

Política dos rostos: nostalgia da vida e crítica do presente em Pier Paolo Pasolini e Giorgio Agamben

Vinícius Nicastro Honesko
UFPR

Resumo

O presente ensaio apresenta algumas conexões possíveis de ser pensadas entre o pensamento de Pier Paolo Pasolini e a filosofia de Giorgio Agamben. A partir do problema do modo como o diretor Pasolini pensa e expõe o rosto em seus filmes, pretende mostrar que essa preocupação tem a ver com uma dimensão ética e política. Na sequência, pretende exibir como tal dimensão pode ser encontrada também nas reflexões de Agamben. Para tanto, investiga certa influência de Pasolini na maneira como Agamben também pensa a questão do rosto. Estabelece meios de pensar a pertinência da aproximação, com as devidas nuances, da ideia de nostalgia, em Pasolini, à de arqueologia, em Agamben. Por fim, pretende mostrar como ambos tomam a implicação do vivente humano na linguagem como uma condenação que, no entanto, pode ser a abertura a uma desesperança como linha de fuga à tragédia.

Palavras-chave: Pasolini; Agamben; Rosto; Linguagem; Tragédia.

Abstract

The present essay presents some connections that can be established between the thought of Pier Paolo Pasolini and the philosophy of Giorgio Agamben. From the problem of how the director Pasolini think and exposes the face in his movies, it intents to show that this preoccupation has to do with an ethical and a political dimension. In the sequence, it intents to exhibit how this dimension can also be found in the reflections of Agamben. Therefore, it investigates some Pasolini's influences in the manner how Agamben think the question of the face. It establishes means to think the pertinence of the approach, with the due nuances, of the idea of nostalgia in Pasolini and the idea of archeology in Agamben. At least, it intends to show how both of them take the implication of the human living in language as a condemnation that however can be an overture to a hopelessness as a line of flight of the tragedy.

Keywords: Pasolini; Agamben; Face; Language; Tragedy.

Em novembro de 2010, por conta do aniversário de 35 anos da morte de Pasolini, os curadores do *Archivio Pasolini*, da *Cineteca comunale di Bologna*, organizaram um evento intitulado “Pasolini e o escândalo do corpo”. Aquele fora um ano de agitações, sobretudo no que diz respeito à polêmica suscitada pelo suposto reaparecimento – nas mãos de Marcello dell’Utri, ex-braço direito de Berlusconi – de um capítulo perdido do romance inacabado *Petrolio* (justamente aquele em que Pasolini teria exposto de modo mais direto quem seriam os envolvidos nos escândalos e atentados terroristas daqueles anos) e pela reabertura do *caso Pasolini* por iniciativa do ministro da Justiça Angelino Alfano.¹ A programação do evento, para além da exibição de fotografias inéditas e de outros materiais *de e sobre* Pasolini, teve como eixo central a exibição da trilogia da vida, na sequência cronológica de produção: *Il Decameron*, *Os contos de Canterbury* e *As mil e uma noites*. Para a apresentação de cada filme, foram convidados personalidades, amigos e estudiosos da obra de Pasolini. Dentre estes, ao menos para mim, a figura mais interessante fora a de Ninetto Davoli, que apresentou tanto *Il Decameron* quanto *Os contos de Canterbury*.

Pouco antes do início da sessão de *Il Decameron*, Ninetto é convidado por um dos organizadores, Roberto Chiesi, para fazer a introdução do filme. Aquele senhor baixinho, com os cabelos encaracolados já de todo brancos, levanta-se e, com um sotaque de quem cresceu na periferia romana (Ninetto é calabrés, mas cresceu no famoso *Borghetto Prenestino*), diz: “bem, mas o que eu teria a falar sobre *Il Decameron*? Bem, é um belo filme; sim, sim, é um belo filme.” E continua gesticulando e aparentemente como quem não teria muito mais o que falar:

Mas, então, o que teria para falar sobre o filme? Ah, sim, talvez esta seja uma história interessante. Quando Pier Paolo estava nos preparativos para o filme, um dia me chamou dizendo que eu iria ajudá-lo no *casting*. A partir de então, saíamos quase todos os dias pela periferia de Nápoles para a escolha dos sujeitos que iriam ser os atores do filme. Parávamos normalmente perto de uma feira, ou de algum lugar com bastante movimento, e ficávamos à espreita. Quando Pier Paolo via alguém que lhe parecia interessante, pedia para que eu fosse conversar com a pessoa. Eu ia até a pessoa e fazia algum tipo de pergunta tola – sobre as horas ou onde ficava tal ou qual rua. Enquanto isso, de longe, Pier Paolo ficava observando. Ele, com as mãos, fazia uma espécie de objetiva e olhava através dela, como um menino brincado de luneta. E fitava por alguns instantes até que, se a imagem da pessoa não o tivesse agradado, ele fazia um sinal para que eu a despachasse; se, por outro lado, a imagem da pessoa o agradasse, ele logo se aproximava e começava a conversar com a pessoa explicando que iria fazer um filme e que queria convidá-la para participar.²

¹ Em 2010, o senador Marcello Dell’Utri – figura conhecida no panorama político italiano que ajudou Berlusconi a fundar o *Forza Italia* e que já tem condenação judicial por envolvimento com a máfia – dá uma declaração na qual diz ter lido o suposto texto faltante do capítulo de *Petrolio* intitulado *Relâmpagos sobre a ENI* (nas edições do livro aparece apenas o título, mas sem nenhum texto). A declaração, em março de 2010, suscita várias polêmicas. Nos mesmos dias, Walter Veltroni, ex-prefeito de Roma, publica uma carta aberta ao ministro da Justiça, Angelino Alfano, pedindo a reabertura das investigações sobre a morte de Pasolini, afirmando que hoje os novos meios científicos de produção de provas poderiam ajudar a revelar a *verdade* sobre o caso Pasolini (Cf. a carta de Veltroni: http://www.corriere.it/cultura/10_marzo_22/il-sangue-i-vestiti-il-plantare-riapriamo-il-caso-pasolini-walter-veltroni_3aeab4a8-3585-11d1-fbb49-00144f02aabe.shtml). Ainda em março de 2010, o ministro da Justiça, Angelino Alfano, responde a Veltroni afirmativamente e, na sequência, reabrem-se as investigações (Cf. http://www.corriere.it/politica/10_marzo_26/pasolini-alfano-nuove-indagini_7f4748d4-38b2-11df-97c8-00144f02aabe.shtml?fr=correlati; Cf. também alguns apontamentos sobre a reabertura do caso: http://roma.corriere.it/roma/notizie/cronaca/10_maggio_4/indagini-pasolini-riapertura-1602955177839.shtml; também uma entrevista de Dell’Utri, de 2011, na qual se diz arrependido por não ter mantido consigo o capítulo de *Petróleo*: http://www.corriere.it/cronache/11_dicembre_06/marcello-dellutri-pentito-cavallaro_898e6350-2004-11e1-1-9592-9a10bb86870a.shtml).

