechar dentro de nossa cidade. Tudo está perdido. O que eu proponho é um suicídio coletivo de toda a população de Numanzia. Assim, quando o exército dos fascistas entrar na cidade, encontrará uma cidade de mortos. Melhor a morte do que a escravidão aos fascistas”. (Pasolini, 2001:2379, tradução minha)⁹⁴

A sugestão do poeta de Numanzia, porém, não é acolhida sem passar por um rigoroso processo democrático. Sua descrição demonstra uma consciência sobre a falência do socialismo na promoção de uma igualdade que não seja anuladora das singularidades, muito

⁹⁴ La proposta del poeta è la seguente: “ non ci sono più speranze per noi, i fascisti sono infinitamente più forti, abbiamo perduto tutte le bataglie abbiamo perduto anche la ultima che ha fatto si che noi ci dovessimo chiudere dentro la nostra città. Ormai tutto è perduto. Ciò che io propongo è il suicidio collettivo di tutta la popolazione di Numanzia. Così, quando l’esercito dei fascisti entrerà nela città, troverà una città di morti . Meglio la morte che la schiavitù sotto i fascisti” (Pasolini, 2001:2379)

próxima daquela presente no discurso sobre a culpa compartilhada em *Giovani Infelice*. No roteiro, o processo político socialista é descrito de forma protocolar, mecânica, caricatural, o que resulta num efeito de sentido de cômica derrisão:

Um dia depois, a proposta do poeta sai num importante jornal parisiense (no “Le Monde”, que se tornou socialista: toda a cidade é, portanto, democrática: os próprios facistas *numantini* foram tirados do caminho, não com violência, mas com persuasão... E vamos saber de tudo à medida que entramos na história viva [...] Nasce, então, a discussão no Parlamento, depois de um acalorado debate, decide-se convocar um referendo junto à população de Numanzia [...] A maior parte do povo de Numanzia é a favor da *morte coletiva* em sinal de recusa à escravidão nas mãos dos fascistas. (Pasolini, 2001:2740, tradução minha)⁹⁵

Na morte, os *numantini* são singularizados por Pasolini, que se dedica a pormenorizar as situações em que cada habitante da cidade preferiu suicidar-se, contudo, essa descrição é inteiramente permeada pelo caráter de *pastiche* que predomina no roteiro, do qual a descoberta de Ninetto do poeta que sugeriu o suicídio coletivo, vivo, sentado à mesa de um café em Saint Germain des Prés, preparando para si mesmo uma dose de whisky, é só mais um episódio:

O suicídio coletivo, democraticamente estabelecido, foi de fato realizado: e assim, Numanzia é uma cidade de mortos.
Mas o extraordinário está no fato de que os *numantini* mataram-se fixando para a eternidade a ação que lhes era mais cara durante a vida.
Nos banquinhos dos jardins há juvenzinhos que morreram abraçados ternamente.
Nas margens do Sena há pescadores mortos com seus anzóis no rio.
Nas bancas de livros há literatos mortos sobre os livros que mais amavam.
Tomado pela curiosidade, Ninetto abre devagarzinho a porta de uma casa e vê marido e mulher mortos fazendo amor.
Dentro de outra casa há um velho aposentado que morreu com seu cão.
Em outra, um homossexual morto, ao lado de um maço de rosas, abraçado a seu namorado.
Outros se suicidaram juntos: no Champs Elysées [...] Em um cinema “experimental”, todos os espectadores morreram enquanto viam o filme de

⁹⁵ Il giorno dopo la proposta del poeta, sotto forma di articolo, esce sul più importante giornale parigino (su “Le Monde”, che è diventato socialista: tutta la città è comunque democratica: gli stessi fascisti numantini sono tolti di mezzo, non con la violenza, ma con la persuasione... E sapremo tutto ciò man mano che entreremo nel vivo della storia) [...] Nasce ora la discussione in Parlamento. E in Parlamento, dopo un acceso dibattito, si decide di indire un referendum tra la popolazione di Numanzia.[...] La maggioranza del popolo di Numanzia risulta essere per la *morte collettiva*, per il rifiuto di cadere, vivi, sotto la schiavitù fascista. (Pasolini, 2001:2740)

Chaplin: *O grande ditador*: na tela, pela eternidade, há a imagem imóvel de Chaplin dando um golpe com o traseiro no *mapamundi*. [...] Então, de repente se houve um barulho: um tilintar quase imperceptível. Trata-se de uma colherzinha que mistura gelo dentro de um copo. Ninetto se aproxima curioso e, também um pouco assustado, entre os intelectuais mortos, vê que o único que permaneceu vivo é o próprio poeta que *havia dado a ideia da morte coletiva*: ele é o único em toda a cidade que não tivera coragem de morrer, e agora, inteiramente só, preparava para si mesmo um whisky com gelo. A vida tinha sido mais forte do que qualquer outra coisa. (Pasolini, 2001:2742-2743, tradução minha)⁹⁶

O poeta, após trair sua cidade, se torna comensal dos fascistas, participando de suas opulentas festas. Numa delas, o Chefe dos fascistas, que se dá ares intelectuais, pede ao poeta, reduzido a uma espécie de bufão, que recite uma poesia “de ocasião”:

Depois de um instante de estranha e enigmática concentração, evocativo, o poeta começa a recitar uma poesia de O. Mandel’stan, que termina exatamente com esses versos: “bebo, mas ainda não decidi qual dos dois vinhos devo escolher – se o alegre Asti Espumante, ou o Châteneufe du Pape” [...] Mal terminou o último verso da poesia, o Chefe fascista e o poeta brindam, levantando o copo e sorvendo o vinho. E então, o imprevisível: o poeta, bebido o primeiro gole, exclama sem hesitação: “Mas este não é Asti, é Châteneuf du Pape!”

O Chefe fascista, com ainda menos hesitação, rapidamente sustenta que se trata exatamente do Asti Spumante. O poeta rebate, sustentando sua convicção [...] a coisa chega a um ponto de tensão evidentemente desproporcional ao assunto (à cova, de fato, todo o resto): tanto que ao fim, o chefe dos fascistas, caída a máscara, com sua sádica prepotência, ordena berrando ao poeta: “Ou você admite que se trata de um Asti Spumante como estou dizendo ou eu mando fuzilarem você!”

⁹⁶ Il *suicidio collettivo*, democraticamente stabilito, è stato infatti attuato: e così Numanzia altro non è che una città di morti.

Ma lo straordinario consiste soprattutto nel fatto che i numantini si sono uccisi fissando per l’eternità l’atto che più hanno avuto caro nella vita. [...]

Nelle panchine dei giardinetti ci sono dei giovanissimi morti abbracciati teneramente.

Sulle rive della Senna ci sono dei pescatori morti con la lenza sul fiume.

Lungo le bancarelle di libri ci sono dei letterati morti sui libri che amavano. Preso della curiosità, Ninetto apre piano piano la porta di una casa e vede moglie e marito morti nell’atto di fare l’amore.

Dentro un’altra casa c’è un vecchio pensionato morto solo con il suo cane.

In un’altra, un omosessuale morto, con accanto un mazzo di rose, abbracciato al suo ragazzo.

Altri sono uccisi tutti insieme: ai Champs Elysées [...] in un cinema “d’essai”, tutti gli spettatori sono uccisi insieme mentre stavano vedendo il film di Charlot: *Il grande dittatore*: sullo schermo, per l’eternità, c’è l’immagine immobile di Chaplin che dà un colpo col sedere nel mappamondo. [...] Ed ecco che improvvisamente si sente un rumore: un tintinnio appena percettibile: si tratta di un cucchiaino che mescola de ghiaccio dentro un bicchiere. Ninetto si avvicina incuriosito, e anche un po spaventato e fra gli intellettuali morti, vede che l’unico rimasto vivo è proprio il poeta che aveva lanciato l’idea della morte collettiva: egli è l’unico in tutta la città, che non ha avuto il coraggio di morire, e ora tutto solo, si sta preparando un whisky con ghiaccio. La vita è stata più forte di ogni altra cosa. (Pasolini, 2001:2741-2743)

Mas o poeta se recusa a obedecer, rebatendo que se trata de Châteuneuf du Pape e basta. [...] o poeta é empurrado contra um muro e fuzilado em pé, mas antes de morrer, ele grita, levantando o punho cerrado: “Viva a revolução!” (Pasolini, 2001:2744-2745, tradução minha)⁹⁷

A culpa do poeta traidor, que pode ser identificada com a percepção que Pasolini tinha de sua própria culpa como intelectual e poeta, se faz da soma de culpas que ele ironicamente chega a amenizar: apegar-se à vida, é algo perfeitamente compreensível, algo inscrito na memória biológica humana. O partilhar da mesa do chefe fascista, tornar-se seu bufão, nesse sentido, poderia ser entendido como uma contingência dessa mesma sobrevivência. Todavia, o sarcasmo pasoliniano mais feroz se evidencia quando o poeta abre mão de sua vida, por sua identidade de burguês com uma taça em punho, magistralmente expressa na discussão aguerrida com o oficial, entre o Asti e o Châteuneuf, que o leva ao fuzilamento e à cínica morte de punho levantado (mas já sem a taça), gritando o “Vive la revolution!” Estamos ao redor da mesma discussão feita em *Giovani Infelici*. A condenação do modo de vida burguês como única via reaparece aqui de forma caricatural.

Entretanto, a culpa expressa nesse fragmento de *Porno-Teo-Kolossal* e a percepção da realidade como infernal que se nota, justamente, na referência à *Comedia* dantesca, em *La divina mimesis*, não anula a insistência de Pasolini em, através da poesia, desativar, corroer a lógica dominante. Essa é a tarefa que Pasolini ainda credita à poesia enquanto imagina a partir da memória de uma vila visitada em Praga, o lugar infernal dos

⁹⁷ Dopo un attimo di strana ed enigmatica concentrazione, ecco che, remissivo, il poeta inizia a recitare una poesia de O. Mandel'stam, che finisce esattamente con questi versi: “bevo, ma non ho ancora deciso quale dei vini devo scegliere – se l'allegro Asti Spumante o lo Châteuneuf du Pape” [...] Appena è terminato l'ultimo verso della poesia, il Capo batte le mani e ordina a un cameriere di portare immediatamente dell'Asti Spumante. Stappata solenemente la bottiglia, e i due, il Capo fascista e il poeta, brindano, alzando il bicchiere, e sorseggiano il vino. Ed ecco l'imprevedibile. Il poeta, bevuto il primo sorso, esclama, senza esitazione: “Ma questo non è Asti, è Châteuneuf du Pape!”.

Il Capo fascista, con ancor meno esitazione, sostiene subito che si tratta proprio di Asti Spumante. Il poeta ribadisce la sua convinzione [...] la cosa giunge fino a un punto di tensione evidentemente sproporzionato all'argomento (sotto cova, infatti, tutto il resto): tanto che alla fine il Capo dei fascisti, gettata la maschera, con la sua sadica prepotenza, ordina, urlando al poeta: “O tu ammetti che si tratta di Asti Spumante come dico io, o io ti faccio fucilare!”

Ma il poeta si rifiuta di obbedire, ribadendo che si tratta di Châteuneuf du Pape, e basta. [...] il poeta viene spinto contro un muro e fucilato, su due piedi, ma prima di morire, egli grida, alzando il pugno chiuso: “Viva la rivoluzione!” (Pasolini, 2001:2744-2745)

poetas: uma espécie de asilo, o Jardim dos Poetas, onde poetas do leste europeu são descritos com dignidade, enquanto que os italianos, marcados pelos gestos e hábitos da pequena burguesia são vistos com aquele asco tão recorrente no último Pasolini. E em meio a essa visão dos poetas, irrompe uma espécie de manifesto de poética em forma de fluxo de consciência, no qual a poesia é descrita como algo que participa, mas rompe com a lógica da aquisição e do consumo, porque “pode e não pode ser adquirida. E se é adquirida, não pode ser consumida! Pior do que o plástico, o alcatrão e os detergentes” (Pasolini, 1998:1104). O poeta, através da poesia teria, então, ao viver juntas todas as “figuras econômicas”, ao confundi-las, o potencial de “fazer degenerar o desejo da aquisição e da produção em algo que é a sua pureza e a sua falta de função” (Pasolini, 1998:1104).

Aqui, é preciso assinalar que as afirmações que Giorgio Agamben faz a respeito da poesia no ensaio *Che cos'è il contemporaneo?* estão muito próximas dessas que Pasolini registrou em *La divina mimesis*. Esse ensaio parte do conceito de intempestividade de Nietzsche e do poema “O século”⁹⁸, do poeta russo perseguido pelo regime stalinista, o mesmo referido em chave irônica por Pasolini em *Porno-Teo-Kolossal*, Osip Mandelstan.

Agamben, analisando o poema de Mandelstan, descreve o poeta enquanto “contemporâneo”, como aquele que fratura – nas palavras de Pasolini, que *faz degenerar* – o tempo em que vive e, simultaneamente, sutura essa fissura com seu próprio sangue. Trata-se, como observa o próprio Agamben, de uma tarefa impossível ou, no mínimo, tão paradoxal como aquela a que se propõe Pasolini ao se dispor, como poeta, a assimilar e ao mesmo tempo evidenciar a falência de “todas as figuras econômicas” de seu tempo:

O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente de seu século? [...] Pode se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas, a parte de sombra, sua íntima obscuridade. [...] Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser o contemporâneo. Por isso, os contemporâneos são

⁹⁸ Meu século, minha fera, quem poderá/olhar-te dentro dos olhos/e soldar com seu sangue as vértebras de dois séculos? / Enquanto vive a criatura / deve levar as próprias vértebras, / os vagalhões brincam/ com a invisível coluna vertebral. / Como delicada e infantil cartilagem / é o século neonato da terra. / Para liberar o século em cadeias / para dar início ao novo mundo / é preciso com a flauta reunir / os joelhos nodosos dos dias / Mas está fraturado o teu dorso / meu estupendo e pobre século. / Com um sorriso insensato / como uma fera um tempo graciosa / tu te voltas para trás, fraca e cruel, / para contemplar tuas pegadas. (Mandelstan apud, Agamben, 2009:60,61,62)

raros. E por isso, ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual apenas se pode faltar. Por isso o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. [...] Se, como vimos, é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou ainda que percebeu a falha, o ponto de quebra), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações. (Agamben, 2012: 64, 61)

É preciso pontuar que quando Pasolini, em *Porno-Teo-Kolossal*, numa operação anacrônica como aquela de que Agamben fala a propósito do “contemporâneo”, coloca a narrativa do nascimento do messias, oriunda da tradição cristã como *narrativa cornice*⁹⁹ que emoldura as cidades-Utopia infernais como Sodoma e Gomorra (ainda que daí não se possa deduzir nenhuma crença messiânica por parte do escritor), ele está colocando a memória ideológica dessa primitiva tradição com a qual dialogara intensamente em *Il Vangelo*, assim como paradigmas democráticos e os ideais políticos de igualdade percebidos nas utopias, em curto-circuito com o modo de vida da sociedade contemporânea hiperbolizado nos horrendos espetáculos – as reflexões de Guy Debord, que Agamben retomará em *Il Regno e la gloria*, parecem estar no horizonte de Pasolini também – que têm lugar nessas duas cidades como forma de disciplinar a conduta sexual de seus habitantes.

