

PASOLINI E AS INTERMITTENCES DU COEUR PASOLINI AND THE INTERMITTENCES DU COEUR

Raúl Antelo

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Resumo: A apocalíptica obra de Pasolini não é uma simples construção *na* linguagem; ela é, antes, uma avaliação *sobre* a própria linguagem, que elimina a linguagem da linguagem, ou para dizê-lo, com Agamben, Pasolini compreendeu, em sua obra variada e através das intermitências de um sentimento-paixão, que o poder da linguagem deve voltar-se para a linguagem, re-imaginando-a totalmente.

Palavras-chave: Pasolini; Agamben; linguagem; romance

Abstract: Pasolini's apocalyptic work is not a simple construction *in* language; it is rather an evaluation of language itself, which eliminates the language of language, or, as assumes Agamben, Pasolini had understood in his multifarious work, and through the intermittency of a passion-feeling, that the power of language must be turned to the language itself, re-imagining it entirely.

Keywords: Pasolini; Agamben; language; romance

108

Foi Fortini quem estendeu a Pasolini a fórmula da "paródia séria" de Morante. Ele aconselha ler o último Pasolini em íntimo diálogo com Morante. A sugestão pode ser ulteriormente desenvolvida. Pasolini, a certa altura, não só dialoga com Morante (...), mas apresenta a respeito uma paródia mais ou menos consciente. Aliás, também Pasolini havia iniciado com uma paródia lingüística (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, acrescentando-lhe um significado 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 devem salvar o mundo corresponde a santificação de Ninetto. Em ambos os casos, como fundamento da paródia há algo irrepresentável. E, por fim, também nesse caso a pornografia desponta com urna

função apocalíptica. Sob tal perspectiva, não seria ilegítimo ler *Saló* como uma paródia da *Storia*¹.

Giorgio Agamben, autor dessa hipótese, dedica um fragmento de *Ideia da prosa* a Elsa Morante, justamente, e nele se interroga sobre o juízo final, numa cena que muito relembra o julgamento a Deus de Antonin Artaud. Diz então Agamben:

As almas dos homens chegam de toda a parte ao tribunal, mas o banco dos réus já está todo ocupado. São convidadas a sentar-se no banco dos jurados, ou sentam-se, ruidosamente, em grupos, entre o público. Quando uma sineta anuncia a entrada dos juízes, o culpado, que, entretanto, enfiou à socapa a borla e a toga, sobe precipitadamente para a cadeira do juiz. Mas, assim que declara aberta a audiência, deita fora a toga e desce até ao banco da acusação pública, e depois até ao da defesa. Nos intervalos da sessão volta a sentar-se, com a alma a sangrar, no banco dos réus. Enquanto Deus se ocupa assim deste julgamento de Si próprio, e no qual assume de seguida todos os papéis, os homens, consternados, abandonam a poupo e pouco a sala em silêncio. O juízo final não é um juízo *na* linguagem, e como tal não pode nunca ser decisivo: de facto, está permanentemente a ser adiado (daqui a ideia de que o juízo final só virá no fim dos tempos). Ele é, antes, um juízo *sobre* a própria linguagem, que, na linguagem, elimina a linguagem da linguagem.

¹ AGAMBEN, 2007, p. 40. No original (*Profanazioni*, 2005, p. 52-53), lê-se "È stato [Franco] Fortini a estendere a Pasolini la formula della 'parodia seria' morantiana. Egli consiglia di leggere l'ultimo Pasolini in stretto dialogo con la Morante. Il suggerimento può essere ulteriormente sviluppato. Pasolini, a un certo punto, non solo dialoga con la Morante (...), ma ne fornisce una più o meno consapevole parodia. Anche Pasolini, del resto, aveva cominciato con una parodia linguistica (le poesie friulane, l'uso incongruo del romanesco); ma, sulle orme della Morante e col passaggio al cinema, egli sposta la parodia sui contenuti, la carica di un significato metafisico. Come la lingua, anche la vita (l'analogia non sorprende, giusta l'equazione teologica fra vita e parola che segna profondamente l'universo cristiano) porta con sé una scissione. Il poeta può vivere 'senza i conforti della religione', ma non senza quelli della parodia. Al culto morantiano di Saba, farà allora riscontro il culto di Penna, alla 'lunga celebrazione morantiana della vitalità' la trilogia della vita. Agli angelici ragazzini che devono salvare il mondo, risponde la santificazione di Ninetto. In entrambi i casi, a fondamento della parodia sta un'irrepresentabile. E, in ultimo, anche qui la pornografia compare in funzione apocalittica. In questa prospettiva, non sarebbe illegittimo leggere *Salò* come una parodia della *Storia*". Alex Murray destaca que "following an Ancient definition, Agamben will suggest that the 'parodic loosening of the traditional link between music and *logos*' creates the space in which prose can emerge (...). In this sense literary prose is 'marked' by this 'separation from song'. The mark of that which it is not is crucial for Agamben. It is a form of literary language that, in carrying a residue of that which it parodies, 'renders indiscernible' divisions and distinctions (...). This notion of rendering division *inoperative* is crucial in all of Agamben's work, and in his work on literature we may want to recall the way in which *poetry* struggles to differentiate itself from *prose*, with the end of the poem the point at which the poem 'reveals the goal of its proud strategy: to let language finally communicate itself without remaining unsaid in what is said' (...). So parody, as a literary form, is about the presentation of the unsaid, a revelation that language always contains division and disorder: 'if ontology is the more or less felicitous relationship between language and world, then parody, as paraontology, expresses language's inability to reach the thing and the impossibility of the thing finding its own name (...). Parody is therefore 'marked by mourning', presenting the negative foundation of all language" (MURRAY; WHYTE, 2011, p. 147-148).