² A citação é de minhas notas particulares, uma vez que estive presente no evento.

3 PASOLINI, Pier Paolo. *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, 2012, p. 1397.

4 Parte dos próximos argumentos foram publicados no texto *Para una ética sin culpa. Agamben lector de Pasolini*, publicado na revista chilena, ligada ao Centro de Análisis e Investigación Política, *Pléyade*, n. 12, no segundo semestre de 2013.

O relato de Ninetto não era de modo algum novidade. É notório que, para a trilogia da vida, Pasolini havia trabalhado com atores não profissionais e ele próprio já havia declarado outras vezes, de modo indireto, a maneira de escolher seus atores (p. ex., quando na entrevista a Jon Halliday fala de como, para um dos episódios dos *Contos de Canterbury*, escolheu três jovens com os quais cruzou por acaso pela rua;³ e não é só o caso da trilogia, sabemos. Basta lembrar do *Evangelho*, para o qual Pasolini convida seus amigos próximos). O interessante da fala de Ninetto, contudo, está naquilo que ele diz sobre o olhar de Pasolini: à distância e simulando uma objetiva. Ora, é preciso lembrar que tal gesto, como veremos logo mais, replica-se no interior de um dos filmes, em *Il Decameron*. Um discípulo de Giotto, encenado justamente por Pasolini, tão logo chega a Nápoles para trabalhar no monastério de Santa Clara, sai às ruas para buscar inspiração para sua obra. Vemos assim o personagem de Pasolini em meio a uma feira, gesticulando, do mesmo modo como o contado por Ninetto, e observando atentamente, em meio à multidão, rostos que seriam para ele os modelos para sua pintura.

O que nos diz esse gesto pasoliniano? De fato, mostra algo fundamental para a compreensão da Trilogia da Vida e também, de certo modo, para o refletirmos a respeito tanto do posicionamento político quanto do próprio pensamento que Pasolini, no início dos anos 1970, tinha sobre seu tempo. Isto é, Pasolini estava implicado nesse gesto: e a historietta contada por Ninetto nos mostra que essa atitude estava tanto no modo de filmar quanto nos próprios antecedentes ao trabalho cinematográfico propriamente dito. Entretanto, é preciso notar que a escolha desse, por assim dizer, povo, dá-se de maneira fundamental por esse gesto de enquadramento em primeiríssimo plano (e, no *Decameron*, vemos justamente que aquilo que o discípulo de Giotto focaliza são os rostos das pessoas), de foco e aproximação desses rostos desconhecidos que, desse modo, passam a ocupar todo o espaço do filme (é preciso lembrar que incontáveis são, nos três filmes, esses primeiríssimos planos, ou seja, a exibição no espaço central da vida espetacular – a sala de cinema – daqueles marginalizados por essa mesma vida espetacular). Nesse gesto, portanto, revela-se a tentativa pasoliniana de, por meio da exposição dos corpos e do sexo daqueles que, para ele, representavam então uma forma de resistência ao violento poder do neocapitalismo, sua única possibilidade de – ainda – tentar uma linha de fuga ao inferno daquela mutação antropológica que vinha sendo causada pelo novo poder (mutação essa, como é notório, denunciada por Pasolini algum tempo depois).

Em 1960⁴ – muito antes, portanto, dos seus debates acerca da linguagem cinematográfica e das suas intervenções contundentes contra os jovens e como corsário –, Pasolini, num balanço dos melhores filmes de 1959, já dava indicativos de que era de algum modo necessário manter os olhos

despertos para ver essa “pobre face da verdadeira Itália”, tal qual havia feito Rossellini. Para Pasolini, o neorealismo de *Generale Della Rovere*, justamente um dos filmes incluídos no balanço de 1959, mostrava-se interessante e revelava um grande filme que, porém, carregava em si algo de velho, de apagado e convencional. Diz, contudo, Pasolini, fazendo referência ao contexto do filme (ambientado no fim da II Guerra) e a seu presente (janeiro de 1960):

o fato de que Rossellini tenha conseguido fazer um filme completo e unido, e quase de todo belo, ou, pelo menos, nobre, leva a pensar que uma fase da história italiana tenha passado e que agora uma nova se inicia. Devemos, todos nós, tirar novamente a máscara da Itália, ver ainda a sua verdadeira face, quinze anos depois. Espero que Rossellini saiba de novo “olhar” com seus olhos mágicos, que saiba novamente “o que” e “como” olhar.⁵

A verdadeira face a ser olhada com muita atenção estará, para Pasolini, naqueles rostos dos *verdadeiros* italianos: não os pequenos burgueses que então começavam a ser possuídos pelo neocapitalismo e que, de algum modo, passavam a ter seus rostos recobertos pelas máscaras daquele novo poder que nascia (e contra o qual Pasolini não cansava de expor sua raiva), mas o morador das *borgate*, o camponês, os *ragazzi di vita*. Assim, anos depois, no procedimento de escolha dos personagens da Trilogia da vida – patentemente expressos no gesto do personagem Pasolini de *Il Decameron* –, o que vemos é a busca do próprio Pasolini pelo seu *olhar mágico* que procura por um rosto humano para além das máscaras, para além da falsificação gestual produzida por esse novo poder.

Durante os anos 1960, o percurso de Pasolini estará marcado por essa busca por um “o que” e de um “como” olhar. E não apenas no contexto cinematográfico. Também a posição do intelectual Pasolini é assinalada por esse modo de olhar e, de certa maneira, dar-se ao olhar. Sua exposição – ou, poderíamos inclusive dizer com Jean-Luc Nancy, *ex-peausition*⁶ – se dá, inclusive, naquilo para o que se olha (*Teorema*⁷), nas suas teorizações sobre o cinema (e a suas ideias de identificação de linguagem e imagem no cinema – seu *res sunt nomina*), na forma caótica como para ele se dá o cotidiano (*Il Caos* é o nome da sua coluna no semanário *Tempo*), até que, no início dos anos 1970, com a Trilogia da Vida, exhibe “como” tem olhado para seu mundo sem guardar esperanças, porém, sem dele desviar o olhar (e, de algum modo, com os filmes, Pasolini faz girar o “olho-boca”,⁸ como da câmera que capta e reproduz essa realidade imaginada em primeiríssimo plano).