Na Utopia de Sodoma – cidade na qual “a tolerância é real, a compreensão dos outros é real; tudo é fundado sobre o real caráter democrático” e na qual “encontram lugar minorias de qualquer tipo”, não apenas “minorias heterossexuais, mas também minorias de negros, judeus, ciganos, que vivem na mais absoluta liberdade, *inclusive interior*” (Pasolini, 2001:2713) – a orientação homossexual predomina. Assim, um garoto e uma garota, nessa cidade onde até a “liberdade interior” é uma realidade, tem um encontro heterossexual e, uma

⁹⁹ A semelhança com as *Città invisibili* de Italo Calvino, não pode ser, de forma alguma, uma coincidência. A estrutura narrativa em que as cidades-utopia aparecem interpoladas à narrativa-moldura que conta a busca de De Filippo e Ninetto pelo messias, deve, certamente, conter alguma provocação a Calvino com suas “città invisibili”, que para Pasolini pareciam cidades vistas por um velho que já narra tudo como lembrança distante e desbotada. As cidade-utopia de Pasolini, aliás, totalmente distópicas, diferentemente das de Calvino (ao menos como Pasolini as via) são cheias de uma cruel vivacidade.

vez surpreendidos, são detidos e submetidos a “um linchamento muito benevolente” (Pasolini, 2001: 2714) na Festa da Fecundação, que parece um cruel *pastiche* dos rituais de procriação dos solarianos, descritos pelo utopista italiano Tommaso Campanella em *La città del sole*¹⁰⁰:

Mas logo começa a parte da festa que consiste na punição dos culpados. São trazidas duas caminhas ao meio do espaço verde do estádio, entre a aclamação das pessoas, as risadas, os ditos espirituosos, etc, etc [...] Enfim, vem trazida pelos policiais ao meio do grande prado a mocinha culpada. Esta é obrigada e despir-se, e o faz devagar, devagar, chorando, até que fique completamente nua diante da imensa turba. E se deita de bruços na cama.

Anunciadas novamente no auto-falante, avançam pelo campo três belíssimas mulheres em flor, felizes, com as formas da deusa Juno. São lésbicas famosas por serem as mais quentes da cidade.

Avançam e chegam perto da caminha e cada uma delas faz o que quer com a mocinha, longamente, diante do público que explode em hosanas: esta é obrigada a amá-las – a deixar-se possuir com um falo de madeira – a lambê-las – exatamente como elas querem. [...] Depois é a vez do rapazinho [...] quando está todo nu, três rapagões, entre os mais viris da cidade – e dotados dos maiores membros – chegam orgulhosos, gingando como pugilistas [...] e a punição do rapazinho é igual àquela da mocinha [...] o público está delirante diante de tal excitante espetáculo. (Pasolini, 2001: 2715, tradução minha)¹⁰¹

Aqui, na forma dessa cruel e anacrônica paródia, Pasolini, consciente de sua culpa e da culpa de seus semelhantes, sem qualquer esperança numa suposta inocência ou

¹⁰⁰ Na *Civitas solis* campanelliana não existe a noção de família, senão como uma grande coletividade que engloba toda a cidade, o tributo à República platônica é ponto pacífico entre os estudiosos. A reprodução era controlada por Amor, um dos três sábios que, orientados pelos princípios da astrologia, liam nos céus o momento propício para a fecundação das mulheres da cidade. Os rituais de fecundação, apesar de sua forma austera e regrada, inevitavelmente evocam ao leitor contemporâneo uma estranha espécie de torneio ou gincana. A possibilidade de Pasolini conhecer esse texto, embora não o tenha citado, é considerável.

¹⁰¹ Ma presto comincia la parte della festa che consiste nella punizione dei colpevoli. Vengono portati due lettini in mezzo allo spiazzo verde dello stadio, tra le acclamazione della gente, le risate, i motti di spirito, ecc. ecc. [...] Dai poliziotti, infine, viene portata per prima in mezzo al grande prato la ragazzina colpevole. Essa viene obbligata a spogliarsi, e lo fa piano piano, piangendo, finchè rimane del tutto nuda di fronte alla sterminata folla. E si stende riversa sul letto.

Annunciate novamente dall'altoparlante, vengono ora avanti per il prato tre bellissime donne fiorenti, felice, giunoniche. Sono le tre lesbiche che godono la fama di essere le più calorose della città.

Vengono avanti, e arrivano accanto al lettino e ognuna di loro trova la voluttà, a lungo, di fronte al pubblico osannante, con la ragazzina: la quale è costretta ad amarle – a farsi possedere con falli di legno – a lecarle – esattamente come esse vogliono. [...] Poi, è la volta del ragazzino [...] quando è tutto nudo, tre giovanotti, tra i più prestanti della città – quelli forniti de membro più grosso – arrivano orgogliosi, molleggiante come pugili [...] e la punizione del ragazzino è uguale a quella della ragazzina [...] Il pubblico è delirante di fronte a così ecitante spettacolo. (Pasolini, 2001: 2715)

capacidade de resistência, quebra e expõe a fratura de seu século doente. Os elementos, porém, para soldá-la, nessa fase final de sua trajetória, parecem ausentes.

Contudo, se pudermos pensar a partir da reflexão que Agamben faz em “Ter lugar”, um dos fragmentos de *La comunità che viene*, o microcosmo infernal criado em *Salò o le 120 giorni di Sodoma*, que parece ser a expressão máxima da amargura pasoliniana diante da culpabilidade humana, talvez possa ser lida para além da aparente irrestrita condenação da sociedade que lhe era contemporânea, também como um momento significativo de seu exercício ético, no qual aprofundando-se na experiência na anulação da vida, talvez tenha instigado a outros a refletirem sobre como recobrar sua plenitude :

A ética só começa no lugar preciso em que o bem se revela como uma apreensão do mal e em que o autêntico e o próprio revelam ter o inautêntico e o impróprio como conteúdos exclusivos. É este o sentido do antigo ditado filosófico segundo o qual *ventas patefacit se ipsam et falsum*. A verdade não pode manifestar-se a si própria sem manifestar o falso, que no entanto não é separado dela e expulso para outro lugar; pelo contrário, segundo o significado etimológico do verbo *patefacere*, que significa “abrir” e está ligado a *spatium*, a verdade só se manifesta dando lugar à não-verdade, isto é, como o ter-lugar do falso, como exposição da sua íntima impropriedade. (Agamben, 1990: 18)

Essa é a forma a partir da qual, levando em consideração toda a discussão desenvolvida até aqui, pretendemos, no próximo segmento desse texto, ler *Salò o le 120 giorni di Sodoma*, como um exercício pasoliniano de sua tarefa como “contemporâneo”.

Quanto a Agamben, a forma através da qual ele se dispõe à tarefa de contemporâneo, passa, como o próprio Didi-Huberman aponta tão bem, pela anacrônica e inabitual tarefa de compreender a si e ao outro como “ser qualquer”.

Como não poderia deixar de ser, a compreensão do caráter “qualquer” dos seres, não está de forma alguma desligada do messianismo que ele enuncia em *Che c'osè il contemporaneo?*:

Nada mais exemplar, nesse sentido, que o gesto de Paulo, no ponto em que experimenta e anuncia a seus irmãos aquela contemporaneidade por excelência que é o tempo messiânico, o ser contemporâneo do messias, que ele chama precisamente de “tempo-de-agora” (*ho nin kairos*). Não apenas esse tempo é cronologicamente indeterminado (o retorno do Cristo, a

parusia, que assinala o fim desse tempo, é certo e próximo, mas incalculável), mas ele tem a capacidade singular de colocar em relação consigo mesmo todo o instante do passado, de fazer da história bíblica uma profecia e uma prefiguração (*typos*, figura, é o termo que Paulo predica) do presente (assim, Adão, através de quem a humanidade recebeu a morte e o pecado, é “tipo, ou figura do messias que leva o homem à redenção e a vida). Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história. [...] é algo do gênero do que devia ter em mente Michel Foucault quando escrevia que as suas perquirições históricas sobre o passado são apenas a sobra trazida pela sua interrogação teórica do presente. E Walter Benjamin, quando escrevia que o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que estas alcançarão sua legibilidade somente num determinado momento da história. (Agamben, 2012:72)

O que significa ser “contemporâneo do messias”, podemos entender através de *La vocazione messianica* (2009), ensaio em que Agamben retoma a discussão de *Il tempo che resta. Commento alla lettera ao Romani* (2000). A explicação do filósofo a respeito da experiência do tempo messiânico se dá a partir de duas matrizes, a paulina (do apóstolo Paulo) e a benjaminiana:

Exatamente como a experiência do tempo messiânico é tal que é impossível nela habitar, assim também nela algo como um atraso não pode se produzir. É isso que Paulo lembra ao tessalonicenses: "A respeito da época e do momento, não há necessidade, irmãos, de que vos escrevamos. Pois vós mesmos sabeis muito bem que o dia do Senhor vem como um ladrão de noite" (1Ts 5,1-2). "Vir (erchetai)" está no presente, justamente como o Messias é chamado nos Evangelhos o "ho erchomenos", aquele que vem, que não cessa de vir. Um filósofo do século XX, que tinha ouvido a lição de Paulo, repete do seu modo: "Cada instante é a porta estreita através da qual o Messias pode passar" (W. Benjamin). (Agamben, 2009: 784, tradução minha)

Continuando sua exposição, Agamben afirma que esse tempo pode ser representado geometricamente como um segmento de reta que vai da ressurreição ao fim do tempo:

É claro que viver no "tempo que resta" ou viver o "tempo do fim" só pode significar uma transformação radical da experiência e também da representação habitual do tempo. Não é mais a linha homogênea e infinita do tempo cronológico profano (representável, mas vazio de qualquer experiência), nem o instante pontual e da mesma forma impensável do seu fim. Mas não é nem mesmo um simples segmento retirado do tempo cronológico e que iria da ressurreição até o fim do tempo. É um tempo que pulsa dentro do tempo cronológico, que o trabalha e o transforma a partir de dentro. É, de um lado, o tempo que o tempo emprega para terminar; de outro, *o tempo que nos resta, o tempo do qual precisamos para fazer o tempo terminar, para atingir a meta, para nos libertarmos da nossa representação ordinária do tempo.* (Agamben, 2009: 785, tradução e detalhe meus)

Esse tempo que pulsa no interior do tempo cronológico, do qual Agamben fala, é, como se pode concluir, o exato tempo no qual o “contemporâneo” se situa e a partir do qual solda a fratura de seu século doente através de uma “experiência do tempo messiânico” que acontece a todo momento numa forma de existência que se abre para uma particular revogação das vocações mundanas, para que o humano possa abrir-se ao livre exercício do amor. Essa revogação é enunciada por Agamben a partir da carta do apóstolo Paulo aos Coríntios da seguinte forma:

O que importa é que os que têm mulher vivam como se a não tivessem; os que choram, como se não chorassem; os que se alegram, como se não se alegrassem; os que compram, como se não possuíssem; os que usam deste mundo, como se dele não usassem". (1Cor 7,29-31). (...) "Hos me", "como se não" nos diz então que o sentido último da vocação messiânica é de ser a revogação de toda vocação. Justamente como o tempo messiânico transforma, a partir de dentro, o tempo cronológico, assim a vocação messiânica, graças ao "hos me", ao "como se não", é a revogação de toda vocação, que muda e esvazia a partir de dentro toda experiência e toda condição factual para abri-la a um novo uso. (Agamben, 2009:785)

A compreensão dessa perspectiva sobre o “viver como se não”, como já sugerimos, tem um estreito nexos com *La comunità che viene* (1990), cuja proposta, pensamos, se completa a partir de uma indagação posterior de Giorgio Agamben sobre a vida comunitária: a arqueologia realizada em *Altissima povertà*.

Se nossa leitura estiver correta, a revogação das vocações mundanas tal como é descrita por Agamben através da exegese da *Carta aos Romanos*, pode ser entendida como um

meio a partir do qual é possível que se produza a comunidade descrita no fragmento “Tienanmen” de *La comunità che viene*, que não é mediada por nenhuma condição de pertencimento de ordem identitária, mas tampouco se funda sobre a negação das condições de pertencimento, como já víamos anteriormente a propósito da leitura da análise didi-herbermaniana de *Il Vangelo secondo Matteo*.

Em “Tienanmen”, Agamben refletia sobre o um efeito transitório que se produziu nas manifestações da Praça da Paz celestial, na China, porém, a continuidade das pesquisas iniciadas com *Homo sacer - Il potere sovrano e la nuda vita I* (1995), parecem tê-lo levado a identificar uma forma mais estável e duradoura – ainda que igualmente combatida e cerceada pelo poder estatal e eclesiástico – de organização comunitária baseada na abdicação das condições de pertencimento que regulam as organizações políticas estatais: o cenóbio franciscano, cujo estudo é desenvolvido em *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita (Homo sacer IV)*, penúltimo segmento de sua longa trajetória arqueológica. Nele Agamben reflete a respeito dos mecanismos teológicos através dos quais São Francisco, a partir do ideal de vida comunitária e *altíssima pobreza*, procura deslocar a ordem monástica dos franciscanos para fora do direito, através da abdicação das posses materiais e da reivindicação do direito de simples *uso*.

A busca de subtrair a vida dos dispositivos da lei e de todo o direito desemboca na noção de “forma-de-vida”, um paradigma oposto àquele representado pela “vida nua”, desenvolvida por Agamben em *Homo sacer I. Il potere sovrano e la nuda vita*. Essa relação de simetria entre esses dois conceitos é para nós um forte indicativo de que se a “vida nua” representa o máximo despojamento do humano de sua própria humanidade, a “altíssima pobreza” pode, por outro lado, ser percebida como um meio de restauração da plenitude da vida e experiência humana, assim como da cicatrização da fratura exposta de nosso tempo doente, através da abdicação da *posse* em favor *do simples uso* das coisas do mundo como parte do propósito de adotar a forma-de-vida do próprio Cristo.

Tal dinâmica pode ser melhor entendida em um dos segmentos finais de *Altissima povertà*, intitulada *La scoperta della vita*. Nesse subtítulo, entre outros tópicos, Agamben, discute e corrobora com outros textos, os achados historiográficos de Herbert Grundmann, que em 1935 dedica aos movimentos religiosos surgidos entre os séculos XI e XII na Europa uma monografia centrada não sobre aspectos econômicos e sociais desses

movimentos – como fizeram outros historiadores – mas sobre suas “metas religiosas” e “características originais”, perguntando-se quais “pressões e crises profundas teriam determinado a “transformação em diversas ordens e seitas, aqueles que – em princípio – eram apenas movimentos religiosos” (Agamben, 2014:115)

Analisando o amplo material da pesquisa de Grundmann, Agamben afirma que, quer se trate de Roberto de Arbrissel, Valdo, Norberto de Xanten, Bernardo de Prim ou Francisco – todos eles líderes de movimentos religiosos que resultaram em seitas ou ordens monásticas – não importando se seus seguidores se denominem como “humilhados”, “pobres de Cristo”, “homens bons”, “irmãos menores” ou “idiotas”, em todos os casos o que eles afirmam, ou reivindicam, não diz respeito a questões teológicas e dogmáticas, artigos de fé ou problemas de interpretação das Escrituras, mas à vida e o modo de viver, um *novum vitae genus*, que eles chamam de “vida apostólica”, ou “evangélica”.

Agamben afirma também que a reivindicação da pobreza, que está presente em todos os movimentos, nada mais é do que um aspecto desse modo ou forma de vida, que tanto surpreende os observadores. Entretanto, destaca Agamben, essa reivindicação da pobreza nada tinha a ver com a prática ascética ou mortificatória visando obter a salvação, comum à tradição monástica, ao contrário, ela tornara-se parte “inseparável e constitutiva da vida “apostólica”, e “santa”, que os franciscanos declaravam praticar em perfeita alegria” (Agamben, 2014:74). O filósofo afirma ainda sobre isso que:

O princípio franciscano segundo o qual a regra é a própria vida de Cristo já se encontra enunciado num texto – as *Asketikai diataxeis* ou *Costituições ascéticas* – que a tradição atribui a Basílio e que devia ser bem familiar aos espirituais franciscanos, especialmente a Claren, tradutor para o latim do monge capadócio. “Toda ação... e toda palavra [*pasa práxis (...) kai pas logos*] do nosso Senhor Jesus Cristo”, lê-se, “é uma regra [*kanon*] de piedade e de virtude”. Pouco depois, encontramos também apresentada a ideia da vida de Cristo como modelo e imagem de vida: “O Salvador propôs a todos aqueles que querem viver piedosamente uma forma e um modelo de virtude [*typon aretes kai programma*] [...] e deu a todos aqueles que querem segui-lo a sua própria vida como imagem do melhor modo de vida [*eikona politeias aristes*]. A própria regra beneditina começa recordando que “toda página e todo discurso da divina autoridade no Antigo e no Novo Testamento é uma *rectissima norma vitae humanae*”. De resto, como já foi observado, atribuir valor normativo ao texto evangélico não era em si, um fato novo [...] *novo era, porém, deduzir da equação integral e sem resíduos da vida de Cristo uma transformação radical no modo de conceber tanto a vida quanto a regra.*

Como Francisco não cansa de lembrar, o fato que está em jogo na “regra e vida” não é tanto o ato de preceituar, mas também e acima de tudo o ato de seguir alguém [...] Não se trata tanto de aplicar uma forma (ou uma norma) à vida, mas de *viver* de acordo com aquela forma, ou seja, de uma vida que, no ato de seguir, ela própria se torna forma, coincide com ela. (p.105) [...]