O poder da linguagem deve voltar-se para a linguagem. O olho deve ver o seu ponto cego. A prisão deve encarcerar-se a si própria. Só assim os prisioneiros poderão sair. Nalgum lugar, na sala já decrépita onde as cadeiras criaram bolor, as velas se derreteram, se formaram nos cantos gigantescas teias de aranha, continua o processo de Deus contra si próprio. E, no entanto, trata-se apenas de uma gravura colorida num livro infantil com o título *Li siette palomielle*. (AGAMBEN, 1999, p. 96-97)

Pasolini refere-se, com efeito, a uma *inocente* gravura num livro infantil, como *Il mondo salvato dai ragazzini*, que ele mesmo interpretava, aliás, como um manifesto político², sintoma da perversão polimorfa do mundo contemporâneo. Há, contudo, outras conotações na cena. É que, de fato, a hipótese do fim do mundo, segundo argumenta Ernesto de Martino, pode ser tomada sob duas perspectivas, ora como um tema culturalmente determinado, ora como um risco antropológico permanente. Na primeira perspectiva, ela aparece em determinados enfoques míticos, como o das destruições periódicas e seus eternos retornos na cultura; na segunda, porém, configura um risco constante, o de nunca poder se inserir numa cultura dada, perdendo, assim, a própria condição mundana. A cultura nada mais seria do que o solene exorcismo desse perigo radical sempre à espreita. Mas a questão ganha também um perfil desconstrutivo, ligado à herança pós-colonial. Como já se insinua em Oswald de Andrade, deve-se a crise messiânica a uma culpa que assume o caráter de uma punição dos antepassados. Para reparar o dano é preciso, portanto, instaurar a ordem originária, alterada ou transgredida, através de um resgate do mito fundador, a partir do qual se construiu enfim a cultura popular³.

² Ver *Tempo*, a. XXX, nº 35, 27 ago. 1968.

³ “*Mito e realidade* de Mircea Eliade não é um grande livro e também não é um grande livro de divulgação. Há algo nele cinzento, elementar e fanático que limita seu encanto. Não é raro que um historiador das religiões seja também um homem religioso ou 'que ama a religião'; não é estranho que quem se ocupa com mitos fique seduzido por eles. É significativo (Mircea Eliade o insinua) que os nacionalismos da burguesia do século passado tenham se fundado sobre uma exaltada indagação das origens, e, neste caso específico, dos mitos originários. Os investigadores 'científicos' de tais mitos, por tanto, deviam estar do lado dos mitos, deviam contribuir – voluntária ou involuntariamente – com a instituição da nacionalidade e do nacionalismo. O caso limite é o nazismo, com sua 'ciência servil'. Contra semelhante caso limite, Mircea Eliade não adota uma atitude com a violência necessária. É verdade que sua escritura é a escritura imperturbável de um cientista. Mas aqui a imperturbabilidade é um tanto suspeita. E há algo pior: Mircea Eliade, valendo-se da mesma escritura imparcial, apresenta o marxismo como um dos tantos fenômenos do *revival* do século XIX e 'científico' dos antigos mitos escatológicos e soteriológicos, com sua ideia de 'conclusão da história' ao finalizar a luta vitoriosa do bem (o proletariado) contra o mal (o capital). E há ainda algo pior. Mircea Eliade não apresenta com a devida valentia o cristianismo como uma das tantas religiões do mundo, com seus antigos 'mitologemas', sendo os mais comuns e usuais: o Deus primeiro ou *otiosus* que encarrega a um 'filho' ou

Il crollo del mondo nel mondo primitivo assume il carattere di una minaccia o di una punizione per qualche alterazione introdotta dagli uomini nella rigorosa ripetizione dell'ordine fondato nelle origini mitiche. Lí dove la coscienza culturale si orienta verso il riassorbimento della proliferazione del divenire in una identità fondatrice che il rito come il costume iterano indefinitamente, il mondo crolla come minaccia e come punizione perché tale riassorbimento non ha avuto luogo. Quando la trasgressione dell'ordine, come nel caso della colonizzazione bianca o della deportazione degli schiavi dall'Africa in America, investe i singoli o i gruppi, l'esperienza del crollo o la profezia di una imminente catastrofe fanno la loro comparsa. Il mondo primitivo si mantiene, è operabile, in quanto è vissuto dalla coscienza culturale come un mondo delle origini che si ripetono cerimonialmente; il mondo è stato fondato "una volta" e il rito sempre di nuovo lo riconduce e lo trattiene in quell'ordine di fondazione. In tal modo il divenire è occultato, appartiene non alla coscienza culturale egemonica, ma piuttosto alla coscienza subalterna, che in tanto "sta nella storia" (e quindi innova, decide, si adatta alla mutevole realtà esistenziale) in quanto vela la storicità nella metastoria mitica. (MARTINO, 1977, p. 361)

Os projetos pasolinianos da última etapa inserem-se, exemplarmente, nesta perspectiva desenhada por Ernesto de Martino, de quem Pasolini era, aliás, leitor

111

'mensageiro' as relações com o mundo; a fecundação da virgem; o sacrifício expiatório; a descida aos infernos e a ressurreição, etc., etc., etc. Ações míticas que se repetem aproximadamente idênticas em todas as religiões históricas, quer dizer, camponesa (que, por outro lado, sempre conservam em si alguns núcleos centrais ou 'mitologemas' primeiros das religiões pré-históricas, as dos Coletores ou dos primeiros toscos Semeadores, os Semeadores de tubérculos).