Em *Peuples exposés, peuples figurants*, Georges Didi-Huberman diz que Pasolini, por uma feliz coincidência, teria marcado em seu próprio nome

5 PASOLINI, Pier Paolo. *L'anno del "Generale Della Rovere"*, 2008, p. 2240. (Todas as citações em outra língua que não o português foram traduzidas pelo autor do ensaio.)

6 NANCY, Jean-Luc. *Corpus*, 2006, p. 31-34.

7 E, é possível dizer, no jogo de montagem de *Teorema* Pasolini quer demonstrar sua *hipótese* da transformação de um mundo (o da pequena burguesia então nascente na Itália) após a vinda do anjo-messias (Terence Stamp). Isto é, trata-se da sua hipótese arbitrariamente estabelecida, seu teorema (aquilo para que olhá-vamos; etimologicamente: *aquilo que se vê*).

8 PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Eretico*, 2007, p. 257.

9 DIDI-HUBERMAN, Georges.
Peuples exposés, peuples figurants.
L'oeil de l'histoire, 4, 2012. p.
185.

10 Ibidem, p. 185.

11 PASOLINI, Pier Paolo.
Intervista rilasciata a Adriano
Aprà, 2001, p. 2942.

um *elogio* ao primeiro plano: suas iniciais “são justamente aquelas do ‘primeiro plano’ na escritura cinematográfica italiana, PPP para *primissimo piano*”.⁹ Tal primeiro plano, tal observação face a face – o vislumbre do verdadeiro rosto da Itália que Didi-Huberman analisa já em *Mamma Roma* e *Accattone* – também é a pedra de toque da trilogia, ou seja, é o modo como Pasolini assume uma espécie de condição ética em sua composição artística. Isto é, de como ele toma em si a condição do povo; de como vê em tais rostos o próprio reflexo, a imagem de alguém que luta por não se deixar cooptar por aquilo que denuncia (justamente o neocapitalismo). Segundo Didi-Huberman, isso se dá pela própria compreensão desse primeiríssimo plano: “eu olho de tão perto que me implico inteiramente – dobro-me de corpo e alma – naquilo que olho. Olho de tão perto que *o outro ganha figura*, ultrapassa-me e acaba por se encarnar *em mim*, por assim dizer”.¹⁰ Dito de outro modo, Pasolini expõe o próprio rosto em sua obra como uma maneira de *colocar-se no jogo ético e político como artista ou intelectual de todo implicado em seu contexto e em seu tempo*.

Mas por que para Pasolini essa exibição se faz tão impreterível? O que há nessa figuração do rosto no PPP? De certo modo, tais perguntas perpassam Pasolini: isto é, estão como signo de toda sua produção paradoxal e que ele mesmo fazia questão de denominar *oximora*. Para compreendê-las, então, é preciso ultrapassar os recortes cronológicos e taxativos que estabelecem fases determinadas de sua obra – os anos 1950 e o engajamento como poeta civil e marxista, os anos 60 e o cinema, os anos 70 e o desespero – e tentar apreender o fio de Ariadne que o conduz desde suas inquietações de iniciado a poeta dos anos 1940, de sorte que possamos, ainda hoje, escutá-lo como nosso contemporâneo.

Para tentar tocar essas perguntas, pode ser interessante – numa espécie de leitura histórica dos sinais – partir de um produção *menor*, um curta-metragem que Pasolini filma no verão de 1968: *A sequência da flor de papel*, que é um dos episódios de *Amore e Rabbia* (1969) – antologia de curtas para a qual também contribuíram Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Carlo Lizzani, Marco Bellocchio e que foi apresentado no Festival de Berlim de 1969 com o nome *Vangelo '70*, justamente por se tratar de curtas inspirados por trechos do evangelho –, no qual Pasolini elabora um jogo entre imagens em que exhibe o seu “desespero existencial total”, como afirma numa entrevista daquele ano a Adriano Aprà a respeito, sobretudo, de *Teorema*.¹¹ O filme, de aproximadamente 10 minutos, mostra Ricetto (encenado por Ninetto Davoli) descendo a Via Nazionale, em Roma, cantarolando, brincando, interagindo com os transeuntes e sorridente. Entretanto, imagens de arquivo se sobrepõem às imagens que retratam Ricetto em seu trajeto – imagens do cotidiano, de jornais, do globo terrestre, do noticiário político

mas, sobretudo, imagens violentas com cenas de guerra, de bombardeamentos etc.; com som dos carros da via Nazionale também se confundem, em conjunto com a sobreposição das imagens, os sons das bombas. De certo modo, tais imagens que irrompem em meio à caminhada alegre e despreocupada de Riccetto – um sujeito em que sente a *gioia di vivere* – são uma espécie de contraponto, de memória social que parece querer fazer com que a personagem se dê conta de que em meio à tranquilidade e banalidade da vida, estão, de modo latente, as mazelas e a *tristeza* que também são da vida.

A partir de determinado momento, o próprio Deus intenta começar um diálogo com Riccetto. As várias vozes divinas – há uma polifonia alternada no discurso divino que, com efeito, anuncia-se como Deus – tentam lembrar, assim como as imagens, ignoradas pela personagem, de que ele não pode continuar seu caminho sem se dar conta do que acontece, isto é, pensando-se inocente. Deus quer e insiste em lembrar a personagem de que não há como ser inocente num mundo em que as tiranias dos homens causam dor e destruição. Ao final, depois de Riccetto continuar sem ouvir e cantarolar despreocupadamente uma canção americana, o próprio Deus, muito insistindo para que o jovem o ouça, vê-se numa contradição. E escutamos de modo claro – nas suas várias vozes – o seu discurso:

É verdade, tu és inocente e quem é inocente não sabe e quem não sabe não quer, mas eu, que sou teu Deus, ordeno-te saber e querer. É contraditório e, talvez, também insolúvel, porque se tu és um inocente não pode não sê-lo e se és inocente não pode ter consciência e vontade. [...] A inocência é uma culpa, a inocência é uma culpa, compreendes? E os inocentes serão condenados, porque não têm mais 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.¹²

Após essa fala de Deus, Riccetto cai imediatamente morto.