É significativo que Francisco, quando um companheiro lhe pergunta porque não intervém para corrigir a decadência da ordem, cujos membros haviam abandonado “a simplicidade e a pobreza, que era o princípio e o fundamento da nossa ordem”, repreende-o firmemente por querer envolvê-lo em questões que não dizem respeito a seu ofício [...] “Se não posso vencer e corrigir os vícios com a pregação e o exemplo, não quero tornar-me carrasco para bater e flagelar, como faz o poder deste mundo” [...] Na tensão que o franciscanismo instaura entre regra e vida, não há lugar para algo semelhante a uma aplicação da lei à vida, segundo o paradigma dos poderes mundanos (entre os quais, no vocabulário da época, podia ser incluída, mais ou menos diretamente, também a Igreja) .(Agamben, 2014: 103, 107, 108)

Segundo minha percepção, a *forma-de-vida* adotada pelos franciscanos, na medida em que se constituía em “extrair da equação integral e sem resíduos da vida de Cristo uma transformação radical no modo de conceber tanto a vida quanto a regra” (Agamben, 2014:103), se configura como uma forma de liberação do humano das vocações mundanas, tais como a posse das coisas do mundo, da quais Agamben fala, comentando o texto do apóstolo Paulo em *Il tempo che resta* e em *La vocazine messinica* – “os que compram, como se não possuíssem; os que usam deste mundo, como se dele não usassem” (I Cor 7. 29-31). Mas, sobretudo, é uma forma de liberação das *marcas identitárias* associadas à posse e consumo das coisas do mundo, como lemos em *La comunità che viene*.

Em outras palavras, assumir uma *forma-de-vida* plasmada na vida de Cristo significaria subtrair-se aos mecanismos do direito através da abdicação da posse pelo *simplex uso* e portanto e colocar-se à parte dos rótulos identitários, pois, segundo entendo, a *forma-de-vida* não é uma *identidade*, mas uma prática que esvazia as identidades e ao mesmo tempo possibilita que o humano, encontre sua singularidade em sua conformação a ela.

Através de uma via distinta, mas, quem sabe, sugerida pelo próprio Pasolini – *Il Vangelo secondo Matteo e Uccellati e Uccellini* aí estão para que se possa investigar essa hipótese – Agamben discute a efetivação de uma forma-de-vida que, como queria Pasolini em *La divina mimesis*, “faz degenerar o desejo da posse e da produção em algo que é sua pureza e sua falta de função”.

De todo modo, a “degeneração do desejo de posse e produção” pasoliniano e a constituição da “comunidade de seres quaisquer ou de imitadores da forma-de-vida do Cristo”, de Agamben, jamais se produzirão somente com uma postura de *esperança* e *contemplação* e possivelmente, não passarão incólumes pela repressão, como refere Agamben a partir da imagem dos tanques em “Tienanmen”, como não passaram os cristãos primitivos, nem os franciscanos duramente perseguidos pela Igreja de sua época, nem os chineses na Praça da Paz Celestial, nem quaisquer outros grupos que visem realmente romper com a ordem estabelecida.

O elemento fundamental que indica o caminho para essa vida comunitária liberta das determinações impostas pelas “figuras econômicas” é, pensamos, como tanto insistiu Pasolini, o *amor* como prática política, como regra de convívio fundamental. A propósito disso, é muito significativa a afirmação na qual desemboca a leitura agambeniana da paródia que Rabelais faz da regra e da vida monástica em *Vie très horrifique du grand Gargantua*, através da criação do monastério fictício de Thélème:

Foi dito que “Thélème é o antimonastério”; contudo, observando bem, não se trata simplesmente de uma inversão da ordem na desordem e da regra na anomia. Mesmo reduzido a uma única frase, existe uma regra e ela tem um autor (“*ainsi l’avoit estably Gargantua*” [assim havia estabelecido Gargântua]), e o objetivo que ela se propõe é, apesar da renúncia pontual a qualquer obrigação e da liberdade incondicional de cada um, perfeitamente coerente com o das regras monásticas: o “cenóbio” (*koinos bios*, vida comum), a perfeição de uma vida em todos os sentidos comum (*unianimes in domo cum iocunditate habitare* [habitar unânimes a casa com alegria e prazer], como diz uma regra antiga): *Par ceste liberté entrèrent en louable émulation de faire tous ce que à un seul voyoient plaire. Si quelqu’un ou quelconque disoit: ‘Beuvons’, tous beuvent; si disoit: ‘Jouons’, tous jouoient; si disoit ‘Allons à l’esbat ès champs’, tous y alloient* [“Por essa liberdade, entraram em louvável emulação de fazer todos o que a um só viam agradar. Se alguém ou algum dizia: ‘Bebamos’, todos bebiam; se dizia: ‘Brinquemos’, todos brincavam; se dizia: ‘Vamos nos divertir nos campos’, todos iam”].

A formulação abreviada da regra não é, aliás, uma invenção de Rabelais, mas remete ao autor de uma das primeiras regras monásticas, ou seja, Agostinho, que, no comentário à Primeira Epístola de João, tinha compendiado o preceito da vida cristã na cláusula genuinamente gargantuesca: *dilige et quod vis fac*, ama e fazes o que queres. [...] a paródia rabelaisiana, aparentemente jocosa, é tão séria que chegou a comparar o episódio de Thélème à fundação franciscana de uma ordem de novo tipo: a vida comum a abole e cancela ao identificar-se sem resíduos com a regra. (Agamben, 2014:18)

À hipertrofia da Economia, da Lei em substituição ao exercício real da política que Agamben descreve como sendo o funcionamento fundamental de nossas organizações humanas em *Il Regno e la gloria* e à qual Pasolini, como procuraremos evidenciar, encena de forma incômoda, mas extremamente eficaz em *Salò o le 120 giorni di Sodoma*, se contrapõe uma única regra, a da liberdade de fazer tudo aquilo que se deseja na medida do amor ao outro, como se compreende ao refletir sobre as regras de Rabelais e Agostinho.

5.

A altíssima pobreza pelo avesso: a regra e a morte

Essa liberdade fundamentada no amor, porém, não poderia estar mais distante do regramento cotidiano ao qual os 16 jovens selecionados pelos quatro poderosos de *Salò*, são apresentados na sétima sequência do filme, pertencente ao *Atinferno*¹⁰². Nela, o Duque, o Monsenhor, Sua Excelência o presidente da Corte de Apelo e o Presidente do Banco Central – representando respectivamente o poder da nobreza, o poder eclesiástico, o poder judiciário e o poder econômico – juntamente com as narradoras reúnem-se na sacada e é proferido às vítimas o emblemático discurso:

BLANGIS Débeis criaturas cativas, destinadas ao nosso prazer. Espero que vocês não se iludam achando que encontrarão aqui a ridícula liberdade concedida no mundo externo. Vocês estão fora dos confins de toda legalidade. Ninguém sabe que vocês estão aqui. Em tudo que diz respeito ao mundo lá fora, vocês já estão mortos. Apresento as leis que regularão a vida de vocês aqui.

CURVAL Pontualmente às seis, a confraria deverá se reunir na sala das orgias. As narradoras se revezarão contando uma série de histórias sobre um tema particular. Os amigos podem interromper sempre que quiserem. A

¹⁰² Em 22 de novembro de 1975, *Salò o LE CENTOVENTI GIORNATE DI SODOMA*, foi apresentado no Festival de Paris, pouco depois da morte de Pier Paolo Pasolini. O filme é construído a partir da leitura que o cineasta faz de *Les 120 journées de Sodome*, de Donatien Alphonse de Sade mesclada à uma parcela bastante significativa de discursos críticos que se aderem ao texto sadiano. O filme contém uma “bibliografia essencial” que aparece nos créditos de abertura que compreende *Sade, Fourier, Loyola*, de Roland Barthes, *Lautréamont et Sade*, de Maurice Blanchot, *Faut-il brûler Sade*, de Simone de Beauvoir, *Sade, mon prochain*, de Pierre Klosowski e *L'écriture et l'expérience des limites*, de Philippe Sollers. A fidelidade do roteiro de Pasolini à configuração proposta por Sade, é bastante estrita. Pasolini transforma os quatro libertinos de Sade, Presidente Curval, Durcet, o Duque de Blangis e o Bispo em quatro representantes do poder: um Presidente, um Juiz, um Duque e um Clérigo. As narradoras (*historiennes*), mulheres devassas que deveriam animar as sessões de libertinagem com relatos de suas vidas, que em Sade são quatro, passam a ser três no roteiro, acompanhadas de uma pianista. As vítimas levadas para Silling com o objetivo de proporcionar aos libertinos o máximo prazer através do vilipêndio e tortura são trinta. Para o filme, Pasolini fixa seu número em 16 (oito rapazes e oito moças), mais quatro soldados e quatro colaboradores. O cenário das ações – e esse será um motivo de duras críticas a Pasolini – não é o reinado de Luís XIV e o Castelo de Silling na Floresta Negra, mas os últimos meses da segunda guerra mundial, período em que Mussolini, apoiado pelos alemães, mantém, às margens do lago de Garda, a República de Salò. A estrutura narrativa sadiana, que remete a Boccaccio é substituída por uma divisão em quatro *gironi* (círculos) de inspiração dantesca: o *Antinferno* é o momento em que os rapazes e moças são roubados de suas famílias – corresponde à seleção das 30 vítimas que serão conduzidas a Silling nas *journées* – e sua humilhação se inicia a partir da exposição de seus corpos e sexos ao exame dos poderosos. A esse prelúdio seguem o *Girone delle manie*, o *Girone della merda*, e o *Girone del sangue*, nos quais o estupro, a coprofagia e a tortura seguida de morte, que na narrativa sadiana aparecem interpoladas e são orquestradas segundo o desejo dos libertinos, são separadas nessas sessões¹⁰².

narração serve para inflamar a imaginação e será permitido todo tipo de perversão. Depois do jantar, os senhores celebrarão aquelas que serão chamadas “orgias”. O salão e os quartos serão aquecidos Todos os presentes deverão estar vestidos de acordo com a ocasião, deitados no chão e seguindo o exemplo dos animais, se misturarão, se entrelaçarão, trocarão de posição, e se acasalarão incestuosamente, adulterinamente e sodomiticamente. Este será o procedimento. Qualquer homem encontrado em flagrante delito com uma mulher, será punido com a perda de um membro. Os menores atos religiosos da parte de qualquer pessoa serão punidos com a morte. (Pasolini, 2001:2036, tradução minha)¹⁰³

Como alguns críticos já notaram, a apropriação de Pasolini das *journalées* sadianas, nesse filme, é um tanto literal. Sendo assim, a configuração do microcosmo criado por Pasolini resulta muito próxima daquela que Giorgio Agamben descreve a propósito dos festins do Divino Marquês no capítulo “Nascita della regola” de *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita. Homo sacer, IV, I* (2011), em que o filósofo evidencia o caráter paródico das *Les 120 journalées de Sodome* com relação à regra monástica:

Não só, como acontece nos conventos, cada momento do “cenóbio” é prefixado, os ritmos da vigília e do sono são sancionados, as refeições e as “celebrações” coletivas são rigidamente programadas, mas até a defecação dos jovens e das jovens é objeto de regulação minuciosa. [...] À *lectio* [leitura] das Sagradas Escrituras (ou, como na *Regula magistri* [Regra dos mestres], do próprio texto da regra), que nos conventos acompanha as refeições e as ocupações cotidianas dos monges, corresponde, no caso, à narração ritual que as quatro *historiennes* [...] fazem de sua vida depravada. À obediência sem limites e até à morte dos monges ao abade e aos prepostos [...] corresponde a absoluta docilidade das vítimas aos desejos dos patrões até o extremo suplício. (Agamben, 2014:19-20)

¹⁰³ BLANGIS Deboli creature incatenate, destinate al nostro piacere. Spero che non vi siate illuse di trovare qui la ridicola libertà concessa dal mondo esterno. Siete fuori dai confini di ogni legalità. Nessuno sa che siete qui. Per tutto quanto riguarda il mondo voi siete già morti... Ed ecco le leggi che regoleranno qui la vostra vita. CURVAL Puntualmente alle sei la tutta la compagnia dovrà riunirsi nella sala detta delle orge, dove le narratrici a turno si siederanno a turno a raccontare ognuna una serie di racconti su un tema particolare. Gli amici possono interrompere in qualunque punto e tutte le volte che vorranno. Questa narrazione ha l'obiettivo di infiammare l'immaginazione e ogni lascivia sarà permessa. Dopo cena i signori celebreranno quelle che vengono designate come "orge". Il salone e le altre stanze saranno adeguatamente riscaldate. Tutti i presenti, vestiti secondo le circostanze. Adagiati sul pavimento e seguendo l'esempio degli animali, cambieranno posizioni, si mescoleranno, si intrecceranno, si accopieranno incestuosamente, adulterinamente, sodomiticamente. Tale sarà l'ordine quotidiano di procedura. [...] Qualunque uomo trovato in flagrante delitto con una donna verrà punito con la perdita di un arto. I piccoli atti religiosi, da parte di qualunque soggetto, verranno puniti con la morte. (Pasolini, 2001:2036)

Trata-se nas *journalées*, como também de forma semelhante em *Salò*, de uma vida escandida a partir de um relógio cujo controle repousa nas mãos dos quatro poderosos. Entretanto, aquilo que Agamben faz ver com clareza em sua leitura das *journalées*, que agora projetamos sobre *Salò*, é que nesses dois grupamentos humanos a lei “identificando-se ponto por ponto com a vida, só pode destruí-la” (Agamben, 2014: 20). As palavras do Duque no discurso da sacada – assim como as regras monásticas das quais Agamben fala em *Altissima povertà* – extraem as vítimas do contexto jurídico externo à Villa e as inscrevem sob uma outra norma ou regra. Porém esse não é, obviamente, um gesto de livre escolha pessoal de partilhar uma vida comunitária baseada na imitação de Cristo e, conseqüentemente, no amor, como víramos a propósito do franciscanismo e mesmo da enunciação paródica da regra por Rebelais, mas sim um processo baseado na violência a partir do qual esses jovens vão se despojando de qualquer traço de humanidade e são expostos a ciclos crescentes de torturas que culminarão em sua dizimação.

Desse modo, em *Salò*, a verdadeira, mais cruel e efetiva tortura se cumpre menos na apoteose final – em que os jovens que restaram são submetidos a diversas e terríveis técnicas de suplício – do que em cada *giornata* em que a coincidência entre a lei e a vida promove uma espécie de morte, que se não é física de imediato, é infinitamente mais dolorosa na medida de sua progressiva negação do caráter humano das personagens.