Objetivamente não há nenhum salto de qualidade entre os 'mitologemas' do cristianismo e os de qualquer outra religião camponesa. Ou, melhor dizendo, o que diferencia o cristianismo das demais religiões é a aceitação da história e de seu caráter unilinear. Em outras palavras, o que o cristianismo tem de original é Cristo, que não atua em um tempo mítico ou litúrgico, mas em um tempo histórico. Quase *malgré soi* ele se oferece logo – naturalmente – como herói a ritualizar mediante cerimônias religiosas, a imitar revivendo sua realidade, etc., etc. Em resumo, depois de ter aceito a história, ele é novamente mitificado e reabsorvido nos hábitos das velhas religiões camponesas, que apontam mais para o seu sacrifício cruento e a sua ressurreição do que para a sua pregação. Estas, de fato, sempre precisaram de um modelo axiológico da fecundação e do renascimento das épocas de colheita com as estações. Destas – por utilizar a célebre fórmula do próprio Eliade – é a religião do 'eterno retorno' [...]. Apesar de tudo, no entanto, o livrinho de Eliade – como todos seus outros livros – é lido, se não por outros, por quem aspira a conhecer realmente o quê é ou o quê foi uma classe popular na Europa. Indiretamente, como é natural, Eliade não se ocupa especificamente do problema. Mas o leitor pode fazê-lo. Conhecer a religião de uns povos, não apenas pelo que é, mas também pelo que foi e por aquilo em que se converteu, superpondo-se a religiões anteriores e assimilando-as, segundo uma estratificação que não é sincrônica com as fases históricas da história oficial (inclusive se é por acaso entendida como história da luta de classes), é absolutamente necessário para compreender o 'comportamento' contemporâneo de um indivíduo em uma nação do terceiro mundo, em uma tribo da África negra, etc. Mas é igualmente necessário para compreender o comportamento das classes subalternas camponesas e sub-proletárias das zonas mais atrasadas (coisa que para a Itália significa todo o centro-sul)." (PASOLINI, 1997, p. 177-179) A tradução é minha.

conseqüente. A título ilustrativo lembremos que, em uma das colunas de "O caos" para o periódico *Tempo*, "Droga e cultura" (28 dez.1968), Pasolini argumenta que hoje em dia lança-se mão da droga, substituto da magia, quando se sente medo, isto é, "paura della perdita della propria presenza" (a expressão, por sinal, é de Martino), daí o fato de os primitivos recorrerem à magia para preencherem esse vazio, de sorte que, anacronicamente, não há discrepância, para Pasolini, entre mundo subalterno e mundo primitivo. Em outras palavras, e retomando a hipótese de Franco Fortini e Giorgio Agamben, muitos de seus filmes e *Salò*, em particular, seriam a paródia do apocalipse, porém, em chave pornográfica, que não deixa, portanto, de ser também paródica com relação ao mundo sacro. *Salò* busca, de fato, captar a brecha capaz de quebrar a temporalidade homogênea do presente e essa questão, eminentemente cinematográfica, encontra-se também em *Petróleo*, cujo protagonista, Carlo, é um câmara cindido em duas metades alegóricas, Carlo I e Carlo II, ou antes, Carlo e Karl, cujas visões são constantemente comentadas e criticadas, ao longo da narrativa, o que mostra que suas visões desbordam o intuito meramente consciente e voluntarista explícito.

L'Oriente arabo pareva in realtà essere l'Italia. Non era che il sedici o diciassette marzo 1972, ma la primavera era così avanzata che pareva già piena estate. Le gobbe (...) del deserto siriano o le spelacchiate collinette libanesi, parevano pallidi fondali di un paesaggio quasi nordico, famigliari a crociati francesi o tedeschi, in confronto alla luce pazzesca che invadeva l'Italia; e l'Italia centrale, poi, neanche Napoli o la Sicilia. (PASOLINI, 2011, p. 245)

As figuras, sejam próprias ou alheias, remetem assim a uma espécie de Terceiro Mundo disseminado, uma área de subdesenvolvimento até mesmo interior aos espaços mais desenvolvidos da própria cultura. Elas habitam, aliás, um tempo situado para além da dicotomia povo/burguesia e surgem, pelo contrário, como sutis vestígios de um espaço-tempo que é contemporâneo mas, simultaneamente, destacado e distanciado do atual. Podemos ilustrar essa condição justamente com o projeto derradeiro, *Petróleo*, texto que, se acompanhamos a leitura de Agamben, seria então uma *retratação*, significante ambíguo onde convergem tanto o *retrato* quanto a *negação* do outrora afirmado. Relembremos para tanto a carta de Pasolini a Moravia anexa no fim do romance. Nela o escritor admite que tudo o que no romance é romanesco o é como *evocação* do romance. Se conseguisse dar corpo àquilo que nele

é somente potencial, isto é, se inventasse a escritura necessária para fazer dessa história um objeto, uma máquina narrativa que funcionasse sozinha na imaginação do leitor, deveria obrigatoriamente aceitar o caráter convencional que está, de fato, em jogo. Mas acontece que "não tenho mais vontade de jogar"⁴. Giorgio Agamben acrescenta:

A despeito de quais fossem as razões biográficas que guiaram a escolha de Pasolini, encontramos, em todo caso, diante de um livro inacabado [*incompiuto*] que se apresenta como a "reevocação" ou a retratação de uma obra que jamais foi pensada como uma obra, isto é, como algo que o autor pretendesse terminar. "Reevocação" significa aqui, na mesma medida, "revogação": o romance ausente é reevocado (ou, ainda, evocado) por meio da sua revogação como romance. E, todavia, é somente em relação a essa obra não escrita que os fragmentos publicados adquirem – mesmo se apenas ironicamente – seu sentido. Diante de casos como esse é possível medir a insuficiência das categorias por meio das quais nossa cultura nos habituou a pensar o estatuto ontológico do livro e da obra. Pelo menos a partir de Aristóteles pensamos a obra (que os gregos chamavam *ergon*) colocando em relação dois conceitos: a potência e o ato, o virtual e o real (em grego, *dynamis* e *energeia*, ser-em-obra). A ideia corrente, que se aceita como óbvia, é que o possível e o virtual – o "antes" da obra – precedem o atual e o real, o *ergon*, a obra acabada [*compiuta*], na qual o que era apenas possível encontra, por meio de um ato de vontade, sua realização. Isso significa que, no esboço e na nota, a potência não se transferiu e exauriu integralmente no ato, o "querer-escrever" permaneceu não-atuado [*inattuato*] e inacabado [*incompiuto*]. E, todavia, em *Petrolio*, segundo toda evidência, o livro possível ou virtual não precede seus fragmentos reais, mas pretende coincidir com eles – e estes, por outro lado, são apenas a reevocação ou a revogação do livro possível. E não contém todo livro um resto de potência sem a qual sua leitura e sua recepção não seriam possíveis? Uma obra cuja potência criativa fosse de todo apagada não seria uma obra, mas cinzas e sepulcro da obra. Se queremos compreender verdadeiramente esse curioso objeto que é o livro, devemos então complicar a relação entre a potência e o ato, o possível e o real, a matéria e a forma, e tentar imaginar um possível que tem lugar apenas no real e um real que não cessa de fazer-se possível. E talvez apenas essa criatura híbrida, esse não-lugar em que a potência não desaparece, mas se mantém e dança por assim dizer no ato, mereça ser chamada "obra". Se o autor pode voltar a sua obra, se o antes e o depois da obra não devem ser simplesmente esquecidos, isso não é porque, como sustentavam os românticos, o fragmento e o esboço são mais importantes do que a