Não é possível que os homens passem inocentes pela história. Toda inocência, portanto, é já uma culpa e, por isso, todos os inocentes sofrerão uma pena; todos os homens estão, desde que nascidos, desde que inseridos na história, condenados. No trecho das conversas com Jon Halliday em que fala sobre o curta, Pasolini explica que a origem do filme está na passagem, para ele misteriosa, de Mateus 21: 18-19. Trata-se do momento imediatamente posterior à expulsão dos mercadores do Templo e à cura de alguns cegos e aleijados – ações estas que teriam despertado a fúria dos sacerdotes. Nesses versículos podemos ler: “Na manhã seguinte, voltando para a cidade, Jesus ficou com fome. Viu uma figueira perto do caminho, foi até lá, mas não achou nada, a não ser folhas. Então Jesus disse à figueira: ‘Que você

13 PASOLINI, Pier Paolo. *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday [1968-1971]*, 2012, p. 1368-1369.

14 PASOLINI, Pier Paolo. *Da "Il caos" sul "Tempo"*, 2012, p. 1168-1169.

nunca mais dê frutos.’ E, no mesmo instante, a figueira secou”. Era março, como se infere da narrativa, e a figueira não poderia dar frutos, mas, mesmo assim, aproximava-se o tempo em que o messias iria beber o cálice e essa *inocência* da árvore é punida com a morte. Diz Pasolini: “Há momentos da história em que não se pode ser inconsciente; é preciso ser consciente e, não sê-lo, equivale a ser culpado”.¹³

No último texto que escreve em 1968, no ano de filmagem do curta, para sua coluna “O caos”, que mantinha no semanário “Tempo”, Pasolini levanta – de modo polêmico – uma questão a respeito do uso de drogas, associando-o à falta de cultura e à alienação das condições sociais modernas. Aproxima o uso de drogas à angústia, às incertezas culturais, à falta de algo e, citando Ernesto De Martino, diz que, como os *primitivos* recorriam à magia para preencher essa falta – algo como um vazio existencial –, recorre-se às drogas para suprimir essa insuportável *inconsciência* (ignorância) produzida pela alienação. De certo modo, todos se drogam. E diz:

Eu (que o saiba) fazendo cinema, outros atordoando-se em alguma outra atividade. A ação tem sempre uma função de droga. ‘Che’ Guevara se drogava por meio da ação revolucionária (aquela teorizada pelo castrismo romântico: agir antes de pensar); mesmo o trabalho que serve para ‘produzir’ é uma espécie de droga. O que salva da verdadeira droga (isto é, do suicídio) é sempre uma forma de segurança cultural. Todos aqueles que se drogam são culturalmente inseguros. A passagem de uma cultura humanística a uma cultura técnica coloca em crise a própria noção de cultura. Vítimas dessa crise são sobretudo os jovens. Eis por que existem tantos jovens que se drogam.¹⁴

De algum modo, Pasolini percebe no uso de drogas – e, por certo, ao analisar os fatos de 68 (sejam aqueles ligados aos estudantes, contra quem, aliás, polemizou; sejam aqueles da então cultura *hippie* e do *slogan* “sexo, drogas e rock n’roll”) – uma espécie de contestação no próprio corpo. Entretanto, para ele, trata-se de uma revolta inútil pois privada de cultura.

À primeira impressão, que nos levaria a uma imediata crítica a essa espécie de humanismo sonhado de Pasolini, é preciso acrescentar uma interpretação talvez mais interessante: ao associar a cultura a um polo de *consciência* histórica, de *contra-alienação*, Pasolini está se referindo à impossibilidade de inocência a que faz menção na *Sequência da flor de papel* (e isso se faz ainda mais claro se pensarmos na associação que faz dos drogados com os *primitivos*). Isto é, qualquer inocência (mesmo que *revoltosa* – ainda que numa revolta contra o próprio corpo), está condenada. Além disso, Pasolini acrescenta:

[...] é fácil ser piedosos por causa do terror que provém do vazio em que se vive. De outra parte (e essa é a conclusão desesperante), liberar-se dessa “falta de cultura” ou de “interesse cultural” parece impossível; de fato, ela provém, de modo provável, de um sentido de “medo do futuro” mais geral. Jamais como nestes anos (em que a “previsão” tornou-se ciência) o futuro foi fonte de tanta incerteza, tão similar a um pesadelo indecifrável.¹⁵

O momento de desespero existencial total a que se refere Pasolini, em âmbito pessoal, na entrevista a Adriano Aprà parece, assim, coligar-se aos paradoxos do como ser em comum, do como fazer para se expor politicamente sem se deixar apreender por um discurso institucionalizado, do como ser um intelectual e, ao mesmo tempo, agir – isso que, na Trilogia, procura ininterruptamente fazer. Anos depois, na entrevista que concede a Jean Dufflot, diria:

Tenho consciência de participar do usufruto desta sociedade produtora de bens de consumo. Objetivamente aderi a ela. Mas, repito-o, o essencial é que verifico este nojo em mim. Se fosse de outro modo, eu poderia aceitá-la em bloco, sem muitos problemas. A antipatia que verifico em meu foro pessoal é tão insuportável que já não posso fixar o olhar, por mais do que alguns instantes, sobre a tela de televisão. É físico, isso me dá náuseas. De resto, toda a cultura de consumo me é, sem apelo, insuportável.¹⁶

Pasolini, portanto, sabia-se de algum modo condenado pois, para ele, nenhuma inocência se fazia possível neste mundo que via nascer e mudar a própria condição humana. De fato, Pasolini, ainda nessa entrevista a Dufflot, assume a postura de um intelectual que sempre “tem o dever de exercer uma função crítica sobre práticas políticas globais, de ‘destotalizar’, senão, que intelectual seria ele?”¹⁷ Porém, tal intervenção (em todas as searas nas quais atua: cineasta, escritor, teatrólogo, poeta, colunista, etc.) é carregada pela dor de saber que nenhuma inocência é possível – ou, dito de outro modo, que a inocência é uma culpa. A intervenção do intelectual, dizia, vem sempre com a angústia de saber que a vida no mundo que tem diante de si está na condição de desnudada diante de um poder (vazio) que a coopta (e esvazia) totalmente.¹⁸ Não parecia haver nenhum modo de escapar aos embustes de um modo de viver que propunha passar cantarolando com o olhar feliz diante das injustiças.¹⁹ E essa posição agoniada – que, numa entrevista, de 1966, a Jean-André Fieschi, Pasolini chamaria de *ab joy* (seu modo de agir poético e ético), algo que comporta a alegria e a dor ao mesmo tempo – está, portanto, ligada à perspectiva da inocência culpada (e, nos anos do *boom* econômico italiano em que escrevia, a violação provocada pelo poder