Isso se evidencia na fala de um dos poderosos a Franchino, ganhador do concurso que escolheria o melhor *culo* (e premiaria seu portador com a morte), na sequência em que, emblematicamente, os jovens são dispostos em arco, com os rostos – que ainda poderiam identificá-los como seres singulares – voltados para o chão e as nádegas voltadas para o alto: “Imbecil, como você pode pensar que o mataríamos? Nós queremos matá-lo mil vezes até o limite da eternidade, se a eternidade tivesse limite” (Pasolini, 2001: 2055). Podemos entender nesse momento que, embora o menino se aterrorize com a perspectiva da morte, ela é a menor das penas diante da redução diária dos meninos de *Salò*, nos termos de Agamben, à “vida nua”.

A continuidade desse exercício de leitura de *Salò* em paralelo às reflexões de Agamben sobre as regras monásticas e a forma de vida, mostra que esse filme, ao contrário do

que certas críticas afirmaram, nada tem de fantasioso¹⁰⁴. É o que podemos perceber quando lemos em *Altissima povertà* sobre a escanção horária da vida, a partir de um relato de Teodoro Studita quando assumiu a direção do monastério do *Stoudion*, em Constantinopla. Nele se reitera o fato de que a vida no cenóbio caracteriza-se prioritariamente pela regulamentação horária da existência. O objetivo dessa *horologium vitae*, entretanto, é a organização, no tempo, das obras feitas para a glória de Deus, que se fixam a partir da leitura que Basílio faz do texto paulino de I Coríntios 10, 31 “Quer comais, quer bebais, fazei-o para a glória de Deus”, espiritualizando o trabalho, a “obra das mãos”, e configurando algo que poderia ser já entendido como um pensamento precursor àquele que Max Weber organizaria em seu *O espírito protestante e a ética do capitalismo*:

A espiritualização da obra das mãos que se realiza dessa maneira pode ser vista como precursor significativo da ascese protestante do trabalho, da qual o capitalismo, segundo Max Weber, representa a secularização. E essa liturgia cristã, que culmina na criação do ano litúrgico e do *cursus horarum* [liturgia das horas], foi eficazmente definida como “santificação do tempo”, em que cada dia e cada hora são constituídos como “memorial das obras de Deus e dos mistérios de Cristo”, o projeto cenobítico pode ser mais precisamente definido, ao contrário, como uma santificação da vida por meio do tempo. (Agamben, 2014:35)

A aproximação dessas reflexões da construção de Pasolini em *Salò* nos permite ver que a regulamentação absoluta da vida nesse microcosmo não pode ser considerada feérica ou quimérica, ao contrário, ela recupera as origens do funcionamento mais habitual da vida diária contemporânea que há muito já porta a marca, a cicatriz deixada pela experiência dos monastérios e já naturalizou a *horologium vitae*, não mais para a “glória de Deus”, mas para a glória do capital¹⁰⁵:

104 Quanto a isso, ver a crítica de recepção do filme feita por Italo Calvino, sob o título *Sade è dentro di noi*, publicado no *Corriere della Sera* de 30 de novembro de 1975, cerca de dois meses depois de sua exibição no festival de Paris. Encontra-se recolhido nos *Saggi* (1945-1985): “La terribilità di quel passato che à nella memoria di tanti che l’hanno vissuto non può essere usata come sfondo per una terribilità simbolica, fantastica, costantemente fuori dal verossimile come quella di Sade (e giustamente rappresentata in chiave fantastica da Pasolini)”. (CALVINO, 2001:1933)

¹⁰⁵ Essa perspectiva é corroborada em certa medida pela leitura de Adorno e Horkheimer na *Dialética do Iluminismo* proposta por Antonio Tricomi em *Pasolini. In corso d’opera*, a propósito da concepção pasoliniana de *Salò o le 120 giorni di Sodoma*: “Horkheimer e Adorno equiparam a lógica combinatória sadiana ao

A continuidade da escansão temporal, interiorizada na forma de uma *perpensatio horarum*, de uma articulação mental do decorrer das horas, torna-se, nesse caso, o elemento que permite agir sobre a vida de cada um e da comunidade com uma eficácia incomparavelmente maior do que aquela que podia ser alcançada pelo cuidado de si dos estoicos e dos epicuristas. E se hoje estamos perfeitamente habituados a articular nossa existência segundo tempos e horários e a considerar também nossa vida interior um decurso temporal linear e homogêneo, e não uma alternância de unidades discretas e heterogêneas que devem ser medidas segundo critérios éticos e ritos de passagem, não devemos nos esquecer, no entanto, de que é no *horologium vitae* cenobítico que tempo e vida foram pela primeira vez sobrepostos intimamente, a ponto de quase coincidirem. (Agamben, 2014:35)

Esse entranhamento da disciplina do *horologium vitae* de que fala Agamben, parece ser, na paródia que Pasolini faz do comportamento juvenil em *Salò*, o dispositivo que torna possível que as vítimas apresentem reações de resistência muito incipientes com relação ao poderosos: a realidade desse microcosmo é terrível, mas apresenta rígidos desenhos estruturais que o aproximam muito do caráter disciplinado da vida fora da Villa. Porém, se nos monastérios essa disciplina tem como objetivo a salvação da alma, em *Salò* predomina o *non sense*, a gratuidade da tortura, evidenciada de forma magistral pelo diálogo entre os poderosos em que o trecho da carta de Paulo ao Romanos, que justamente fala da remissão da alma do cristão através do sacrifício crístico, é atribuído primeira a Baudelaire, depois a Nietzsche e depois a “dada”:

CURVAL O princípio de toda grandeza sobre a terra foi totalmente e longamente ensopado de sague. E ainda, meus amigos, se não me falha a memória, se é assim, “sem derramamento de sangue não há perdão”... “sem derramamento de sangue”. Baudelaire.

DURCET Sinto muito, Excelência, mas devo advertí-lo que o texto que você citou não é Baudelaire, mas Nietzsche, foi tirado exatamente da *Genealogia*

mecanismo de funcionamento da indústria e, ainda mais, da sociedade capitalista, que, tanto quanto aquela, fetichiza os próprios meios de produção e nega o prazer, reduzindo-o a mera oportunidade de domínio, a puro instrumento do poder econômico. A moral sadiana é, em suma, aquela dos patrões, a mesma dos totalitarismos e dos fascismos históricos, a mesma do totalitarismo e dos fascismos “leves” que caracterizam em contrapartida – como muitos sustentarão, sobretudo nos anos Sessenta e Setenta do século passado – as modernas democracias de massa aparentemente tolerantes. E a destruição do amor romântico, na visão dos filósofos da Escola de Frankfurt, está em perfeita consonância com aquele impulso à liberação sexual que se tornará um agente político privilegiado na sociedade ocidental da segunda metade do século XX. [...] A redução, efetuada pelo libertino sadiano, dos singulares atos sexuais e dos corpos alheios a puros elementos a serem somados uns aos outros, e dos quais se apossar, corresponde àquela lei iluminista, e em seguida democrática, dos 'grandes números' em virtude das quais o particular pode ser sacrificado no altar do universal, o indivíduo negado, o totalitarismo repressivo da *ratio* burguesa reafirmado. (Tricomi, 2011:154-155, tradução minha)

da Moral.

CURVAL Não se trata nem de Baudelaire, nem de Nietzsche, nem eventualmente de Paulo, *Carta aos Romanos*. É de Dada.

BLANGIS Canto / aquela cançãozinha que eu gosto tanto / e que faz da da da da da...

(Pasolini, 2001: 2043)¹⁰⁶

Ao homem, feito caricatura de Deus, legislando sobre máquina do capital que gira no vazio, ausente de uma motivação que a sustente, só resta extrair algum gozo de sua auto-destruição na figura do seu semelhante. Esse ato se configura diametralmente oposto à experiência proposta pela câmera de *Il Vangelo secondo Matteo* na leitura que Didi-Huberman faz dela, assim como da experiência proposta por Agamben em *La comunità che viene e Altissima povertà*.

¹⁰⁶ CURVAL: Il principio di ogni grandezza sulla terra è stato totalmente e lungamente inzuppato di sangue e ancora – amici miei – se la memoria non mi tradisce – si è così: senza spargimento di sangue non si dà perdono... Senza spargimento di sangue! Baudelaire...

DURCET: Mi dispiace, Eccellenza, ma devo farle notare che il testo da lei recitato non è Baudelaire, bensì Nietzsche ed è tratto da "Zur Genealogie der Moral".

CURVAL: No, non si tratta di Baudelaire, né di Nietzsche, né eventualmente di San Paolo – "Lettera ai romani". *C'est du dadà*. (Pasolini, 2001: 2043)

BLANGIS Canto / quel motivetto che mi piace tanto / e che fa da da da da da...

6.

Entre o *asco* como aversão compassiva e uma coleção de “tesouros do sofrimento”

Sobre a iniciativa pasoliniana de construir *Salò*, Didi-Huberman diz tratar-se do produto de sua perpétua necessidade de, enquanto artista, e, conseqüentemente, enquanto burguês “*entrar nos círculos da miséria*, como um Dante da era industrial a partir da própria organização de *Salò* – esse filme sobre um ‘povo do inferno’ moderno” (Didi-Huberman, 2012: 206). Para ele *Salò* é, portanto, mais um filme no qual Pasolini dá a ver os *povos*, e, ao fazê-lo, mostra como “um traço de sobrevivência pode se construir como um fato de resistência”. Recorrendo a Aby Warburg e sua reflexão sobre as *Pathosformeln*¹⁰⁷ afirma que toda a história cultural lhe parecia um vasto “tesouro de sofrimento”, assim:

Toda decisão política relativa à exposição dos povos seria tomada no momento exato em que a *sobrevivência* (um sintoma) se fizesse *resistência* (um desafio). No momento em que mostrar a dor se faz – como frequentemente se vê em Pasolini, notadamente no punho levantado do jovem nu de *Salò* – um desafio à dor. (Didi-Huberman, 2012: 207, 229, tradução minha)¹⁰⁸

Novamente aqui, como antes, a propósito de *Il Vangelo*, o caráter documental que a filmagem ganha, devido à presença de atores não profissionais ou pessoas das periferias italianas, é visto como um ato político que se completa em dar, no cinema, aos *expectateurs du peuple*, visibilidade às pessoas de uma classe distinta daquela do cineasta e, ao fazê-lo, captar

¹⁰⁷ As *Pathosformeln*, ou fórmulas de pathos, poderiam ser consideradas as formas corporais do tempo sobrevivente. Conforme nos explica Didi-Huberman, Warburg em um ensaio de 1905, “Dürer e a antiguidade italiana”, discute a questão das fórmulas de pathos a partir de um tema ao mesmo tempo homicida e erótico: o assassinato de Orfeu por suas amantes representadas inicialmente em vasos gregos, reaparecidas em ilustrações renascentistas das Metamorfoses de Ovídio e depois em Mantegna e Dürer. Nessas imagens pagãs portadoras de dor, sofrimento e volúpia, Warburg reconhece também fórmulas que reaparecem na iconografia cristã “do amor sagrado ou das lamentações sobre o corpo morto de Jesus” (Didi-Huberman, 2013:169). Na percepção de Didi-Huberman, então, o gesto revolucionário do jovem de *Salò* antes de sua morte seria uma imagem dotada das mesmas linhas patéticas reconhecidas inicialmente na morte de Orfeu.

¹⁰⁸ “[...] toute décision politique concernant l’exposition des peuples se prendrait au moment même où la *survivance* (un symptôme) se fait *résistance* (un enjeu). Au moment où montrer la douleur se fait – comme on le voit si souvent chez Pasolini, notamment dans le poing levé du jeune nu de *Salò* – *défi de la douleur*. (Didi-Huberman, 2012:207,229)

uma dor que se constituiria, pelo gesto de Pasolini em registrá-la, como um “desafio à dor”, como uma resistência, exemplificada através do gesto do jovem soldado que, antes de ser fuzilado por desobedecer as regras do microcosmo de *Salò*, ergue o punho numa saudação revolucionária. O potencial político recai, então, sobre as escolhas do cineasta ao executar o filme, mais do que por aquilo que os elementos que compõem sua estrutura e sua narrativa comportam.

Trata-se, a nosso ver, de uma leitura que adia a reflexão que Pasolini, desastrosamente ou não, propõe. É uma leitura que se furta a perceber-se como parte desse *peuple de l'enfer* – a experimentar o *pathos* que há em cada tomada que Pasolini realizou nesse filme. Aqui, Didi-Huberman parece criar através das *pathosformel* warburgianas uma forma de distanciar o *pathos* que *Salò* comporta, isolando do filme a tomada única em que, possivelmente, de forma até irônica, Pasolini insere o mesmo gesto que o poeta traidor de *Porno-Teo-Kolossal* faz antes de ser morto por uma discussão sobre vinhos. No fim de contas, esse posicionamento com relação a *Salò* resulta no bloqueio do difícil tipo de identificação que, pensamos, Pasolini sentia com relação às suas próprias personagens e esperava produzir em seus espectadores.

Se, como afirma Didi-Huberman em *Il Vangelo secondo Matteo*, Pasolini exercita através da predominância dos *primitissimi piani* um olhar amoroso, universalizante e singularizante a um só tempo – como permite conceituar a discussão agambeniana sobre o “amável”, o “ser qualquer” – em *Salò* a câmera através das alternâncias entre campo total e primeiros planos, parece atrair o espectador para uma espécie de armadilha do olhar, cujo efeito, talvez, não seja tão distinto assim daquele promovido no filme de 1964.

Uma sequência em que podemos perceber a construção da armadilha pasoliniana forjada a partir desses elementos é a do *raptus* coprófilo do *Girone della merda* em meio às narrativas da Sra. Maggi, desencadeado pela menção da narradora à sua mãe, que se colocara como empecilho à realização de um de seus encontros com um cliente de Verona e, assim, acabara assassinada pela própria filha:

SRA. MAGGI [...] O que estou prestes a narrar para vocês, aconteceu em Verona. O rapaz que veio me chamar havia dito que o cliente que me esperava na pensão era um velho nobre, conhecido em toda a zona pela sua depravação. O meu interesse, como se pode perceber, era enorme: mas minha

mãe, naquela noite, estava mais intransigente que de costume. E suplicava, chorando, que não fosse, que mudasse de vida e ...

CURVAL E então?

SRA. MAGGI Não consegui resistir à tentação e a matei. (Pasolini, 2001: 2047, tradução minha)¹⁰⁹

A “confissão” da Sra. Maggi desperta no Duque de Blangis o desejo de contribuir com sua própria narrativa matricida, diante da qual Renata, a menina cuja mãe fora morta na tentativa de impedir que fosse levada, começa a chorar:

BLANGIS Era a única coisa que se podia fazer. Aquilo que a esperava naquela pensão? era muito mais forte do que qualquer outra coisa no mundo, merecia, portanto, qualquer sacrifício. É loucura supor que se deva algo à própria mãe. Devemos ser gratos a ela porque gozou quando alguém a possuía? Isso deve bastar, para dizer a verdade. Lembro-me de que há muito tempo, eu também tinha uma mãe que despertava em mim os mesmos sentimentos que a senhora experimentou pela sua. Assim que estive em condições de fazê-lo, eu a mandei para o outro mundo; nunca em minha vida experimentei um prazer tão refinado como aquele que conheci quando ela fechou os olhos pela última vez.

RENATA (*chora*) (Pasolini, 2001: 2048, tradução minha)¹¹⁰

O choro e as súplicas da menina inflamam o desejo do duque de Blangis de submetê-la à coprofagia, então Renata é agarrada pela guarda e despida:

BLANGIS Dispam-na imediatamente!

RENATA (*gritando*) Não! Não! Matem-me... ao menos o Deus que invoco terá piedade de mim. Matem-me antes de desonrar-me.

BLANGIS Malditos sejam meus olhos se esta súplica não é a coisa mais excitante que jamais ouvi.

¹⁰⁹ SIG. RA MAGGI: [...] Quello que sto per narrarvi avvenne a Verona. Il garzone che era venuto a chiamarmi mi aveva detto che il cliente che mi attendeva alla locanda era un vecchio nobile conosciuto in tutta la zona per la sua depravazione. Il mio interesse, come ben potete capire, era enorme: ma mia madre quella sera era più irremovibile del solito. Mi supplicava piangendo di non andare, di cambiare vita e ...