⁴ "Tutto ciò che in questo romanzo è romanzesco lo è in quanto rievocazione del romanzo. Se io dessi corpo a ciò che qui è solo potenziale, e, cioè, inventassi la scrittura necessaria a fare di questa storia un oggetto, una macchina narrativa che funziona da sola nell'immaginazione del lettore, dovrei per forza accettare quella convenzionalità che è in fondo gioco. Non ho più voglia di giocare". (PASOLINI, 2011, p. 580)

obra, mas porque a experiência da matéria – que para os antigos era sinônimo de potência – neles é de imediato perceptível. (AGAMBEN, 2014, p. 96-98)

Mais do que apontar para uma crítica genética, Agamben deita as bases de uma arqueologia crítica que trabalhasse com a mimese metafísica e, assim, caberia apontar que, tanto em *Uccellacci e uccellini* (1966), como em vários projetos cinematográficos concebidos como *Apontamentos* (de um cinema do Terceiro Mundo ou de uma *Orestíada* africana, por exemplo), bem como no esboço do *Porno-Teo-Kolossal* (1976), constatamos esses mesmos anacronismos da imaginação que revelam, através de um peculiar conceito de *obra*, uma profunda preocupação com o genocídio cultural contemporâneo, crise simbólica que impunha ao historiador do caos umas certas intermitências do coração, em tudo semelhantes às de Proust:

Car aux troubles de la mémoire sont liées les intermittences du coeur. C'est sans doute l'existence de notre corps, semblable pour nous à un vase où notre spiritualité serait enclose, qui nous induit à supposer que tous nos biens intérieurs, nos joies passées, toutes nos douleurs sont perpétuellement en notre possession. Peut-être est-il aussi inexact de croire qu'elles s'échappent ou reviennent. En tout cas, si elles restent en nous c'est, la plupart du temps, dans un domaine inconnu où elles ne sont de nul service pour nous, et où même les plus usuelles sont refoulées par des souvenirs d'ordre différent et qui excluent toute simultanéité avec elles dans la conscience. (PROUST, 1921, p. 201)⁵

114

Proust entendia que as intermitências do coração têm o poder de expulsar o que lhes é incompatível, e de instalar em nós uma nova subjetividade, ou antes, uma subjetividade por tanto tempo desaparecida, e que se coloca, mais uma vez, à disposição do sujeito, como alguma coisa bem próxima dele e, ao mesmo tempo, como um sonho, da mesma forma em que um homem mal acordado acredita perceber bem próximo dele os ruídos do sonho que se escapa. Nesse sentido, cabe lembrar que,

⁵ Em português: Pois, aos distúrbios da memória estão ligadas as intermitências do coração. É sem dúvida a existência de nosso corpo, para nós semelhante a um vaso em que nossa espiritualidade estaria encerrada, que nos induz a supor que todos nossos bens interiores, nossas alegrias passadas, todas nossas dores estão perpetuamente em nossa posse. Talvez também seja inexato acreditar que elas se evadem ou retornam. De qualquer modo, se elas permanecem em nós, estão, na maioria do tempo, em um domínio desconhecido onde não têm serventia alguma e onde mesmo as mais usuais estão recalçadas por lembranças de ordem diferente e que excluem toda simultaneidade com elas na consciência.

também a começos de século, o teórico da Reforma Universitária argentina (Córdoba, 1918), Deodoro Roca, ao fazer uma aposta maximalista de mudança social, dizia "creemos no equivocarnos, las resonancias del corazón nos lo advierten: estamos pisando sobre una revolución, estamos viviendo una hora americana"; meio século depois, porém, os mesmos anacronismos da imaginação servem-lhe a Pasolini para ler a história benjaminianamente a contrapelo ou, em suas próprias palavras, para torná-lo um etnógrafo que pudesse ler os possíveis sinais de alteridade nas margens, nos perdidos dialetos da História⁶. Já em 1953, numa experiência poética, "Appunti per un poema popolare" ou, dez anos depois, nos subtítulados "Appunti *en poète* per una linguistica marxista", cujo título mesmo é "Dal laboratorio", mas fundamentalmente nos apontamentos (*appunti*) cinematográficos posteriores, a forma escolhida é consubstancial com conceitos benjaminianos tais como *Jetztzeit* e *Ursprung*, que questionam radicalmente a ideia de sucessão e de síntese. Não é por acaso, portanto, que *Petróleo* também se constrói a partir de 133 *apontamentos* que, somados, dão à obra o caráter de um *livro das passagens*. Mais ainda: pensemos, a título de exemplo, que os apontamentos para uma Orestíada africana são contemporâneos de um ensaio como "Literatura e subdesenvolvimento", e veja-se, no entanto, que a diferença de Antonio Candido, Pasolini neles refuta a ideia de uma síntese nacional, materializada em Leopold Senghor, "il presidente del Senegal: cioè l'idea che l'Africa nuova, l'Africa del futuro, non può essere che una sintesi dell'Africa moderna indipendente, libera, e dell'Africa antica". Absolutamente. Não há resolução de conflitos ancestrais, para Pasolini, porque os conflitos vivem-se e são infinitos. Só podemos, portanto, experimentar essas constelações temporais para dinamizar os conflitos e tornar a história um banco de testes emancipatórios, sem qualquer garantia de sucesso aliás. A leitura pós-hegeliana, ou mesmo benjaminiana, poderia ser assimilada então à do velho historiador F. (em *Petróleo*), cuja encíclica:

invocava la possibilità del resto perduta di una logica "duadica," in cui tutto restasse coesistente e non "superato," e le contraddizioni non fossero che "opposizioni;" in tal caso *la storia non sarebbe stata più la storia unilineare e successiva*, nata, com'è noto, dall'esegesi riformistica del Vecchio e del Nuovo Testamento, oltre che dalle lettere di San Paolo. Su ciò si era fondato tutto *il razionalismo*