15 Idem, p. 1169.

16 PASOLINI, Pier Paolo. *As Últimas Palavras do Herege. Entrevistas com Jean Dufflot*, 1983, p. 58.

17 Ibidem, p. 159.

18 Como lembra Philippe Gavi, no prefácio da edição francesa de *Escritos Corsários*, há sim em Pasolini a tristeza diante do mundo, da *perda do mundo*, porém, que não impede a ação. Cf. GAVI, Philippe. *Introduction a Écrits Corsaire* de Pier Paolo Pasolini. Paris: Flammarion, 1976. trad: Philippe Guilhon. p. 16. “On ose à peine aujourd’hui citer l’un des derniers poèmes pasoliniens écrits en dialecte du Frioul: ‘Je pleure un monde mort. Mais moi qui le pleure je ne suis pas mort.’ Pleurer un monde mort – la suite du poème nous le dit – ce n’est pas pour Pasolini se laisser engluer dans le charme romantique de la nostalgie: c’est chercher dans sa chair et son esprit la force de blasphémer encore, de dire NON, de ‘dire non à cette réalité qui nous a enfermés dans sa prison’. Et si Pier Paolo avait quelque chose à nous léguer, ce serait une myriade de ‘non’ grinçants, tendres ou messianiques, le goût, amer, de la lutte contre tout ce qui nous fait nous contenter d’être’ ce à quoi cherche à nous réduire le ‘nouveau Pouvoir’”.

19 É importante ressaltar como essa postura pasoliniana pode ser sentida cinquenta anos mais tarde justamente na conclamação feita por *jovens* que pretendem uma fala interventiva *desde* o mundo. Refiro-me ao recente texto-manifesto *Maintenant*, do Comitê Invisível, no qual esses *invisíveis ativos* pretendem expor uma outra forma de fazer uso da língua (algo próximo às discussões – que no âmbito deste texto não são comportadas – sobre o *discurso indireto livre*, no âmbito do cine-

ma, levantadas por Pasolini em *Empirismo Eretico*). Cf. COMITÉ INVISIBLE. *Maintenent*. Paris: La Fabrique, 2017. pp. 10-11. “Le cours du langage est tombé à zéro, et pourtant nous écrivons. C’est qu’il y a un autre usage du langage. On peut parler de la vie, et on peut parler *depuis* la vie. On peut parler des conflits, et on peut parler *depuis* le conflit. Ce n’est pas la même langue, ni le même style. Ce n’est pas non plus la même idée de la vérité. Il y a un «courage de la vérité» qui consiste à se réfugier derrière la neutralité objective des «faits». Il y en a un autre qui considère qu’une parole qui n’engage à rien, qui ne vaut pas en tant que telle, qui ne risque pas sa position, qui ne coûte rien, ne vaut pas grand-chose. Toute la critique du capitalisme financier fait pâle figure au regard d’une vitrine de banque fracassée et barrée du tag «Tiens, tes agios !» Ce n’est pas par ignorance que les «jeunes» détournent des *punchline* de rappeurs dans leurs slogans politique plutôt que des maximes de philosophes. Et c’est par décence qu’ils ne reprennent pas les «On lâche rien !» que les militants gueulent au moment où ils lâchent tout. C’est que les uns parlent du monde, mais que les autres parlent *depuis* un monde».

20 Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti Corsari*, 2008, p. 130-131.

21 ESPOSITO, Roberto. *Pensiero Vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, 2010, p. 201.

22 Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OwSkmg-gBYjQ> (acesso em 18/06/2017).

23 Frisa-se que a leitura da expressão *ab joy* por parte de Pasolini é particular pois, do ponto de vista gramatical, *ab* é apenas uma preposição que quer dizer *com*. Desse modo, *ab joy* simplesmente poderia significar *com alegria, contentamento*, de

consumista fazia com que as incertezas culturais ganhassem dimensões sem precedentes – isso a que Pasolini irá chamar, num célebre ensaio, *mutação antropológica*).²⁰

O que Pasolini percebe com lucidez em seu tempo (e que talvez, hoje, esteja de todo modo ainda mais evidente), como lembra Roberto Esposito, é “a mudança estratégica do poder neocapitalista, o qual passa de uma lógica da exclusão àquela da inclusão – ou, de modo mais preciso, da sua perfeita sobreposição em um dispositivo de inclusão excludente.”²¹ Trata-se, de fato, de uma espécie de *totalização* e completa *identificação* do presente com um mito (a realidade mitificada do eterno gozo consumista) e do dispositivo de exceção que inclui tudo o que lhe está fora. Ou seja, o poder neocapitalista agiria, por assim dizer, sobre a própria possibilidade de não fazer, de não consumir, separando os homens da sua possibilidade de resistir (como veremos, separando-os de sua impotência).

Um inocente, no mundo visto por Pasolini, é culpado justamente por não conseguir mais atingir a dimensão daquilo que pode não fazer, isto é, por não conseguir nem mesmo resistir. Essa é a dolorosa consciência do intelectual que luta com o próprio corpo a batalha pela partilha da existência, por uma vida destotalizada e que possa ser alegre, mesmo que de antemão ciente da impossibilidade do eterno conforto, do gozo infinito, de toda aposta de uma civilização que se perdeu e já não vê que está de braços dados com a barbárie. O jovem drogado, os altos escalões de políticos envolvidos com a máfia pela manutenção de um status (toda a guerra dos anos de chumbo que em *Petróleo* Pasolini irá muito bem descrever), o pequeno-burguês inerte diante da TV, o homem médio que, anos antes, no curta *La Ricotta*, taxava de monstro, são todos membros de um novo tipo de homem incapaz de resistir pois separado daquilo que lhe é possível.