CURVAL E allora?

SIG.RA MAGGI: Non seppi resistere alla tentazione e la uccisi. (Pasolini, 2001:2047)

¹¹⁰ BLANGIS Era l'única cosa da farsi. Ciò che la attendeva in quella locanda era più forte di qualsiasi cosa al mondo, meritava quindi qualche sacrificio. È follia supporre che si debba qualcosa alla propria madre. Dovremmo esserle grati perchè ha goduto mentre qualcuno la possedeva una volta? Questo dovrebbe bastare, a dire il vero. Ricordo che tanto tempo fa avevo anch'io una madre che destava in me gli stessi sentimenti che lei provava per la sua. Appena fu in grado di farlo lo mandai all'altro mondo; mai in vita mia ho provato un piacere più sottile di quello che conobbi quando chiuse gli occhi per l'ultima volta ...

RENATA (*piange*) (Pasolini, 2001:2048)

RENATA Matem-me, assim estarei livre desse tormento de ver e ouvir tantos horrores todos os dias.... Oh!

VESCOVO Todos a ouviram: a pequena invocou Deus. Excelência, inscreva-a imediatamente no livro das punições, ela merece uma das mais terríveis...

RENATA Sim... rápido. A mais terrível de todas, para que eu possa me encontrar com minha mãe...

BLANGIS Não tenha pressa, sabemos bem o que fazer com você: será punida, desvirginada, quando for o momento. Mas não creia que vai fugir de mim agora, não creia que poderá refrear meu desejo se desesperando: é justamente o contrário. (Pasolini, 2001: 2048)¹¹¹

Diante de todos, o duque de Blangis defeca no meio da sala e exige que ela, de joelhos caminhe até as fezes e, dando-lhe uma colher a encoraja aos berros a comê-las. A menina recebe um pontapé de um dos guardas que a despiram e caminha lentamente em direção às fezes do duque:

BLANGIS Ande, pequenina, está pronto: mas, de joelhos!

EFISIO Vá!

RENATA (*chora*)

BLANGIS Coragem... Vamos! Coma! Tome a colherzinha. Coma! Coma-a! Coma! Coma! Comaaaaa! (Pasolini, 2001: 2048)¹¹²

¹¹¹ BLANGIS Spogliatela immediatamente.

RENATA (*urlando*) Noooo!!! Noooo!!! Uccidetemi... almeno il Dio che invoco avrà pietà di me. Uccidetemi prima di disonorarmi.

BLANGIS Possano essere maledetti i miei occhi se questa lagna non è la cosa più eccitante che io abbia mai udito.

RENATA: Uccidetemi, così sarò liberata dal tormento di vedere e sentire tanti orrori ogni giorno... Oh!

VESCOVO L'avete udita tutti: la piccola ha invocato Dio. Eccellenza. La scriva subito sul libro delle punizioni, ne merita una terribile...

RENATA Si... súbito. Ma la più terribile, in modo che possa raggiungere mia madre...

BLANGIS Non aver fretta, sappiamo bene cosa fare di te: sarai punita, sverginata quando sarà il momento. Ma non credere di sfuggirmi adesso, non credere di frenar ela mia voglia disperandoti; semmai è proprio il contrario. (Pasolini, 2001:2048)

¹¹² BLANGIS Vieni avanti piccola, è pronto: in ginocchio, però!

EFISIO Va!

RENATA (*piange*)

BLANGIS Coraggio... Avanti! Mangia! Prendi il cucchiaino. Mangia! Mangiala! Mangia! Mangia! Mangiaaaaa! (Pasolini, 2001: 2048)

A sequencia que descrevemos se inicia com uma tomada em campo total¹¹³ que, como observa Serafino Murri, é a mais teatral (Murri, 2001:91), pois dá a ver a sala das orgias como um espaço coletivo de coerção no qual as vítimas, devido à distância da câmera e o desfocado da imagem, não podem ser individualizadas. Num enquadramento que parece reproduzir a regularidade de uma pintura quatrocentista, os rapazes são corpos nus ou seminus, passivamente estendidos sobre os tapetes e as garotas, figuras nuas ou vestidas em diáfanos vestidos brancos sob os quais se entrevêm seus corpos. A atitude geral é de atenção, todos os corpos e rostos estão torcidos na direção da Sra. Maggi, que narra uma de suas experiências coprófilas. São as tomadas em campo total que dão ao espectador a perspectiva de um *voyeur*, como se víssemos a sala a partir de uma abertura na parede. A cada reunião na sala das orgias, a câmera que filma em campo total parece selar com o espectador um pacto de cumplicidade com relação aos eventos que se darão naquele recinto.

Entretanto, a câmera não mantém essa perspectiva. A narradora que conta com voz cadenciada suas experiências é colocada num primeiro plano que sofre interrupções, quando há interferência de algum dos poderosos, que pedem mais detalhes ou a advertem a respeito de selecionar apenas os fatos mais “saborosos”. Porém, no momento em que Renata é incluída, essa regularidade é quebrada, primeiro pela interferência do duque de Blangis, que passa ele próprio a narrar parte de sua história e depois pelos soluços da menina. O diálogo entre ambos obedece o mesmo regime de campo e contracampo das conversas dos poderosos com as narradoras, porém, quando o duque ordena que as roupas da menina sejam tiradas ela se debate, chora e, ainda que pronuncie um discurso estereotipado e muito improvável, a câmera às costas se aproxima e capta o pathos da confusão de braços, o corpo da menina e o tecido branco do vestido, que é girado por um membro da guarda e jogado no chão. A câmera, móvel, intrusa, acompanha o vestido, que ao cair no chão revela Renata, nua sentada e protegendo o corpo com as mãos.

Não seria certamente despropositado reconhecer na configuração dessa cena os elementos patéticos da fórmula da *Ninfa* warburguiana. O caráter coreográfico¹¹⁴ da

¹¹³ Uso campo total traduzindo literalmente a nomenclatura usada nas análises em italiano – campo totale. Em português, seria apenas campo, mas parece-me que, nessa forma, o termo não traduz bem o que intento mostrar.

¹¹⁴ Georges Didi-Huberman fala de um “paradigma coreográfico” a respeito das *pathosformel* – e da *Ninfa*, mais especificamente – esse paradigma interroga a “situação da ‘fórmula’ como algo que dá existência ao pathos, ou seja, um ataque físico e afetivo do corpo humano. Poderíamos enunciar a hipótese de que as técnicas do corpo – saudações, danças, regras de combate, esportes, posturas de repouso, posições sexuais – oferecem uma

Pathosformel da ninfa está disperso em vários dos elementos que entram para a composição da cena, desde o movimento persecutório da própria câmera às costas de Pasolini, passando pela ondulação do corpo de Renata se debatendo nos braços dos dois membros da guarda que a agarram para despi-la, passando pela flutuação do tecido diáfano do vestido que é arrancado e dinamizado pelo gesto vulgar – evocação cruel de certo caráter lúdico-erótico das apresentações de *nightclubs* de *strip-tease* – de um dos membros da guarda. A figura de Renata parece comportar de forma bastante complexa o caráter contraditório, “equilibrista” num “fio de navalha” (Didi-Huberman, 2013:229) entre o êxtase e o horror. O êxtase, porém, parece ser um desejo pela morte, pela liberação, finalmente, dos tormentos impostos pelos poderosos. À volúpia de morte, contudo, se justapõe o horror do adiamento dessa morte, da perspectiva infernal da morte que se repete “mil vezes até o fim da eternidade”¹¹⁵.

O olhar *voyeur* do plano total é restabelecido enquanto o duque defeca e a menina lentamente se aproxima das fezes engatinhando, se ajoelha diante delas e chorando, recebe a colher que o duque lhe oferece para que as leve à boca. É assim que Pasolini faz seu espectador, à distância, cúmplice da debilidade e da incapacidade de resistência da menina e, ao mesmo tempo, da perversidade de Blangis. Porém, se o espectador esperava permanecer na distância confortável que o pacto *voyeur* lhe garantia, o contrato é quebrado, pois, a deglutição das fezes, o choro, a náusea da garota e os gritos do duque, são filmados a partir da alternância de *primissimi piani*, configurando uma dinâmica de campo e contracampo em que somos duplamente implicados na violência do agressor, na humilhação e na revolta física da náusea, e em seu controle pela vítima, que leva as fezes à boca mais de uma vez, obedecendo às ordens vociferantes do duque.

articulação privilegiada à conaturalidade entre palavra e imagem buscada por Warburg.” (Didi-Huberman, 2013:218)

¹¹⁵ Pasolini parece dar forma em *Salò* a algo muito semelhante ao que Giorgio Agamben descreve em *Ninfe*, ao analisar a obra de um artista completamente desconhecido, Henry Darger que produziu algo como uma versão pessoal da *pathosformel* da *Ninfa* warburguiana. Em *In the Realms of the Unreal*, uma espécie de *grafic novel* produzida através de uma peculiar técnica de colagem de fotografias aumentadas, Darger cria aquilo que Agamben nomeia como a *ninfa dargeriana*, que se apresenta na figura das *Vivian girls*, delicadas figuras femininas que ora se apresentam livres, vagueando absortas pelos bosques, ora são representadas sob a tortura dos Glandolinians – personagens que representam os adultos na ficção dargeriana – espancadas, trucidadas, com as vísceras expostas. Nesse sentido, não só as sequências finais de *Salò*, mas todo o filme, que é marcado por um caráter teatral, solene, apolíneo, poderia ser lido como um atlas do pathos do *ab-uso* (palavra cuja etimologia carrega o sentido de destruição) dos corpos. A simetria com relação à última obra de Giorgio Agamben *L'uso dei corpi*. Homo sacer, IV, 2 (2014), parece extremamente promissora.

Relembremos aquilo que Didi-Huberman, citando o cineasta, fala sobre a crença deste a respeito da nudez e do rosto “o rosto para Pasolini, é como a nudez: ambos são lugares, por excelência, onde a miséria do ser – sua pobreza essencial – se tornam potência reveladora” (Didi-Huberman, 2012: 201). Em *Il Vangelo* eram os primeiros planos dos rostos a revelarem a miséria dos seres, em *Salò*, é a nudez a ser portadora de uma miséria, de uma pobreza essencial, que é separada da primeira por uma linha tão tênue que tem a espessura de um olhar. É a linha tênue que separa a nudez essencial do ser de sua irrestrita e amorosa aceitação, da sensação mais insuportável de asco e de vergonha.

Se em *Il Vangelo*, Pasolini foi capaz de promover esse acolhimento amoroso da miséria do ser nos rostos de cada ator ou figurante, em *Salò* ele soube explorar toda a palheta de sentimentos de desnudamento como indignidade, em especial no *Girone della merda*, em que a obsessão pelos excrementos humanos traz à superfície o asco e vergonha em seu extremo.

Essas são reflexões que também ocuparam a Giorgio Agamben em um dos capítulos de *Quel che resta di Auschwitz?* Lendo Emmanuel Levinas, o filósofo explica que na nudez, na náusea e na necessidade de evacuação, experimentamos nossa “revoltante e, no entanto, não suprimível presença a nós mesmos” (Agamben, 2008:109), que nos entrega a algo de que de modo algum conseguimos nos desfazer. Envergonhar-se significa ficar entregue a algo que não conseguimos assumir como nosso e, no entanto, é aquilo que existe de mais íntimo em nós, como nossa própria vida fisiológica. Na vergonha “o sujeito não tem outro conteúdo senão a própria *dessubjetivação*, convertendo-se em testemunha de seu próprio desconcerto, da própria perda de si como sujeito. Esse duplo movimento, de subjetivação e de dessubjetivação, é a vergonha” (Agamben, 2008:110). Porém, nossa compreensão da profundidade do experimento pasoliniano em seu pequeno laboratório de teste das reações humanas ganha uma dimensão mais profunda diante da percepção heideggeriana mencionada por Agamben, de que a vergonha seria mais do que um sentimento humano, ela seria uma “tonalidade emotiva” que atravessa e determina todo o ser:

A vergonha é, pois, uma espécie de sentimento ontológico, que encontra seu lugar próprio no encontro entre o homem e o seu ser; tem tão pouco a ver com um fenômeno psicológico, que Heidegger pode escrever que “o ser mesmo traz consigo a vergonha, a vergonha de ser”.

Para sublinhar o caráter ontológico da vergonha – o fato de que na vergonha, nos encontramos expostos frente a um ser que se envergonha ele mesmo –, Heidegger propõe que a compreendamos a partir do asco (*Abscheu*). (AGAMBEN, 2008, 111)

A conexão entre a vergonha e o asco é explicitada num dos aforismos de *Rua de mão única*, no qual Walter Benjamin afirma que aquilo “O que se assusta profundamente no homem é a consciência obscura de que, nele, permanece em vida algo de tão pouco alheio ao animal provocador do asco, que possa ser reconhecido por ele” (Benjamin, apud, Agamben, 2008: 111). A partir disso, Agamben deriva que “quem prova asco, de algum modo se reconheceu no objeto de sua repulsa, e teme, por sua vez, ser reconhecido por ele. O homem que sente asco reconhece-se em uma alteridade *inassumível*, ou seja subjetiva-se em uma absoluta dessubjetivação”. (Agamben, 2008, 111)

Se pensarmos a imposição da coprofagia pelo duque a Renata a partir desses parâmetros, perceberemos a vítima – e conseqüentemente, nós, que assumimos o pacto de observadores para o qual o cineasta nos atraiu – vivenciar um curto circuito em seus mecanismos de subjetivação e dessubjetivação, experimentando concomitantemente a perda de si como sujeito na nudez, assim como seu reconhecimento na alteridade inassumível das fezes do duque, que é obrigada a ingerir. Em outras palavras, o regramento imposto em *Salò*, nesse caso pela lei da coprofagia, produz uma pane ontológica que pode ser entendida como um desnudamento e um efeito de miséria que descasca até o último reduto de humanidade do ser e nos faz presas dessa mesma alteridade totalmente reconhecível e, no entanto inassumível, na medida de nossa inevitável identificação tanto com as vítimas quanto com os poderosos. Aqui também essa miséria é “puissance révélatrice”, como diz Didi-Huberman, porém, de uma realidade diametralmente oposta, ainda que simétrica, àquela de *Il Vangelo*.

Diante disso cabe perguntar então, porque os meninos de *Salò* são o *povo do inferno* e os apóstolos de *Il Vangelo* são seres *quaisquer* e enquanto tais *amáveis*? Na miséria fundamental de seus rostos e corpos e funções fisiológicas há alguma distinção justificável ou ambas categorizações poderiam ser aplicáveis aos dois grupos? Façamos a pergunta perversa: se em vez de recrutados por Jesus Cristo os doze apóstolos tivessem sido escolhidos pelos quatro poderosos de *Salò*, haveria alguma diferença em seus destinos?

Os doze de *Il Vangelo secondo Matteo* e os dezesseis de *Salò* são tão passíveis de serem aprisionados na vertigem assassina da lei quanto de serem olhados como seres amáveis.

Os *primitissimi piani* de Pasolini, se em *Salò* não podem ser amorosos como em *Il Vangelo* talvez possam ser lidos como a expressão fílmica daquela *aversão compassiva* da qual ainda há pouco falava – mas que diante da reflexão agambeniana poderíamos traduzir por asco e vergonha – justamente porque nos últimos anos de seu trabalho como escritor foi-se forjando uma aguda percepção de pertencer concomitantemente aos dois grupos, o dos seres *quaisquer* e do *povo do inferno*.