⁶ Muitos autores já apontaram sintonias entre o trabalho de Pasolini e o de Benjamin, dentre eles, Agamben (1997, p. 80), Didi-Huberman (2009, p. 29) e Trentin (2015, p. 33-43).

occidentale moderno, proprio mentre la scienza dimostrava che il tempo non era affatto fondato su *unilinearità e successività*, e anzi addirittura non esisteva, tutto essendo compresente. (PASOLINI, 2011, p. 556-557)

No início do século XX, o apelo ao gótico, a atração pela arte egípcia e bizantina, ou mesmo a reivindicação do japonismo manifestam uma vontade de abstração que organiza um contra-cânone, uma história (da cultura e, em seu interior, da arte) que se afasta do eurocentrismo, da Renascença, da medida e da razão ou transparência. Da mesma forma, no após-68, e a partir de seu encontro com a Palestina, em um périplo imaginário que parodiava o próprio roteiro de Jesús, o arcaico torna-se o tropo dominante na estética de Pasolini. Como explica Henrik Gustafsson:

Like the territory summoned by Agamben at the outset of a new project, the archaic terrain sought by Pasolini never designates a proper place. While intimately tied to the tangible specifics on location, the *archē* ultimately resides beyond location, as a point of flight on the ever-retreating peripheries of the modern world. From his early films set on the margins of Rome to his late travelogues from the Arabian Peninsula, Africa, and India, Pasolini's Third World itinerary presents an open target for charges of romantic primitivism, and, more troublingly, for complying with a colonial cartography that coordinates centers and peripheries along a temporal axis of present and past. In this context, however, it may more properly be understood as a technique for attaining a proximity to the *archē*, which is summoned through a stretching of historical currents by means of stretching out geographically, but also, and always, linguistically. (GUSTAFSSON; GRØNSTAD, 2014, p. 210)

116

Massa e multidão

Mas não é difícil constatar também a sobrevivência do arcaico, como tropo hegemônico na poética pasoliniana, nas suas considerações sobre a multidão oposta à massa. Em resposta a um inquérito sobre o particular, Pasolini argumenta que a multidão é, antes de mais nada, um fenômeno urbano. A primeira multidão se formou em Aleppo, cidade hoje bastante afetada pela guerra civil síria, que derrubou seu serralho e uma das mesquitas. Aleppo é a cidade mais antiga, quer dizer, o *mercado* mais antigo do mundo. Por isso, a primeira característica da multidão, nos diz Pasolini, é a de não estar sozinha, mas misturada com suas próprias mercadorias: bens de troca, de comércio e, na atualidade, de consumo. A segunda característica é que a multidão é

uma quantia imensa, sem entretanto produzir “massa”. De fato, trata-se de uma grande quantidade de indivíduos, presentes em carne e osso; mas eles não configuram, contudo, uma totalidade unitária. Nela se vêem, como diz em *Appunti per un'Orestiade africana* (1975), "giovanotti un po'teppisti", os vadios de que se ocuparia Derrida. Retomaremos o conceito de *voyou* mais adiante. A terceira característica apontada por Pasolini é que a multidão possui, às vezes, sentimentos comuns – reuniões, manifestações espontâneas, violência coletiva – que, não obstante, perfazem uma soma quantitativa, embora não sintética, e em conseqüência abstrata, um conjunto multifário de sentimentos individuais ("L'irrazionalità è animale", afirma, de fato, nos apontamentos africanos). Pelo contrário, para Pasolini, o público cinematográfico é uma massa; de fato, ele não pode ser representado, a não ser, numericamente, nas estatísticas ou nos balanços de bilheteria, e obedece, em todo caso, a regras de reação medianas, identificadas por abstração. Contrariamente, o público teatral é multitudinário porque se encontra sob o domínio da percepção dos sentidos, obedece a regras de reação concretas e até mesmo físicas. Por isso, o cinema pode ser um meio de comunicação de massas; mas o teatro não, e de modo algum, mesmo que dirigido a enormes multidões.

Embora loquaz, Pasolini considera-se, porém, impossibilitado de emitir qualquer opinião mais aprimorada sobre a multidão: ela é, por natureza, ontológica e, conseqüentemente, ela é aceita ou sentida, mas não pode ser julgada. As multidões não são úteis: elas simplesmente são. Organizam-se em virtude da necessidade que as forma, por exemplo, já na antiga Alepo, enquanto mercado; e na atualidade, à saída do colégio ou da fábrica. Ou então, nos casos excepcionais, quando conduzidas por um sentimento comum – a violência, por exemplo – é este sentimento que as organiza. Portanto, seria mais justo dizer que a violência estrutura as multidões. Ora, nestes casos, mesmo excepcionais, a multidão pode ter dirigentes, mas é óbvio que eles são totalmente extemporâneos. Se há dirigentes não extemporâneos, é então porque eles foram criados fora da multidão, antes dela, na sede de um partido ou de uma igreja. As características desses dirigentes extemporâneos que guiam as multidões resumem-se à posse de uma extraordinária capacidade para sentir emoções comuns, quer dizer, em constituir uma equilibrada mistura de patologia e mediocridade. As