Ora, a dar consistência ao agir e a essa consciência de Pasolini estava, de certa maneira, sua consciência dolorosa, aquilo que chamou *ab joy*, a experiência do amor e da dor contemporaneamente, ou, como ele diz, “o signo que dominou toda minha produção é essa espécie de nostalgia da vida, esse sentido de exclusão que não retira o amor da vida, mas o faz crescer.”²² A partir dessa leitura particular que Pasolini faz da expressão *ab joy*, portanto, à *gioia* de Ricetto na *Sequência da Flor de papel* contrapõe-se, na figura do intelectual, essa *abgioia*:²³ sabe-se condenado pela própria inocência e, por isso, não lhe resta senão a busca pela possível resistência – que é dolorosa justamente por ser consciente da própria impotência diante de um tempo que o sufoca. Na mesma entrevista a Dufлот, à pergunta “O presente é portanto o tempo da ambiguidade, o momento da decadência?”, Pasolini responde: “O inferno.” De certa maneira, portanto, mesmo antes de *abjurar* a trilogia da vida, em 15 de junho de 1975, Pasolini já estava ciente de que seu

gesto de insistir em olhar, *apesar de tudo*, era um gesto de alguém que irresistivelmente luta – raivosamente – já sabendo da sua derrota (e lembramos uma de suas justificações históricas e ideológicas expostas no texto da abjura da trilogia: “... na primeira fase da crise cultural e antropológica começada por volta do fim dos anos sessenta – em que começava a triunfar a irrealdade da subcultura dos ‘mass media’ e assim da comunicação de massa – o último baluarte da realidade parecia ser os ‘inocentes’ corpos com a arcaica, fosca e vital violência dos seus órgãos sexuais”).²⁴

A partir dessa resposta a Dufflot é possível lançar os olhos, colocar no primeiro plano deste ensaio, a um dos discípulos do Cristo pasoliniano do *Evangelho Segundo Mateus*: Giorgio Agamben. Em seu recente *Autoritratto nello Studio*, o filósofo comenta, no fim do livro, sua relação com Pasolini e, apontando para o fato de que ter encenado Felipe no *Evangelho* não lhe parece uma casualidade, escreve:

Que se tratasse justamente de Felipe não me parece agora casual, porque com seu nome nos foi legado um evangelho gnóstico que já então lia com paixão. ‘A luz e as trevas, a vida e a morte, a direita e a esquerda’, está escrito nesse evangelho, ‘são irmãs e é impossível que uma da outra se separem. Por isso nem o bem é bem, nem o mal é mal, nem a vida é vida, nem a morte é morte’.²⁵

A importância dessa co-presença dos opostos – o *oximoron* que pairou sobre Pasolini durante toda a vida – aparece aí com força determinante para a vida do então jovem e também do, 53 anos mais velho, meditativo Agamben que esboça seu autorretrato. Além disso, é possível também investigar como há *ecos* da resposta de Pasolini a Dufflot em certas análises de Agamben: o inferno do presente de Pasolini, reverbera nas análises do paradigma da política moderna a partir das leituras da perspectiva teológica cristã – sobretudo feitas em *O Reino e a Glória*. Ao final da parte *Angeologia e Burocracia*, diz o filósofo que o inferno é o “lugar em que o governo divino do mundo sobrevive eternamente”,²⁶ de maneira penitenciária. Nas análises de Giovanni Pascoli feitas por Agamben em “Pascoli e o pensamento da voz”, presente em *Categorias Italianas*,²⁷ também é possível sentir certos aspectos da leitura feita por Pasolini em sua tese de láurea,²⁸ e assim também podemos rastrear em algumas outras perspectivas de Agamben como a figura de Pasolini se insinua.

Essa proximidade foi recentemente comentada pelo próprio Agamben, numa entrevista concedida a Valeria Montebelo, em chave de aproximação e certo distanciamento em relação a Pasolini. De fato, Agamben sugere que a concepção de uma *nostalgia* de Pasolini, por mais que justa no contexto

maneira que a contraposição entre *gioia* e *abgioia* por si só não seria algo relevante. Entretanto, por mais que Pasolini não esclarece em nenhum outro texto ou entrevista esse seu uso particular da expressão (e talvez exatamente por isso), é possível utilizá-la como uma imagem forte para pensar as contradições (o *oximoron*) do poeta. Sobre a *abgioia* já existem referências importantes na crítica como a que faz Giorgio Passerone em “Eretica comedia (Pasolini ab gioia)”. In: SCHÉREER, René; PASSERONE, Giorgio. *Passages Pasoliniens*. Villeneuve D’Ascq: Septentrion, 2008, p. 195-300. Também Georges Didi-Huberman faz uma análise da *ab joy* em seu seminário intitulado *Image, poésie, politique, à partir de La Rabbia de Pier Paolo Pasolini*, realizado no âmbito do seminário comum do *Centre d’histoire et théorie des arts* em 28 de janeiro de 2013 (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h622N-TQNzXI&list=PLyK7Lt0o-a0x2dvtrvOMWuNmFnX-qmMlnZ&index=7> - acesso 30/09/2017). O argumento a respeito da *abgioia* também está no cerne das discussões de minha tese de doutoramento, defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, em junho de 2012, intitulada *Murilo Mendes, Pier Paolo Pasolini e as religiões de seus tempos*.

24 PASOLINI, Pier Paolo. *Lettere Luterane*, 2012, p. 599-600.

25 AGAMBEN, Giorgio. *Autoritratto nello Studio*, 2017, p. 164-165.

26 AGAMBEN, Giorgio. *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell’economia e del governo. Homo Sacer II*, 2, 2007, p. 181.

27 AGAMBEN, Giorgio. *Categorias Italianas. Estudos de poética e literatura*, 2015, p. 89-102.

28 Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *Antologia della lirica pasoliniana. Introduzione e commenti*, 1993.

29 Cf. AGAMBEN, Giorgio. *A Anarquia de Pasolini vista pelo amigo Agamben*. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6853-a-anarquia-de-pasolini-vista-pelo-amigo-agamben> (acesso: 01/09/2017).

30 AGAMBEN, Giorgio. *Nudità*, 2009, p. 69-70.

31 Em um programa veiculado pela Rai 3 chamado *Chiodo Fisso*, Agamben fala sobre a crise europeia e, em moldes pasolinianos, remete a uma arqueologia, a um retorno à origem – a uma *arké* –, a um passado que não é mítico, mas sempre presente: “Enquanto a nossa sociedade, que se crê laica, permanecer servindo a mais obscura e irracional das religiões, eu os aconselho a retomar o seu crédito e o seu futuro das mãos destes sombrios, desacreditados, pseudo-sacerdotes, banqueiros, de uma parte, e dos funcionários das várias agências de rating, de *moldings*, de *Standard & Poor's*, ou qualquer outra denominação que tenham. E, talvez, a primeira coisa a se fazer é parar de olhar tanto ou apenas para o futuro, como eles exortam a fazer, para, ao contrário, voltar o olhar para o passado. Somente compreendendo o que aconteceu, sobretudo procurando compreender como e por que pôde acontecer, talvez, poderão conseguir liberar-se dessa situação. Não a futurologia, mas a arqueologia é a única via de acesso ao presente”. In: AGAMBEN, Giorgio. “O futuro Segundo Giorgio Agamben”, *Flanagens*, 26 de janeiro de 2012. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/01/o-futuro-segundo-giorgio-agamben.html> (acesso: 20/08/2017).