A linha divisória entre ambas situações é o *ágape* paulino sobre o qual tanto escreveu em *Trasumanar e Organizzar*, na coluna *Il caos* e nos *Scritti corsari* – o amor como ação e como capacidade de doação pelo outro, como aceitação das singularidades quaisquer – como a regra que abole todas as outras regras, para cuja prática Pasolini não encontrou disposição em seus contemporâneos (e talvez, nem em si próprio), embora tenha apontado para seu potencial de restaurar o humano e de devolver-lhe a verdadeira prática política na busca do bem do outro. Aparentemente, porém, para Pasolini, ao final, a saída para o inferno não era mais uma política baseada no amor, mas a morte. O suicídio coletivo dos *numantini-parisienses* em *Porno-Teo-Kolossal* e a morte de um dos oito meninos, Tona Ferruccio, filho de subversivos, assim como da menina que se suicida dentro do oratório da sala das orgias, são um indício disso.

Contudo, se for possível considerar que para cada texto existe a hora exata de sua legibilidade, mediada pela aproximação que as citações promovem, nessa atividade de leitura se produz um encontro entre *Salò o le 120 giorni di Sodoma* e *Altissima povertà* através do qual se constitui uma constelação com os fragmentos da história humana sobre os quais Pasolini e Agamben, cada qual com seus recursos, se debruçaram, como lemos em *Il tempo che resta. Um commento alla Lettera ai romani*:

Das Jetzt de Lesbarkeit, “o agora da legibilidade” (ou da “cognoscibilidade”, *Erkennbarkeit*) define um princípio hermenêutico genuinamente benjaminiano, que é o exato contrário do princípio corrente, segundo o qual cada obra pode ser, em cada instante, objeto de uma interpretação infinita (infinita no duplo sentido que de que não se exaure nunca e é possível independentemente de sua situação histórico-temporal). O princípio benjaminiano supõe, ao contrário, que cada obra, cada texto, contenha um índice histórico que não indica apenas seu pertencimento a uma determinada época, mas diz também que esses atingem a legibilidade em um determinado

momento histórico. (Agamben, 2005:134-135)¹¹⁶

E se, por Pasolini, somos confrontados com o caráter infernal da comunidade que formamos vivendo juntos praticando uma forma de vida em que nosso ser político há muito foi suplantado por nossa *figura econômica*, através dos escritos de Agamben se delineia um caminho para a existência coletiva que povoa nossa imaginação política e, no entanto, nos escapa a cada vez que fechamos a porta estreita do ethos do amor. Essa é, pensamos, a porta pela qual o messias, como dizia Walter Benjamin, não cessa de vir instaurando, a cada escolha, a cada gesto, a cada renúncia, a desativação da lei que anula a vida a pretexto de preservá-la indefinidamente.

¹¹⁶*Da Jetzt der Lesbarkeit*, “l’ora della leggibilità” (o della “conoscibilità”, *Erkennbarkeit*) definisce un principio ermeneutico genuinamente benjaminiano, che è l’esatto contrario del principio corrente, secondo cui ogni opera può essere in ogni istante oggetto di una interpretazione infinita (infinita nel duplice senso che non esaurisce mai ed è possibile indipendentemente dalla sua situazione storico-temporale). Il principio benjaminiano suppone invece che ogni opera, ogni testo contengano un indice storico che non indica soltanto la loro appartenenza a una determinata epoca, ma disse anche che essi pervengano alla leggibilità in un determinato momento storico. (Agamben, 2005:134-135)

Considerações finais

A conclusão de um trabalho é um momento muito delicado porque nela corre-se o risco de cristalizar ideias e afirmações que poderiam pairar vagas, à disposição da boa, ou má vontade do intérprete, sujeitas ainda a dúvidas, dubiedades, deslizamentos de sentido. O esforço aqui, será de dar um fecho ao trabalho, sem, contudo, enclausurá-lo numa única perspectiva.

Inicialmente é preciso dizer que esse trabalho é prioritariamente uma tentativa de compreensão do entrelaçamento entre política e religião na obra de Pasolini, diante dos quais a crítica italiana a que tive acesso, em sua grande parte, deixa uma sensação de insatisfação, de insuficiência.

Para a realização desse trabalho foi lida uma quantidade bastante grande de críticas que eu classificaria – correndo o risco da imprecisão e do reducionismo – em quatro vertentes principais. A primeira, muito bem consolidada, que lê Pasolini a partir dos referenciais do marxismo na Itália, ou ainda do pensamento político que se construiu posteriormente, como crítica e diálogo com o marxismo. Nela se destacam os nomes de Giancarlo Ferretti, D’Orsi e Antonio Tricomi.

A segunda é uma crítica que opera a partir de elementos que circulam ao redor da teologia católica e da antropologia das religiões e procura dar atenção à questão do sacro em Pasolini, tais como as de Erminia Passananti e Giuseppe Calabrese. Próxima a essa vertente, colocaria, sem poder incluí-la inteiramente aí, a tese de Zigaina do sacrifício programado, que apresenta algo de um caráter místico difuso, que transita por elementos pouco padronizáveis.

Ao lado das críticas feitas prioritariamente a partir de parâmetros da teoria literária é preciso colocar ainda as iniciativas que partem da sociologia ou da filosofia, como a de Franco Cassano e Roberto Esposito, *Il pensiero meridiano* e *Pensiero vivente*, respectivamente, cada um dos quais possui um capítulo dedicado a Pasolini.

Por último, colocaria as iniciativas críticas de Antonio Bazzocchi e de outros críticos próximos a ele. Trata-se de uma crítica rica, multifacetada, ainda em construção, que se estabelece através de leituras que circulam ao redor do pensamento foucaultiano, sem, contudo, perder de vista o universo da crítica italiana sobre Pasolini.

Não foi, porém, na crítica italiana à obra de Pasolini que encontrei o caminho para essa pesquisa, e sim nas leituras de Georges Didi-Huberman, as quais, contudo, não estão nada distantes do universo italiano, uma vez que se orientam principalmente pela aproximação entre Pasolini e Giorgio Agamben e levam em consideração a importância de Roberto Longhi, historiador da arte, ex-professor de Pasolini, fundamental para construção de seu pensamento. Ao lado disso, acrescentaria um elemento de grande importância, que é o fato de, como historiador da arte e pesquisador do legado de Aby Warburg – grande estudioso das obras de arte italianas –, Georges Didi-Huberman parece estar profundamente impregnado daquilo que Roberto Esposito descreve em seu *Pensamento Vivo*, apoiando-se no conceito de Valéry de “peinture pour philosophie”, como um “pensamento em imagem” ou “imaginário pensante”¹¹⁷, que caracterizaria as obras dos pintores italianos.

Se a pintura é uma forma de pensamento em imagem, então, dificilmente alguém estaria mais próximo desse pensamento do que o historiador que dedica anos à meditação e à contemplação das obras de Giotto, Piero della Francesca, Leonardo e outros. Aparentemente, poucos críticos poderiam estar realmente tão aptos a captar o pensamento de Pasolini do que Didi-Huberman, já que as artes plásticas são também, para o intelectual italiano uma peça fundamental de seu pensamento.

Assim, esse trabalho acabou por se construir como um diálogo com as leituras que Didi-Huberman fez da obra de Pasolini, principalmente porque elas apresentavam, além de um caminho crítico que permitia focar os aspectos que me interessavam na obra do cineasta-escritor, instigantes pontos de discordância a partir dos quais pude construir minha crítica a salvo da solidão da ausência de um interlocutor.

Em *Imagens apesar de tudo*, existem vários capítulos nos quais Georges Didi-Huberman apresenta argumentos para defender-se das críticas que recebeu como resultado de

¹¹⁷ As reflexões de Esposito, na “Passagem II, No vórtice da batalha” se constroem a partir de uma pintura de Leonardo *A Batalha de Anghiari*, que não foi concluída. A tese de Esposito é de que a inconclusão da obra tem algo a ver com a limitação do pensamento em alcançar aquilo que se desejava representar imageticamente. Assim, se pensamento e imagem andam juntos, se criar imagens é uma forma de pensar, o impensável dá origem à modalidade do irrepresentável. Para Esposito, a *Bataglia* – que retratava a cena da derrota dos milaneses pelos florentinos, em 29 de julho de 1440, próximo a Arezzo – representa mais do que o evento bélico histórico, ela dá visibilidade “a uma cena mais originária, selvagem, localizada, não obstante o seu áspero realismo, fora das coordenadas espaço-temporais definidas” (Esposito, 2013:109) e, nessa cena, como em outras imagens-pensamento de Da Vinci, está “o olho do ciclone”, “a identidade de origem e fim, criação e decomposição, liberdade e violência”. Assim, Leonardo teria se deparado, no ato da pintura, com um vórtice malévolos e animalesco do humano que se estabeleceu ali como um limite para seu pensamento, restando, assim, incompleta a pintura. (Esposito, 2013: 103-117)

sua iniciativa de fazer uma reflexão política sobre um conjunto de fotografias feitas por membros do Sonderkommando em Auschwitz. Entre as acusações, figuram críticas ao uso, por parte do filósofo e historiador da arte, de um vocabulário e mesmo de uma forma de pensamento – justamente no que diz respeito à relação com as imagens – oriundos do universo cristão, ou católico. Didi-Huberman é atacado por faltar com o “laicismo” que seu crítico espera de suas análises.¹¹⁸

Percorrido o caminho dessa tese, não é difícil perceber que essa é uma característica do pensamento de Didi-Huberman. Conceitos reconhecidamente cristãos – ainda que não exclusivamente cristãos – como *graça*, *amor*, *esperança*, figuram em suas análises e contribuem, principalmente no caso das leituras dedicadas a Pasolini, para que elas sejam particularmente acertadas e significativas. Entretanto, o uso desse vocabulário, não está isento de implicações éticas. Os conceitos, para dizer agambenianamente, carregam suas *assinaturas*. Não importa em que contexto estejam, em quais novas relações se insiram, reclamam suas origens e reclamam também os outros significados que, com o tempo, vão se depositando sobre eles.

É em captar e estar vivamente atento a esses significados, que o pensamento de Pasolini se destaca de forma muito intensa, como se percebe através da discussão centrada na exegese pasoliniana de parte da carta do apóstolo Paulo aos Coríntios sobre a Fé a Esperança e o Amor. Os significados que o tempo faz aderirem a essa tríade, a atenção a ela e suas implicações políticas foram o elemento central em minhas leituras de Pasolini.

O pensamento de Giorgio Agamben – observado a partir das similitudes com relação a Pasolini, que Didi-Huberman me permitiu confirmar e expandir – entra em nosso trabalho como uma forma de dar peso, de permitir contemplar a partir de parâmetros solidários aos que Pasolini já levantara, a dimensão política que há na Fé, na Esperança e no Amor. As reflexões sobre o caráter institucional da Igreja, sobre seu comprometimento com o poder

¹¹⁸ Refiro-me às críticas de Gérard Wajcman, desenvolvidas em seu texto “De la croyance photographique”, às quais Didi-Huberman dá resposta no capítulo “Apesar de toda a imagem”, de *Images malgré tout*. Nelas Wajcman procura descreditar a análise de Didi-Huberman das imagens de Philippe Müller feitas em Auschwitz, afirmando, entre outros ataques, que a forma de Didi-Huberman de abordar a imagem é um “apelo à fé” e que a “paixão cristã pela imagem impregna e suja” toda sua argumentação. Por fim, fazendo um trocadilho com o nome do historiador, o descreve como um “Saint Georges [São Jorge] enfrentando o dragão do Irrepresentável”. (Wajcman, 2001 apud Didi-Huberman, 2012: 207).

mundano, sua sede de perpetuação em sua posição de poder, é o que possibilita colocar em perspectiva essas três virtudes “cristãs”.

A argúcia de Pasolini está em perceber – isso sim, só poder ser notado a partir de uma exegese séria do conteúdo teológico do texto paulino – que o Amor é a único capaz de balizar as outras duas virtudes. Só através dele é possível não manipular a fé e a esperança do *próximo* em favor da manutenção do poder, e não precisamos aqui dar os constantes exemplos diários em que isso acontece em nosso cotidiano a partir das mais variadas formas. Pensar, como Agamben – e Benjamin, lembremos – no capitalismo como uma religião, parece ser quase uma consequência dessa percepção que Pasolini deixa registrada em seus textos.

É no interior dessas discussões que se coloca nossa discordância com relação a Didi-Huberman, pois, ainda que ele leia Pasolini a partir da ideia agambeniana de “ser qualquer”, na qual o amor está totalmente implicado, sua conclusão abandona a práxis do amor e elege o *olhar* e a *espera*, que se relacionam intimamente com a *esperança*, com o *malgré tout*.

Sobre a separação da *esperança*, com relação ao *amor*, já fomos suficientemente advertidos por Pasolini e, por isso, consideramos pouco, diante dessa advertência, olhar para sua obra como um reduto de imagens nas quais se pode *entrever*, os povos, os *vagalumes*, ou quaisquer outras *sobrevivências*. Nisso Didi-Huberman revela sua vocação de colecionador, que parece incompatível, justamente, com o caráter de ação que o amor na acepção paulina, reivindicada por Pasolini, comporta.

Ainda que se disponha a “esperar e olhar” a partir de uma posição de abertura aos seus semelhantes, de uma posição “amorosa”, por assim dizer, esse olhar e essa espera não parecem implicar na escolha política de uma forma-de-vida que busque ser coerente com o ethos amor, como propõe Agamben, e sim numa estranha adaptação desse ethos à atividade do historiador da arte, cujo ofício se investe de um caráter político que reside em olhar amorosamente seu repertório de imagens do *povo*, procurando divisar entre elas *sintomas* que indiquem sua transformação no *povo* que se deseja ver. (Didi-Huberman, 2012: 226)

Pasolini pode ser descrito por muitas características, mas a de colecionador não é, certamente, a que o descreve melhor. Para nós *Salò o le 120 giorni di Sodoma* pode ser visto, entre outras coisas, como uma forma de fazer queimar, de incinerar toda sua coleção de belas imagens do *povo*. Não por uma perversidade qualquer, mas pelo fato de que ao fazê-los

queimar ele se permite, e nos permite, perceber sua mortalidade, sua finitude, a finitude daquela vida, daquele corpo, cuja suposta *sobrevivência* em imagens, gestos que voltam, contorções faciais e corporais da dor, podem ser estéreis se não tiverem algo a dizer sobre o amor que se deve ao ser cuja dor se dá agora, cujo corpo está exposto à mortalidade do agora. É esse caráter imediato do amor, que *sobrevivência* alguma é capaz de por em ação. É nele que dever-se-ia apoiar qualquer práxis política.

Nesse sentido, o caráter apocalíptico do pensamento de Pasolini parece ser a outra face desse amor, na medida da expressão da angústia diante do desaparecimento do objeto do amor.

Aqui, novamente as reflexões de Agamben se fazem fundamentais, na medida em que apontam para o fato de que aquilo que realmente ameaça o ser humano e suas organizações coletivas é a ausência do amor. Colecionar, contemplar, catalogar *sobrevivências* de gestos, costumes e *imagens* dos povos, preserva rastros, vestígios. O amor preserva o ser, com todas as suas particularidades, preserva a experiência, em toda a sua dimensão, permite sobrevivência como continuidade, mais do que como resto.

É a tentativa de materialização desse ethos em termos políticos – considerando que toda organização religiosa é, inevitavelmente, política – que Agamben persegue ao estudar as ordens monásticas. A regra franciscana parece ser a materialização do *amor* como uma *forma-de-vida* que se revela avessa a todas configurações através das quais o poder humano se constituiu, como se depreende da longa pesquisa iniciada em *Homo sacer I*.

O trajeto, se inicia com Pasolini, mas acaba com Agamben cujos escritos revelam uma atenção especial a *Salò o le 120 giorni di Sodoma*, mencionado num importante capítulo de *O reino e a glória* e no ensaio *Paródia*. Talvez, a aniquilação do humano de que tanto falou Pasolini em suas últimas obras, tenham conduzido Agamben, paradoxalmente, para o ethos do amor, para o qual Pasolini igualmente apontou.