transformações que o indivíduo sofre na multidão eram, a seu ver, evidentemente profundas, mas mesmo a questão requerendo maior desenvolvimento, Pasolini resume sua posição dizendo que o homem na multidão sofre, a seu ver, o mesmo processo regressivo que constatamos em certos sonhos interpretados pela psicanálise. E, curiosamente, isto lhe serve para, à maneira de Benjamin, compor uma imagem de pensamento. Lembra, assim, que em 1937, quando Vitor Manuel III visitou Bolonha, ele próprio integrou uma multidão que tinha se congregado na praça de São Petronio, para saudar o rei. Pasolini sofreu tão intensamente de claustrofobia, na ocasião, que a partir daí recusou-se, terminantemente, a “fazer parte” de uma multidão. Às vezes, mesmo a contragosto, encontrara-se nelas, como nas aglomerações da circulação ou como em um mercado, perto de Kano, na Nigéria Setentrional, algo aliás muito semelhante à antiga Aleppo. Mas, nesses casos todos, Pasolini admitia sentir-se totalmente estranho, um simples observador. Em todo caso, a imagem de pensamento referida à multidão persuadia-o do caráter anacrônico desses aglomerados, uma vez que as multidões de 1969 eram idênticas às de 1939 (PASOLINI, 1981, p. 221-223. A tradução é minha.). A lição a extrair é que a multidão apreende-se extra-temporalmente.

Multidões e segurança

A questão da multidão preanuncia Deleuze e Guattari, no sentido da universalização, desfolclorização e politização do menor. No caso da música, por exemplo, e em virtude da natureza de seus intervalos e da menor estabilidade de seus acordes, o “modo” menor confere à música tonal um caráter fugidio, evasivo, descentrado. Isso explica a ambiguidade de ser submetido a operações que o alinham pelo modelo ou padrão maior, mas entretanto também a de fazer valer uma certa potência modal irreduzível à tonalidade, como se a música viajasse, e reunisse nela mesma todas as ressurgências, os fantasmas do oriente, recantos imaginários, tradições de todas as partes.

Porém, é o temperamento, o cromatismo temperado, que apresenta uma outra ambiguidade, ainda maior: a de estender a ação do centro aos tons mais longínquos, mas igualmente preparar a desagregação do princípio central, substituir as formas centrais pelo

desenvolvimento contínuo de uma forma que não pára de se dissolver ou de se transformar. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 38)

Maior e menor não qualificam portanto duas línguas diversas, mas dois usos ou funções da mesma língua, argumentam Deleuze e Guattari, e nesse sentido:

A noção de *minoría*, com suas remissões musicais, literárias, linguísticas, mas também jurídicas, políticas, é bastante complexa. Minoría e maioria não se opõem apenas de uma maneira quantitativa. Maioria implica uma constante, de expressão ou de conteúdo, como um metro padrão em relação ao qual ela é avaliada. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 52)

A minoría é como o padrão abandonado de Duchamp, uma corda nada tensa, inútil; já maioria é o devir menor, no caso de Pasolini, para usarmos a expressão de Daniel Link, desejar (sexualmente) e amar (em santidade) os jovens do (quase) Terceiro Mundo. Nesse sentido, a questão da multidão conecta-se à temática do sacro e, portanto, Pasolini não hesita em chamar *La Chinoise*, o filme de Godard, de "obra de um santo, talvez de uma religião discutível e perversa, mas sempre religião", como admite ao próprio Godard numa carta de outubro de 1967.

A esse respeito, Edgardo Cozarinsky, que foi dos primeiros intérpretes latino-americanos do cinema de Pasolini, detectou, em janeiro de 1970, que, tal como Alain Robbe-Grillet, Alexander Kluge, Susan Sontag, Marguerite Duras ou Norman Mailer, Pier Paolo Pasolini propôs uma nova atitude diante da materialidade, ao passar da literatura à tela, isto é, elaborou uma nova posição ética face à materialidade, tanto dos textos quanto das imagens⁷.

⁷ "Sus ocho largometrajes (*Accatone, Mamma Roma, Il Vangelo Secondo Matteo, Uccellacci e Uccellini, Edipo Re, Teorema, Porcile, Medea*) y numerosos episodios para films colectivos le han procurado una fama aun superior a la alcanzada por su obra de poeta, novelista y crítico. (Para los sociólogos de la cultura: ¿por qué la *intelligentzia* del cine es más internacional que la de las letras? Los aficionados locales que no han visto, digamos, *Yo soy curiosa* tienen alguna idea del carácter del film de Sjöman; no la tienen, en cambio, de sus libros nunca traducidos. Straub y Bertolucci tienen, entre los cinéfilos, el prestigio de lo invisible alabado. ¿Qué idea tienen las gentes de letras de Reinhard Lettau o de las teorías de Bakhtin?). A pesar de una experiencia larga como guionista y autor de diálogos previa a su primer film propio, Pasolini abordó el cine con una refrescante ingenuidad. La falta de esa soltura lingüística inmediata, de "soluciones brillantes" y "recursos ingeniosos" como los que procuraron cierta popularidad falaz a Lelouch o a Lester, confirió a sus primeros films el interés de un laborioso descubrimiento: allí había un literato, abriéndose paso con intuiciones exigentes, con errores de cálculo y fallas de gusto, y al hacerlo parecían encontrar el sentido original de un primer plano, de un plano general o medio, de una panorámica o de un travelling. En un escrito (*Confessione technique*), Pasolini señala cómo se le abrió un mundo al descubrir las distintas posibilidades de aplanamiento o relieve de la imagen implícita en el uso de distintos lentes: entre el primer plano obtenido con un objetivo 50 y el logrado con el 300. Para un escritor tan consciente (sus páginas sobre el carácter metafórico intrínseco

Cozarinsky destaca, em Pasolini, uma leitura radical das relações entre arte e história. O cineasta italiano compreendera que a arte emerge, paradoxalmente, quando desaparece o comunitário, isto é, quando o comum fica ligado tão somente por uma aliança de interesses acidentais, porém, ele passa a carecer de qualquer fundamentação cívica, algo assim como uma religião civil que garantisse um vínculo sacro. O direito vem então substituir a crença e completa essa ação por duas vias, através da moeda e através da dialética. Não raro, fundindo ambas as técnicas em forma de uma *oikonomia*, como mais tarde teorizará Agamben. Cabe, portanto, colocar uma questão. É a arte o depósito sem função do que outrora detentou potência de culto? Ou ela é, pelo contrário, a autonomização absoluta de uma função antes ativa? Pasolini, evidentemente, inclinar-se-ia pela primeira alternativa. Jean-Luc Nancy, pelo contrário, optaria provavelmente pela segunda. A primeira descansa na partilha do sensível. A segunda, no entanto, aposta na *com-parição*, o estar-com.