32 AGAMBEN, Giorgio. *Il fuoco e il racconto*, 2014, p. 63.

33 AGAMBEN, Giorgio. *Autoritratto nello Studio*, 2017, p. 165. “In questo libro – come nella mia, come in ogni vita – i morti e i vivi sono compresenti, così vicini e esigenti che non è facile comprendere in che misura la presenza degli uni e degli altri sia diversa.”

da sociedade italiana dos anos 60 e 70 – e ainda faz um exercício imaginativo: o que diria Pasolini hoje? –, não seria suficiente como uma crítica do presente e, por isso, declara que seu método arqueológico busca justamente uma compreensão do presente.²⁹ Ainda assim, a insuficiência da nostalgia pasoliniana – algo da ordem do *abgioia* – se faz sentir como premissa ao pensamento de Agamben. Nesse sentido, pensar no tempo em que qualquer ação humana parece de todo tomada por um poder que a subjuga, também faz com que o filósofo exprima sua *dolorosa consciência*:

Nada nos torna tão pobres e tão pouco livres como essa alienação da impotência. Aquele que está separado do que pode fazer, todavia, pode ainda resistir, pode ainda não fazer. Aquele que está separado da própria impotência, ao contrário, perde acima de tudo a capacidade de resistir. E como é apenas a dolorosa consciência do que não podemos fazer a garantir a verdade do que somos, assim é a lúcida visão do que não podemos ou podemos não fazer a dar consistência ao nosso agir.³⁰

Uma consciência que, por saber, seria fonte de alegria, revela-se, pelo contrário, dolorosa. Agamben, podemos ler, sabe-se implicado, condenado, de algum modo, como todo homem, por sua inocência e, tal qual Pasolini, sabe que não há esperanças para um tempo que aposta na *futurologia*.³¹ A busca de uma compreensão do presente, de uma crítica radical, estaria portanto nessa aposta por uma arqueologia como via de acesso ao presente – e essa *arké*, essa origem, lembra Agamben em “Vórtices”, texto presente em *Il fuoco e il racconto*, “é um *a priori* histórico que permanece imanente ao devir e continua a agir neste. E também no curso de nossa vida o vórtice da origem permanece até o fim presente, acompanha em cada instante silenciosamente nossa existência.”³²

Pensar essa imagem de Agamben como um *discípulo* pasoliniano pode ser ilustrativo para a dimensão da permanência do caráter oximoro da vida apresentado justamente pelo apócrifo *discípulo* Felipe, dessa copresença de mortos e vivos³³ que gira a partir desse vórtice da origem que nos faz contemporâneos, 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 os outros tempos.”³⁴ Assim, a vida é um desafio para quem vive num mundo onde toda inocência está condenada. Sem esperanças de expiação, viver em tempos sombrios é saber-se na interdição de toda possibilidade do ser-em-comum (na forma mais perniciosa de cerceamento dos possíveis, isto é, a impossibilidade de, até mesmo resistir). Entretanto, como essa inocência é condenada? Quem interpõe contra nós um processo que culmina na nossa condenação? Quem senão nós mesmos?

Analisando *O Processo*, de Kafka, Agamben faz uma interpretação do nome do protagonista, Josef K., que sinaliza algumas maneiras possíveis de abordar essas perguntas. Mais do que uma referência ao autor, K. diria respeito à noção do Direito Romano *kalumniator*, referente ao indivíduo que, por ter feito uma falsa acusação, recebia como punição ter o rosto marcado, em brasa, com o símbolo K. Josef K., portanto, segundo tal perspectiva, constituiria uma encarnação de um típico *kalumniator*, que justo por ter dado início a um processo calunioso contra alguém inocente, teria a insígnia K marcada em si. Entretanto, no caso específico de Josef K., o processo a que ele dá início por meio da sua denúncia não é contra uma outra pessoa, mas contra si próprio. E eis que se forma o paradoxo do caluniador que sabe da inocência do acusado: a auto-calúnia que, por fim, Agamben estende a todo ser falante:

Todo homem dá início a um processo calunioso contra si mesmo. Esse é o ponto a partir do qual Kafka se move. Por isso, o seu universo não pode ser trágico, mas apenas cômico: a culpa não existe – ou, antes, a única culpa é a auto-calúnia, que consiste em acusar-se de uma culpa inexistente (isto é, da própria inocência, e esse é o gesto cômico por excelência).³⁵

A condição a que os homens se submetem, o processo ao qual cada um dá início contra si mesmo, faz com que a acusação, no âmbito do Direito, seja mais importante do que a culpa – somos inocentes e culpados ao mesmo tempo – e a pena. Ou, nas palavras de Agamben, “A acusação é talvez, a ‘categoria’ jurídica por excelência (*categoria*, em grego, significa precisamente ‘acusação’), sem a qual todo o edifício do direito ruiria: a chamada em causa do ser no direito. Isto é, o direito é, na sua essência, acusação, ‘categoria’”.³⁶ Aliás, categoria também é a implicação de algo na linguagem (e justamente por isso as *Categorias* aristotélicas tratam do problema das referências entre a linguagem e as coisas do mundo).

Em um pequeno texto denominado “A despedida da tragédia”, presente nos apêndices de *Categorias Italianas*,³⁷ Agamben relata o dia do seu primeiro encontro com Elsa Morante e os princípios de uma longa amizade. Nele o filósofo trata da questão da aparência e da verdade a partir de algumas reflexões sobre as expressões no rosto de Morante: ele diz que sua amiga, naquele encontro, estava demasiado séria por ter se reconhecido no rosto de sua mãe, demente por uma forma de arteriosclerose, que naquele dia visitara. Em seu argumento, Agamben diz que a seriedade da amiga não se dá por ter percebido uma verdade inexorável – algo como a patente revelação da morte ainda em vida – por trás da aparência, mas pelo fato de ela ter, naquele instante, percebido sua condenação à linguagem: isto é, o

34 AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*, 2009, p. 72.

35 AGAMBEN, Giorgio. *Nudità*, 2009, p. 35.

36 *Ibidem*, p. 35.