E mesmo nessa aniquilação do humano, reconhecemos um pathos que não está totalmente alheio ao amor. Aqui cabe observar que estou consciente da proximidade que existe entre a *abgioia* nos termos em que Didi-Huberman a descreve, como “alegria abissal”, “alegria abjeta” e a ideia de *aversão compassiva* que forjei para dar conta de explicar minha percepção sobre a obra do último pasolini. No contexto em que o historiador usa essa palavra, procurando expressar o pathos de Pasolini com relação aos meninos das *borgate* romanas e

napolitanas, talvez seja suficiente, de fato, essa terminologia, contudo, para entender o que ocorre em *Salò* a *abgioia* falha, porque ali não há alegria alguma, nem mesmo permeada pela dor, há porém, uma modalidade de identificação, na qual a alegria de amar o outro está ausente porque a indignidade de seu estado parece tamponar o amor, dando lugar ao asco.

Todas essas percepções, contudo, não seriam certamente possíveis sem o aprendizado desse *pensamento em imagens* ou *pensamento através da imagem*, tão forte nas obras de Pasolini quanto na episteme didi-hubermaniana. A matriz de muitas das figuras contorcidas pela dor, reduzidas à mais profunda indignidade, certamente, são os inúmeros “cristos” que a tradição pictórica europeia, e italiana em particular, materializou, e para as quais ambos, inevitavelmente atentaram. Nessas representações, sobrevive a imagem daquela que pode ser entendida como a experiência mais radical – considerando-se a teologia cristã – de um Deus que se identificou com a alteridade na figura do humano, até a mais profunda abjeção.

Outras considerações finais: sobre imaginação política e utopia

O ponto de partida desse trabalho em grande medida – embora não tenha sido o fio privilegiado que o conduziu até seu termo – foram leituras relacionadas à utopia. Assim, quando lia Didi-Huberman falando sobre “imaginação política” a partir de Hannah Arendt em *Survivance des lucioles*, eram sempre as utopias que me vinham à mente.

Nas notas de Arendt sobre a imaginação em Kant, lemos que a imaginação, livre das associações temporais que regem a memória e a previsão, torna presente o que está ausente, relacionando-se assim com a ontologia¹¹⁹. É esse caráter ontológico da imaginação que pode esclarecer a afirmação de Didi-Huberman em *Survivance des lucioles* a respeito do papel fundamental que esta tem em nosso modo de fazer política. Se, como afirma o historiador da arte em diálogo com Arendt, “a imaginação é política” (Didi-Huberman, 2011: 61), então aquilo que imaginamos, ou nos recusamos a imaginar, aquilo que tornamos ou não presente, que trazemos ou não à existência através dessa faculdade do pensamento, tem profunda implicação, tem implicações materiais, nos rumos que as sociedades trilham em termos políticos.

O caminho que percorremos até aqui se fez em companhia de imagens plasticamente muito belas, como os delicados vagalumes de Didi-Huberman; os rostos dos apóstolos de *Il Vangelo* de Pasolini, filmados em toda a singularidade de seu despojamento e nudez; o ágil Pazzariello de Morante, com seus sapatos desparelhados, seu olhar amável e despreocupado, dançando sobre o caos da cidade ao som de sua ocarina; a grave, porém

¹¹⁹A imaginação, diz Kant, é a faculdade de tornar presente o que está ausente, a faculdade de re-presentação: “Imaginação é a faculdade de representar na intuição um objeto que não está presente. Ou: “A imaginação (*facultas imaginandi*) é uma faculdade de *percepção* na ausência de um objeto”. Dar nome de “imaginação” a essa faculdade de ter presente o que está ausente é bastante natural. Se eu represento o que está ausente, tenho uma *imagem* em meu espírito – uma imagem de algo que vi e que agora, de algum modo reproduzo. [...] isso soa como se estivéssemos lidando com a memória. Mas, para Kant, a imaginação é a condição da memória, sendo uma faculdade mais abrangente. Em sua *Antropologia*, Kant aproxima a memória “faculdade de tornar presente o *passado*”, da “faculdade da previsão”, que torna presente o *futuro*. Ambas são faculdades de associação, quer dizer, de conexão do “não mais” e do “ainda não” com o presente; e “embora elas mesmas não sejam percepções, servem para ligar as percepções ao tempo”. A imaginação não precisa ser guiada por essa associação temporal; tornar presente, à vontade, o que quer que escolha.

Aquilo que Kant chama de faculdade da imaginação, tornar presente ao espírito o que está ausente à percepção sensível, tem menos a ver com a memória do que com uma outra faculdade conhecida desde os inícios da filosofia. [...] De outra maneira: olhando para as aparências (dadas pela intuição, em Kant), tornamo-nos conscientes de, entrevemos algo que não aparece. Esse algo é o Ser enquanto tal. Eis como a metafísica, a disciplina que trata do que jaz para além da realidade física, mas dado todavia ao espírito como não-aparente nas aparências, torna-se ontologia, a ciência do Ser. (Arendt, 1993:101-102)

sublime imagem evocada por Giorgio Agamben em “Tienanmen”, da multidão de “seres quaisquer” desafiando os tanques de guerra. São imagens não apenas belas, mas também extremamente nutritivas para a imaginação política, assim como aquelas que as utopias plantaram em minha memória. Sem dúvida imaginá-las, apresenta-las a outros para que também possam assimilá-las, é uma condição fundamental para o fazer político, para a construção da comunidade humana que desejamos.

Nesse sentido, é muito significativo o caráter quase pejorativo com que comumente se ouve falar do termo *utopia*, a carga de irrealidade, fantasia com que se investe essa palavra. Pensar a utopia como prefiguração, como projeto, e não como devaneio, parece ser condição fundamental para qualquer ação política que rompa com a materialidade mesquinha de nosso mundo economicizado, recortado por classes, marcado pelo *ab-uso*¹²⁰ do outro, dos animais, da natureza, que se dê a partir de parâmetros distintos da realidade infernal com a qual estamos conformados.

Contudo, sei que diante das diversas reflexões agambenianas sobre o cenóbio franciscano ou sobre a “comunidade que vem” talvez seja difícil não associá-las a utopias. Algo semelhante acontece no que diz respeito a Pasolini, em cujas obras finais se percebe o caráter distópico preferido pelas *pulp fiction* e a partir da quais já se produziu uma quantidade inumerável de filmes sobre sociedades totalmente administradas.

Assim, à noção de utopia como fantasia e devaneio, contraponho a percepção da utopia como uma importante forma de expressão do pensamento político no contexto italiano no qual estão inseridos Pasolini e Agamben. Sugiro, então, que se pense nas utopias como parte da tradição *impura* do pensamento italiano sempre voltado para a vida histórica e política e sempre marcada por um empenho civil que a faz contaminar-se com um “vocabulário diferente a cada ocasião, de tipo político, histórico, poético” (Esposito, 2013:19). A utopia italiana parece ser uma importante forma de apresentação dessa *impureza* que se traduz, como afirma Esposito em seu *Pensamento vivo*, numa relação com a imagem na forma de um “pensamento em imagem” ou de um “imaginário pensante” que “em graus variados e com

¹²⁰Como explica Giorgio Agamben, em suas origens a noção de direito de propriedade se definia por “*ius utendi et abutendi*” [direito de uso e abuso] (Agamben, 2014:134). Chamamos aqui a atenção para o fato de que o abuso implica na destruição daquilo que se “usa” nessa forma extrema, que significa dizer que em nossa noção de propriedade de algo está implicada a ideia de direito de destruição.

resultados diversos, caracteriza toda a filosofia italiana clássica, de Maquiavel a Leopardi, passado por Bruno, Galileu, Campanella e Vico”. (Esposito, 2013: 105)

Ao que parece, Pasolini e Agamben não estão sozinhos em sua forma de organizar sua imaginação política. Porém, da significativa lista que Esposito faz é em Tommaso Campanella – na fascinante arquitetura de sua Cidade do Sol, em cujo templo há a reprodução do firmamento e de todas as suas constelações e na qual todo o conhecimento humano está acessível aos seus habitantes nos afrescos que adornam suas muralhas circulares¹²¹ – que podemos encontrar a mais direta tradução em imagens de um pensamento político.

Não é, certamente, um acaso que na cidade circular descrita por Campanella já estejam presentes os elementos fundamentais do pensamento político desenvolvido por Agamben e Pasolini na contemporaneidade: na Cidade do Sol, a vida, como nos monastérios, é submetida a uma escanção horária e todo cotidiano dos solarianos, da alimentação à reprodução, obedece a determinação dos astros a cujos desígnios somente Sol, o mestre supremo, assistido pelos outros chefes¹²², tem acesso.

¹²¹GENOVÊS: O templo é completamente circular, não tem paredes, mas apenas belas colunas que sustentam uma cúpula. (...) Sobre o altar há um grande *mapa mundi* [globo terrestre], onde estão representadas todas as constelações e outro no qual é representada a Terra. No céu pintado na cúpula brilham as estrelas mais importantes do firmamento, cada qual com seu nome e com seu influxo sobre as coisas terrenas. São representados também os polos e os círculos, que são incompletos devido à falta da parte inferior da esfera, mas que podem ser vistos nos globos do altar. O pavimento resplende de pedras preciosas e sete lâmpadas sempre acesas levam os nomes dos sete planetas. [...] Para todos há um único livro, que contém todo o saber e que Sapiência coloca à disposição de todo o povo, como faziam os pitagóricos. O saber contido no livro foi pintado – por ordem de Sapiência – em todos os muros externos e internos, superiores e inferiores, da cidade. Nos muros externos do templo [...] estão desenhados em ordem todas as estrelas. No interior do primeiro círculo dos muros, estão desenhadas mais figuras geométricas do que foram capazes de traçar Euclides e Arquimedes, cada uma com sua correspondente expressão matemática. Do lado externo há as representações geográficas de toda a Terra, com subdivisões em estados e regiões, com a descrição dos respectivos costumes, leis e religiões. Estão desenhados todos os alfabetos do mundo, comparados àqueles usados pelos habitantes da Cidade do Sol. No interior do segundo círculo, há pedras preciosas, minerais e metais, pintados ou engastados. No exterior, estão pintados os mares, lagos rios. [...] Há recipientes com infusões de cerca de trezentos anos, com as quais os habitantes curam todas as doenças. No interior do terceiro círculo estão pintados todos vegetais do mundo [...]. (Campanella, 1994:17-19, tradução minha)

¹²² GENOVÊS: O máximo poder está nas mãos de um príncipe sacerdote, que os habitantes chamam de Sol. Podemos, em nossa língua chamá-lo Metafísico. Nele se concentra todo o poder político e religioso (...) sendo assistido por três outros chefes – Pon, Sin e Mor – que podemos chamar de Potência, Sapiência e Amor. Potência se ocupa da guerra, da paz e das artes militares (...) Sapiência se ocupa das artes liberais, das profissões e de todas as ciências e exerce sua autoridade sobre todos os representantes das várias ciências: o Astrólogo, o Cosmógrafo, o Geômetra, o Lógico, o Retor, o Gramático, o Médico, o Físico, o Político, o Moral, isto é, os oficiais que presidem cada disciplina.

O núcleo fundamental do cenóbio franciscano e de *Salò* ou das cidades-distopias de *Porno-Teo-Kolossal* estão aí já presentes numa forma de organização utópica em que a regra monástica sofre uma hipertrofia que resulta na impossibilidade de desafio às normas sociais impostas, as quais atingem desde a alimentação dos solarianos até o coito, através das rígidas determinações eugênicas que Amor, o chefe das atividades reprodutivas, impõe à geração da prole da Cidade. Dessa forma, a imaginação política de Campanella permite também prefigurar o funcionamento mais primordial dos regimes totalitários e das sociedades contemporâneas, aos quais Agamben e Pasolini dedicaram seu pensamento.

Ainda que ambos não possam ser qualificados como utopistas, há em seus escritos algo do caráter prematuro que Luigi Firpo em seu *Para uma definição de “Utopia”* aponta como característica da ação do utopista: a utopia, segundo Firpo, seria “uma mensagem na garrafa, a mensagem de um naufrago”, e o utopista, diferentemente do que o senso comum entende, não seria “um sonhador, alguém que não tem os pés no chão, alguém que fantasia, que perdeu o contato com a realidade”, mas, ao contrário, uma pessoa “que possui uma tão lúcida consciência da imaturidade da própria proposta, do fato de que ela não encontraria nenhum sucesso prático, e que certamente o poderia arrastar para a reação violenta [dos seus semelhantes]” que, para não permanecer no silêncio, “visto que os seus contemporâneos não estão ainda em condições de compreendê-lo, ele fala aos pósteros, salta sobre um longo arco de tempo e de gerações, e lança de fato uma mensagem que será decifrada, utilizada, revista, mais tarde”. (Firpo, 2005:230)

A esse tipo de posicionamento talvez possa ser associada a afirmação de Pasolini sobre o caráter de *Salò o le 120 giorni di Sodoma* como um “mistério”¹²³, como uma representação sacra que não deveria ser compreendida por seus contemporâneos. *Salò* seria uma anacrônica e *impura* mensagem na garrafa, dirigida aos pósteros. Também podemos entrevê-lo na forma como Agamben endereça sua mensagem, tanto no livro homônimo – *A comunidade que vem* – quanto ao final de ensaios como “O elogio da profanação”, à “comunidade que vem”, ou à “geração que vem” (Agamben, 2007: 79).

¹²³ Em resposta ao seu entrevistador na entrevista *De Sade e l’universo dei consumi*, que lhe pergunta se fazendo um filme como *Salò* ele não temia não ser compreendido, Pasolini responde: “Não, porque o meu [filme] é um mistério; é aquilo que se chama *mystery*, uma representação sacra e, portanto, muito enigmática. Não deve ser compreendida. É claro que corro o risco de ser mal interpretado, mas isso é intrínseco ao próprio filme”. (Pasolini, 2001: 3020)

Porém existem dois elementos fundamentais que marcam o pensamento de Agamben e Pasolini que, até onde se pode perceber, afastam radicalmente suas reflexões daquelas peculiares à utopia. Paradoxalmente, todavia, são esses dois elementos que podem produzir o efeito de repulsão descrito por Firpo à “mensagem na garrafa” que seus escritos encerram. Trata-se da insistência no ethos do amor e no sentimento de finitude do tempo, ou seja, do caráter apocalíptico de seu pensamento. A utopia campanelliana, como as demais, é alheia à noção de história cristã e a qualquer ideia de apocalipse ou redenção. Sua regularidade ucrônica, fora da história, seu funcionamento irretocável, exclui do interior de suas reflexões éticas qualquer elemento da ordem de um juízo final ou de um fim do tempo.

No que tange ao ethos do amor, cumpre dizer que na *Cidade do Sol*, as regras que levam a vida dos solarianos à perfeição social estão longe da máxima rabelaisiana do mosteiro paródico de Thélème, ou da versão reduzida da regra agostiniana – “ame e faça aquilo que quiser” – aproximadas por Agamben da regra de Francisco. Nela os solarianos são submetidos a regras e hierarquias com o propósito de alcançar a perfectibilidade da vida coletiva, mas são ainda regras de caráter uniformizante. Utopia alguma, salvo engano, se forjou sobre a liberação dos seres de sua inclusão em conjuntos e classes como “os vermelhos, os franceses, os muçulmanos”, menos ainda no propósito de, uma vez superadas as classificações e os conjuntos, não abandonar o ser num “insípido amor universal”, mas desejá-lo com “todos os seus predicados” (Agamben, 1993: 12), tal qual ele é em sua singularidade.

E, no entanto, grande parte da discussão ética proposta por Agamben e, em alguma medida também a de Pasolini, parece passar pela utopia enquanto espaço mental de reflexão sobre regra, vida e harmonia social, ainda que, muitas vezes, pelo seu avesso, pelo resíduo distópico que se acumula nas arestas de sua arquitetura perfeita, o que reitera a importância da utopia enquanto materialização de uma imaginação política a partir da qual a vida em sociedade possa ser pensada a partir de parâmetros que, se não estão completamente distantes da realidade, ao menos estão suficientemente deslocados para que possam desautomatizar nossa percepção com relação a ela.