Medo

Relebrávamos, no início, uma ideia de "Droga e cultura" (1968), em que Pasolini argumentava que a droga tentava paliar o medo advindo da perda da própria presença e que este sentimento de medo transformava muitos dos seus filmes em alegóricas paródias do apocalipse. De certo modo, Pasolini detectava assim os primórdios do enfraquecimento do Estado de direito e, em compensação, coube a nós vivermos, nos últimos anos, a implantação de um Estado securitário (*Security State*),

120

de la imagen cinematográfica son escritos teóricos sólo comparables por su agudeza, aunque no por su rigor, con los de Christian Metz), la publicación de un guión (de una *sceneggiatura*) supone un problema: el de esa palabra escrita cuyo sentido no es literario sino que está como suspendido de la obra cinematográfica futura". *La sceneggiatura como "struttura che vuol essere altra struttura"* (1965) é, precisamente, o título do texto em que Pasolini aborda o problema. Na versão de Cozarinsky: "Contra Lévi-Strauss, para quien es imposible definir contemporáneamente un estadio A y un estadio B (cosa posible desde adentro y en términos estructurales) y revivir empíricamente el paso de uno a otro (lo que sería la única forma inteligible para comprenderlo), Pasolini sostiene: 'Frente a la estructura dinámica de un guión, a su voluntad de ser forma que se mueve hacia otra forma, podemos muy bien, desde afuera y en términos estructurales, definir con rigor el estadio A (digamos la estructura literaria de ese guión) y el estadio B (la estructura cinematográfica). Pero al mismo tiempo, podemos revivir empíricamente el paso de uno a otro, porque la estructura del guión consiste en este paso del estadio literario al cinematográfico'. 'Si en este caso estuviese equivocado Lévi-Strauss, y estuviesen acertados Gurvitch y los sociólogos americanos (Murdock, Vogt), deberíamos aceptar la polémica de estos últimos y hacer nuestra exigencia de apuntar sobre el proceso más que sobre la *estructura*. Leer un guión, en fin, significa sólo revivir empíricamente el paso de una estructura A a una estructura B.'" (COZARINSKY, 2011, p. 224 [publicado originariamente em *Los Libros*, Buenos Aires, jan.-fev. 1970, p.6]).

que é mais do que o Estado disciplinar foucaultiano e radicaliza, se possível, a sociedade de controle deleuziana, uma vez que, apoiado na mídia onipotente (que faz massa, porém não multidão), o estado de emergência é justamente o dispositivo por meio do qual os poderes totalitários instalaram-se na Europa ocidental e no mundo.

Mesmo antes de Hitler, os governos social-democratas da República de Weimar já tinham lançado mão do estado de emergência ou estado de exceção, como é conhecido em alemão e a seguir teorizado por Agamben, de tal sorte que a Alemanha tinha deixado de ser, antes mesmo de 1933, uma democracia parlamentar. Agamben justamente sublinha que, no modelo hobbesiano do *Leviathan*, o contrato que transfere todos os poderes ao soberano pressupõe o medo recíproco e a guerra de todos contra todos: o Estado é aquilo que vem, precisamente, pôr um limite ao medo. Mas no atual Estado de segurança, o esquema inverte-se completamente, já que o Estado funda-se, de maneira duradoura, em cima do medo e deve, de qualquer forma, mantê-lo e alimentá-lo o mais possível pois é dele que extrai sua função essencial e sua própria legitimidade (AGAMBEN, 2015).

Foucault, quem considerava aliás a alegoria de *Salò* meramente saudosista, alimentando uma sociedade disciplinar que, naquele momento, era já decididamente retrô, nos mostrou que o conceito de *sécurité* apareceu com os fisiocratas prévios à Revolução francesa, mas a noção atravessou daí em diante uma importante mutação circular. Do fazer viver ou deixar morrer, característico do estado de direito, passamos agora a uma superposição catastrófica do princípio contrário, fazer morrer e deixar viver. Daí deriva o *État voyou (Rogue State)*, de que nos chegou a falar Jacques Derrida (2003), e o estado de exceção, o regime do *homo sacer*, celebrizado por Agamben. È ele quem argumenta, precisamente, que a segurança em pauta hoje em dia não busca a rigor evitar atos de terrorismo, mas, ao contrário, visa estabelecer uma nova relação com os homens, uma relação de controle generalizado e sem limites, que inclui os dados armazenados em telefones e computadores. A partir dessa situação, Agamben, quem, com sua leitura, reuniria os irreconciliáveis Pasolini e Foucault, considera que a sociedade contemporânea está criando uma relação sistêmica entre terrorismo e Estado de segurança: se o Estado precisa do medo para se legitimar, então é preciso, em última análise, produzir o terror ou, quando muito, não impedir que ele seja

produzido. É por isto que alguns países alimentam, externamente, o terrorismo que deveriam combater, em seu próprio interior, e não só mantêm afáveis relações, senão que até vendem armas a Estados que financiam as organizações terroristas (AGAMBEN, 2015).

Essa circularidade do medo, como alimento do paradigma securitário, acarreta uma progressiva despolitização cidadã⁸, bem como uma entronização da evidência como dado inapelável da história⁹ e a conjunção desses fatores, por sua vez, faz com que o estado securitário descansa na manutenção do medo generalizado, a despolitização dos cidadãos e a renúncia às certezas precedentes do julgamento. Em suma, que o Estado de segurança tornou-se um Estado policial, uma vez que o declínio do poder judiciário (ou, pior ainda, seu novo papel político, nas democracias latino-americanas, como guardião aristocrático da interpretação das leis) generaliza a margem discricionária da polícia, que, de resto, em um estado de emergência tornado norma e referência, age, cada vez mais, como um autêntico soberano (AGAMBEN, 2015).

Ora, tudo isto está presente no último Pasolini. Numa entrevista juvenil, Pasolini admitiu que seus dois grandes mestres foram Gianfranco Contini e Antonio Gramsci, a *Stilkritik* e a crítica dialética (ACCROCCA, 1957) e, num texto póstumo, fruto de um debate em outubro de 1975, ele também reivindicava uma atitude menos pietista e mais empática, de ativo resgate daquelas sobrevivências culturais, esses *apontamentos*, que Gramsci, mesmo formado numa tradição letrada, soube resgatar,

⁸ "Dans l'Etat de sécurité, on voit se produire une tendance irrépressible vers ce qu'il faut bien appeler une dépolitisation progressive des citoyens, dont la participation à la vie politique se réduit aux sondages électoraux. Cette tendance est d'autant plus inquiétante qu'elle avait été théorisée par les juristes nazis, qui définissent le peuple comme un élément essentiellement impolitique, dont l'Etat doit assurer la protection et la croissance. Or, selon ces juristes, il y a une seule façon de rendre politique cet élément impolitique : par l'égalité de souche et de race, qui va le distinguer de l'étranger et de l'ennemi. Il ne s'agit pas ici de confondre l'Etat nazi et l'Etat de sécurité contemporain : ce qu'il faut comprendre, c'est que, si on dépolitise les citoyens, ils ne peuvent sortir de leur passivité que si on les mobilise par la peur contre un ennemi étranger qui ne leur soit pas seulement extérieur (c'étaient les juifs en Allemagne, ce sont les musulmans en France aujourd'hui)". (AGAMBEN, 2015)

⁹ "Alors qu'il est entendu dans un Etat de droit qu'un crime ne peut être certifié que par une enquête judiciaire, sous le paradigme sécuritaire, on doit se contenter de ce qu'en disent la police et les médias qui en dépendent – c'est-à-dire deux instances qui ont toujours été considérées comme peu fiables. D'où le vague incroyable et les contradictions patentes dans les reconstructions hâtives des événements, qui éludent sciemment toute possibilité de vérification et de falsification et qui ressemblent davantage à des comméragés qu'à des enquêtes. Cela signifie que l'Etat de sécurité a intérêt à ce que les citoyens – dont il doit assurer la protection – restent dans l'incertitude sur ce qui les menace, car l'incertitude et la terreur vont de pair".

uma vez que era contrário ao genocídio simbólico em curso (PASOLINI, 1999, p. 2845). A apocalíptica obra de Pasolini não é, portanto, uma simples construção *na* linguagem; ela é, antes, uma avaliação *sobre* a própria linguagem, que elimina a linguagem da linguagem, ou para dizê-lo, enfim, com Agamben, Pasolini compreendeu, em sua obra multifária, e através das intermitências de um sentimento-paixão, que o poder da linguagem deve voltar-se para a linguagem, re-imaginando-a totalmente *da capo*.

REFERÊNCIAS

- ACCROCCA, E. F. (1957). Dieci domande a Pasolini, *La fiera letteraria*, Roma, 30 jun.
- AGAMBEN, Giorgio. (1997). *Il regno e la gloria*. Vicenza: Neri Pozza.
- _____. (1999). *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia.
- _____. (2005). *Profanazioni*. Roma: Nottetempo.
- _____. (2007). *Profanações*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo.
- _____. (2014). *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo. Citado a partir da tradução do ensaio feita por Vinicius Nicastro Honesko, in: “Revista Diálogo Mediterrânicos”, n. 9, dezembro de 2015.
- _____. (2015). De l’Etat de droit à l’Etat de sécurité, *Le Monde*, Paris, 24 dez.
- COZARINSKY, Edgardo. (2011). Pier Paolo Pasolini / *Teorema*. In : SCHMUCLER, Héctor; PIGLIA, Ricardo; SARLO, Beatriz. *Los Libros*. Edición facsimilar, Tomo I (1969-1970). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (1995). *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. II. Trad. Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- DERRIDA, Jacques. (2003). *Voyous: Deux essais sur la raison*. Paris: Galilée.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2009). *Survivance des lucioles*. Paris: Seuil.
- GUSTAFSSON, Henrik; GRØNSTAD, Asbjørn. (Ed.). (2014). *Cinema and Agamben: Ethics, Biopolitics and the Moving Image*. London: Bloomsbury Academic.
- MARTINO, Ernesto de. (1977). *La fine del mondo: Contributo all’analisi delle apocalissi culturali*. Ed. Clara Gallini. Torino: Einaudi.
- MURRAY, Alex; WHYTE, Jessica. (2011). *The Agamben Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- PASOLINI, Pier Paolo. (1997). *Descripciones de descripciones*. Trad. Atilio Pentimalli. Barcelona: Península.

_____. (1981). *El caos: Contra el terror*. Ed. Gian Carlo Ferretti. Trad. Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Editorial Crítica.

_____. (1999). Volgar' eloquio. In: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milão: Einaudi.

_____. (2011). *Petrolío*. Ed. Silvia De Laude. Nota filologica de Aurelio Roncaglia. Milano: Mondadori.

PROUST, Marcel. (1921). *À la recherche du temps perdu: Sodome et Gomorrhe*, tome 9. Paris: Gallimard.

TRENTIN, Filippo. (2015). Alegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini, *Lo Sguardo: Rivista di filosofia*, nº 19, p.33-43.

SOBRE O AUTOR: Raul Antelo é raduado em Letras Modernas pela Universidad de Buenos Aires (1974) e em Língua Portuguesa pelo Instituto Superior del Profesorado en Lenguas Vivas (1972), mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1978) e doutorado em Literatura Brasileira pela mesma Universidade (1981). Atualmente é professor titular da Universidade Federal de Santa Catarina. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: modernismo e modernidade, poesia e crítica cultural contemporânea. E-mail: antelo@iaccess.com.br