O repertório de imagens utópicas, porém, não nos dá a chance de pensar sobre a ideia de fim do tempo, de juízo, de apocalipse e, embora tenhamos ao longo desse texto discutido alguns aspectos dessa percepção cristã do tempo e da história, não foram trazidos, até aqui, elementos a partir dos quais imaginá-lo. E, como a imaginação, segundo a lição didi-

hubermaniana, é política, nos perguntamos quais são as implicações políticas de se imaginar algo sobre o fim, sobre o tempo do fim.

Alguns elementos para subsidiar essa difícil tarefa, podem ser encontrados no ensaio de Agamben intitulado “O dia do Juízo”. Ao contrário da fulgurante luz que absorve todos os pequenos e erráticos vagalumes, “uma luz mais luminosa do que todas as luzes” (Didi-Huberman, 2011: 80), aludida por Didi-Huberman como imagem do apocalipse, a auto-implicação no “dia do Juízo” é pensada por Agamben a partir de uma imagem feita da mínima luz permitida pela abertura do obturador, forjada no escuro da câmera: a fotografia “de uma menina brasileira que parece fixá-[lo] severamente” do alto de um móvel próximo à sua escrivaninha de trabalho. Diz o filósofo: “sei com absoluta certeza que é e será ela a julgar-me, tanto hoje como no último dia” (Agamben, 2007: 29).

Não tenho certeza de que fotografia é essa, mas suponho que se trate do retrato de uma menina de fisionomia grave, cabelos encaracolados em desalinho, com a parte inferior da bochecha, rente à boca, ligeiramente manchada. Essa é a famosa fotografia de Sebastião Salgado, de sua série “Terra”, que retrata a menina Joceli Borges num assentamento rural.

Independentemente da fama alcançada pela imagem, o que se vê é a nudez do rosto de uma menina “qualquer” e enquanto tal “amável”. É a partir do amor que esse rosto qualquer nos exige hoje, como no último dia, que podemos imaginar a política que vem.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Org. Rolf Tiedemann. Trad. Jorge de Almeida. 1ª. Ed. . 2ª. Reimp. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Antonio Guerreiro. 1ª. Ed. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- _____. *Altissima povertà*. Regole monastiche e forma de vita. Homo sacer, IV, 1. 3ª. Ed. Vicenza: Neri Pozza, 2012.
- _____. *Altíssima pobreza*. Regras monásticas e forma de vida. Homo sacer, IV, 1. Trad. Selvino J. Assmann. 1ª. Ed. São Paulo: Boitempo, 2014.
- _____. *Categorie Italiane*. Studi di poetica. Venezia: Marsilio, 1996.
- _____. *Estâncias*. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- _____. *Estado de exceção*. Homo sacer II, 1. 1ª. Trad. Iraci D. Poleti. Ed., 1ª. Reimp. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *Homo sacer*. Poder soberano e a vida nua, I. Trad. Henrique Burigo. 2ª. Reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007
- _____. *Idea della prosa*. Macerata: Quodlibet, 2002.
- _____. *Il fuoco e il racconto*. 2ª. Ed. Roma: Nottetempo, 2014.
- _____. *Il mistero del male*. Benedetto XVI e la fine dei tempi. 1ª. Ed. Roma-Bari: Laterza, 2013.
- _____. *Il tempo che resta*. Un commento alla Lettera ai Romani. 1ª. Ed., 1ª Reimp. Torino: Bollati Boringhieri, 2005.
- _____. *Infância e história*. A destruição da experiência e a origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- _____. *La 121ª giornata di Sodoma e Gomorra*. In: Tempo Presente, Marzo-Aprile, pp.59-70, 1966.
- _____. *La potenza del pensiero: saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza, 2005.

- _____ . *La vocazione messianica*. In: Il Regno – Quindicinale di attualità e documenti, N°22, p.784-786, 2009.
- _____ . *L'uso dei corpi*. Homo sacer, IV, 2. 1ª. Ed. Vicenza: Neri Pozza, 2014.
- _____ . *Mezzi senza fine*. Note sulla politica. Torino: Bollati Boringhieri, 1996
- _____ . *Ninfe*. 1ª. Ed. 2ª. Reimp. Torino: Bollati Boringhieri, 2012.
- _____ . *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2009.
- _____ . *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- _____ . *Opus Dei*. Arqueologia do ofício. Homo sacer II, 5. Trad. Daniel Arruda Nascimento. 1ª. Ed. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____ . *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó - SC: Argos, 2009.
- _____ . *O que resta de Auschwitz*. O arquivo e a testemunha. (Homo sacer III). 1ª. Ed. Revisada. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2010.
- _____ . *O Reino e a Glória*. Uma genealogia teológica da Economia e do Governo. Homo sacer, II, 2. 1ª. Ed. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____ . *Pilato e Gesù*. 5ª. Ed. Roma: Nottetempo, 2013.
- _____ . *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. 1ª. Ed. 2ª. Reimp. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____ . *Signatura rerum*. Sul metodo. 1ª. Ed. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.
- ARENDDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. 1ª. Reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____ . *O conceito de amor em Santo Agostinho*. Trad. Alberto Pereira Lins. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- _____ . *Lições sobre a filosofia política de Kant*. André Duarte Macedo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- AMOROSO, Maria Betânia. *Paixão pelo real*. Pasolini e a crítica literária. São Paulo: Edusp, 1997.
- _____ . *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Mostra & Cosac Naify, 2002.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. 2ª. Ed. Campinas: Papirus, 2006.

- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. *A estética do filme*. Trad. Mariana Appenzeller. 9º ed. São Paulo: Papirus, 2012.
- BADIOU, Alain. *São Paulo – A fundação do universalismo*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. 1ª. Ed. São Paulo: Boitempo, 2009.
- _____, Truong, Nicolas. *Elogio ao amor*. 1ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BATTISTA, Pierluigi. *Il partito degli intellettuali. Cultura e ideologia nell'Italia contemporanea*. 1ª. Ed. Roma: Gius. Laterza & Figli, 2001.
- BARBOSA, Davi Pessoa Carneiro. *A escrita ambivalente. Elsa Morante-Macedônio Fernandez*. Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-graduação em Literatura, UFSC, 2013. Tese de doutorado.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BAZZOCCHI, Marco Antonio. *Corpi que parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*. 1ª. Ed. Milano: Bruno Mondadori, 2005.
- _____. *I buratini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*. 1ª. Ed. Milano: Bruno Mondadori, 2010.
- _____. *Pier Paolo Pasolini*. 1ª. Ed. Milano: Mondadori, 1998.
- BENEDETTI, Carla. *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. Ed. 12ª. Reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996, vol. 1.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*. Macerata: Quodlibet, 2007.
- BIBLIA DE JERUSALÉM. Coord. Gilberto da Silva Gorgulho, Ivo Storniolo, Ana Flora Anderson. 4ª. Reimp. São Paulo: Paulus, 2006.
- BUCCIANINI, Massimo. *Italo Calvino e la Scienza. Gli alfabeti del mondo*. Roma: Donzelli, 2007.
- CALABRESE, Giuseppe Conti. *Pasolini e il sacro*. 1ª Ed. Milano: Jacka Books, 1997.
- CALVINO, Italo. *Saggi (1945-1985)*. A cura di: Mario Barenghi. Milano: Arnoldo Mondadori, vol. 1 e 2. 1ª. Ed., 2001.

- _____. *Os amores difíceis*. Trad. Raquel Ramalhete. 2^a.Ed., 2^a. Reimp. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.
- _____. *O dia de um escrutinador*. Trad. Roberta Barni. 2^a. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Assunto encerrado*. Discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.
- _____. *Heremita em Paris*. Páginas autobiográficas. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- CAMPANELLA, Tommaso. *La città del Sole*. Contro la tirannide, i sofismi, l'ipocrisia. A cura di: Davide Sala. Verona: Demetra, 1994.
- CASSANO, Franco. *Il pensiero meridiano*. Roma: Laterza, 2007.
- CHOAY, Françoise. *L'urbanisme, utopies e réalités – Une anthologie*. Paris: Edition du Seuil, 1965.
- CORPUS XXX, Pasolini, Petrolino, Salò. A cura di Davide Messina. Bologna: CLUEB, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. 1^a. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico: dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1995.
- _____. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. 1^a. Ed. Lisboa: KKYM, 2012.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. *Peuples exposés, peuples figurants*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- _____. *Quand les images prennent position*. L'oeil de l'histoire, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- _____. *Sentir le grisou*. 1^a. Ed. Paris: Minuit, 2014.

- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casanova e Márcia Arbex. 1ª. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survivance des lucioles*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009
- DEBORD, GUY. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Mobilis in Mobile, 1991.
- D'ORSI, Angelo. *Intelletuali nel novecento italiano*. Torino: Einaudi, 2001.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. Vols. 1 e 2. Trad. Paulo Bezerra. 1ª. Ed., 1ª. Reimp. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- ESPOSITO, Roberto. *Pensamento vivo*. Origem e atualidade da filosofia italiana. Trad. Henrique Burigo. 1ª. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- FERRETTI, Giancarlo. *Le capre di Bikini*. Calvino giornalista e saggista (1945-1985). Tivoli: Editori Riuniti, 1989.
- FIRPO, Luigi. *Para uma definição de utopia*. In: *Morus – Utopia e Renascimento*. N°2, 2005.
- FORTINI, Franco. *Attraverso Pasolini*. Torino: Einaudi, 1993.
- FORTUNATI, Vita. *Progetti utopici ed arquetonici: La città ideale nell'Italia del Rinascimento*. In: *Morus - Utopia e Renascimento*. N°1, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. Ed. Michel Senellart, François Ewald, Alessandro Fontana. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *História da sexualidade I*. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2005.
- FURIO, Colombo; FERRETTI, Giancarlo. *L'ultima entrevista di Pasolini*. 1ª. Reimp. Roma: Avagliano Editore, 2011.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e historia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HALLIDAY, Jon, PASOLINI, Pier Paolo. *Pasolini su Pasolini*. Conversazioni con Jon Halliday. Trad. Cesare Salmaggi. Parma: Ugo Guanda Editore, 1992.
- HONESKO, Vinícius Nicastro. *Murilo Mendes, Pasolini e as religiões de seus tempos*. Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-graduação em Literatura, UFSC, 2012, Tese de doutorado.
- JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Pasolini portrait du poète en cinéaste*. Cahiers du cinéma. Paris, 1995.

- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Pasolini, une improvisation (d'une sainteté)*. Paris: William Blake and Co., 2004.
- LAHUD, Michel. *A vida clara. Linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Ensaio de antropologia simétrica. Trad. Irineu da Costa. 2ª. Ed. 4ª. Reimp. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MATAZZI, Isabella, DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlanti della contemporaneità. ALLEGORIA, vol. 62, p. 83-91, 2010.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Trad. Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. 3ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica História da Pintura Italiana*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Piero della Francesca*. Trad. Denise Botmann. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- MELANDRI, Enzo. *La linea e il circolo*. Ensaio logico-filosofico sull'analogia. Macerata: Quodlibet, 2007.
- MORANTE, Elsa. *Opere*. A cura di: Carlo Cechi e Cesare Garboli. 1ª. Ed. Milano: Mondadori, 1998, 2 vols.
- MURRI, Serafino. *Pier Paolo Pasolini*. 4ª. Reimp. Milano: Editrice il Castoro, 2008.
- _____. *Pier Paolo Pasolini. Salò o le 120 giorni di Sodoma*. 2ª. Ed. Torino: Lindau, 2007.
- NAZARIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PASSANANTI, Erminia. *Il Cristo dell'eresia*. Rappresentazione del sacro e censura nei film di Pier Paolo Pasolini, Novi Ligure: Edizioni Joker, 2009.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Bestemmia*. Tutte le poesie. A cura di Graziella Chiarocci e Walter Siti. 1ª. Ed. Torino: Einaudi, 1993, 2 vols.
- _____. *Descrizioni di descrizioni*. Torino: Einaudi, 1979.
- _____. *Empirismo Eretico*. Milano: Garzanti, 1981.
- _____. *Il caos*. Roma: Editori Reuniti, 1979.
- _____. *Lettere (1940-1954)*. A cura di: Nico Naldini. Torino: Einaudi, 1986.
- _____. *Lettere (1955-1975)*. A cura di: Nico Naldini. Torino: Einaudi, 1988.

- _____. *Os jovens infelizes*. Antologia de ensaios corsários. Org. Michel Lahud. Trad. Maria Betânia Amoroso e Michel Lahud. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Passione e ideologia*. Milano: Garzanti, 1977.
- _____. *Pasolini Romanzi e Racconti (1962-1975)*. A cura di: Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori. 1ª. Ed, 1998. vol. 2.
- _____. *Per il cinema*. A cura di: Walter Siti. Milano: Mondadori, 2001, 2 vols.
- _____. *Petrolio*. 2ª. Reimp. Milano: Mondadori, 2012.
- _____. *Saggi sulla politica e sulla società*. A cura di Walter Siti e Silvia de Laude. 6ª. Ed. Milano: Mondadori, 2012.
- _____. *Scritti corsari*. 1ª. Ed. Milano: Aldo Garzanti, 1975.
- PROGETTO PETROLIO. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini. A cura di Paolo Salerno. Bologna: CLUEB, 2006.
- SADE, Marquis de. *Oeuvres complètes du marquis de Sade*. Ed. mise en place par Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert. Paris: Pauvert, 1991.
- _____. *Os 120 dias de Sodoma, ou, A Escola da libertinagem*. Trad. Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SALGADO, Sebastião, SALGADO, Lélia Wanick. *Retratos de crianças do êxodo*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2000.
- SALGADO, Sebastião, SALGADO, Lélia Wanick. *Exodos*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2000.
- SANGUINETTI, Edoardo. *Il chierico organico. Scritture intellettuali*. A cura di: Erminio Risso. Milano: Gian Giacomo Feltrinelli, 2000.
- TAUBES, Jacob. *La teologia politica di San Paolo*. Milano: Adelphi, 1997.
- TRICOMI, Antonio. *In corso d'opera. Scritti su Pasolini*. Toscana: Transeuropa, 2011.
- _____. *Sull'opera mancata di Pasolini*. Un autore irrisolto e il suo laboratorio. 1ª. Ed. 1ª. Reimp. Roma: Carocci, 2006.
- TROUSSON, Raymond. *Utopia e utopismo*. In: *Morus – Utopia e Rinascimento*. N°2, 2005.
- _____. *La cité la achitecture e les arts em utopie*. In: *Morus - Utopia e Rinascimento*. N°1, 2004.

WARBURG, Aby. *Essais florentins*. Paris: Klincksieck, 2003.

_____. *La rinascita del paganesimo antico*: contributi alla storia della cultura. A cura di Gertrud Bing. Firenze: La Nuova Italia, 1987.

_____. *El ritual de la serpiente*. Trad. Joaquín Etoarena Homaeche. Madrid: Sexto Piso, 2008.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Trad. Flávia Bancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ZIGAINA, Giuseppe. *Pasolini e la morte*. Un giallo puramente intellettuale. Venezia: Marsilio Editore, 2005.

FILMES

MEDÉIA. Direção de Pier Paolo Pasolini. Brasil: Versátil Home Video, 2004. 1 DVD (110 min.)

GAVIÕES e passarinhos. Direção de Pier Paolo Pasolini; Produção de Alfredo Bini. São Paulo: Norfolk Filmes, 1966. 1 DVD (88 min.)

O EVANGELHO segundo são Mateus. Direção de Pier Paolo Pasolini. [Brasil]: Versátil Home Video, 1964. 1 DVD (132 min.)

SALÓ o le 120 giornate di Sodoma. Direção de Pier Paolo Pasolini. São Paulo, SP: Cinemax, 1975. 1 DVD (117 min.)