37 Esses argumentos já foram tratados em “Língua nova, língua minguante”, escrito em conjunto com Carlos E. S. Capela e publicado como posfácio da tradução brasileira de *Categorias Italianas*. Cf. CAPELA, Carlos E. S.; HONESKO, Vinícius N. “Língua Nova, Língua Minguante”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Categorias Italianas*, 2015, p. 215-236.

38 Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Il silenzio delle parole*, 1989, p. XIV-XV. “A utopia da linguagem, em cuja direção a literatura está a caminho, coincide com o irreparável caráter tópico das proposições significantes: ela não é uma outra palavra, mas apenas o seu mudo ter lugar, o halo de silêncio que as delimita e expõe. / Isso, e somente isso, é a palavra ‘livre, clara, bela’ para a qual se volta a invocação final de *Rede und Nachrede*: ‘ó, minha palavra, salva-me!’. Mas o espaço que se abre nesse evento em que um limite coloca fim à pena da linguagem é aquele no qual se poderia, pela primeira vez, aparecer isto ‘que tem o lugar do instante em que poesia e música encontram, uma em relação a outra, seu momento de verdade’, e que, só, tem o poder de fazer calar a linguagem sem aboli-la, dando-lhe – pelo contrário – lugar: ‘uma voz humana’. Segundo o significado original do termo latino, *claritas* é, antes de mais nada, um atributo da voz”. É fato que Agamben chama a atenção, ainda em “A despedida da tragédia”, justamente para a diferença entre Elsa Morante e Ingeborg Bachmann: enquanto esta acaba por fim encontrando uma palavra *clara* que salva, aquela vê na palavra uma pura condenação sem possibilidade alguma de redenção. Entretanto, a proximidade entre ambas – ao menos do que se pode inferir do que indica o autor – se dá pelo fato de Morante aderir a tal *tragédia* de modo tão irrestrito que aquilo que a ela se mostra, a pura Ficção (*Finzione*), é, de alguma maneira, uma abertura à pura língua (ao puro meio) que Bachmann consegue perceber na *claridade* da palavra: a palavra expiada na despedida da tragédia.

39 AGAMBEN, Giorgio. *Idea della prosa*, 2002, p. 103.

40 Cf. SLOTERDIJK, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*, 2006, p. 27.

41 AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senza fine*, 1996, p. 80.

próprio *saber*, possuir a linguagem e, com isso, poder refletir-se na mãe seria sua condenação (lendo tal como proposto pela chave aqui proposta: sua *acusação*) cuja sentença é observada no rosto da mãe, o que, segundo Agamben, colocaria a escritora num estado de tamanha conexão com a tragédia que algo como a contemplação de uma pura língua torna-se possível. Tal é o vislumbrar do puro meio que, em outro ensaio sobre uma de suas amigas, Ingeborg Bachmann – também citada em “A despedida da tragédia” –, o filósofo diz ser o lugar da *claritas*, que, na tradição latina, é um dos atributos da voz.³⁸ E é importante lembrar que esse lugar do puro meio é também em Agamben o rosto:

Um belo rosto é talvez o único lugar onde há verdadeiramente silêncio. Enquanto o caráter assinala o rosto com palavras não ditas e intenções não realizadas, enquanto que a face do animal parece sempre no ponto de proferir palavras, a beleza humana abre o rosto ao silêncio. Mas o silêncio – que aqui advém – não é simplesmente suspensão do discurso, mas silêncio da própria palavra, o tornar-se visível da palavra: ideia da linguagem. Assim, o silêncio do rosto é verdadeiramente a morada do homem.³⁹

A condenação ao puro meio, a condenação à linguagem, é a percepção da instância da auto-calúnia em operação, da *despedida* das máscaras – cômica ou trágica – e do acolhimento indefectível dessa abertura aos outros daquilo que é invisível a nós próprios.⁴⁰ Sem redenção, a linguagem se nos impõe como *categórica* e não nos deixa nenhuma outra linha de fuga senão o acolhimento de nosso caráter insalvável.

O rosto, nessas análises de Agamben, volta à sua vocação política: a contemplação da ficção, que Elsa canta em um verso, de 1958, “De ti, Ficção, me cinjo / fátua veste...”, é a exposição à vida política, é o colocar o que há de mais próprio (a expressão do caráter) no jogo da desapropriação da política. E, de fato, mais uma vez, é possível sentir um eco de Pasolini presente. Ainda em *Meios sem fins*, em 1996, Agamben dedicou todo um ensaio justamente à questão do rosto. Diz ele em um dos pontos fundamentais do texto:

Meu rosto é o meu *fora*: um ponto de indiferença em relação a todas as minhas propriedades, em relação àquilo que é próprio e ao que é comum, àquilo que é interno e ao que é externo. No rosto, eu estou com todas as minhas propriedades (o meu ser moreno, alto, claro, orgulhoso, emotivo...), mas sem que nenhuma dessas me identifique ou me pertença essencialmente. Ele é o limiar de des-apropriação e de des-identificação de todos os modos e de todas as qualidades, no qual apenas eles se tornam puramente comunicáveis. E apenas onde encontro um rosto, um *fora* chega a mim, encontro uma exterioridade.⁴¹

O encontro com o outro, na exposição às intempéries de um tempo sombrio, parece ser a medida ética (ou mesmo *patética*) que se mostra aqui em Agamben, mas, é preciso lembrar, sobretudo em Pasolini. Ambos, com o *k* da auto-calúnia no rosto, sabem-se implicados, inocentes e ao mesmo tempo culpados, no jogo político de seus tempos – melhor dizendo, desse nosso tempo, essa *inatualidade contemporânea* que nos faz coetâneos de Pasolini.

Em Pasolini, portanto, essa imagem dos rostos, que é seu próprio rosto exposto, dolorosamente, não se apaga com seu desespero ontológico total. Não há espera, mas apenas um abraçar a vida, apesar de tudo. Mesmo que tenha cada vez mais diante de si o presente – isto é, o inferno – Pasolini não cessa sua exposição (algo que, para mim, soa como um *caráter destrutivo*) e, sobretudo, mantém o olhar fixo. Isto é, continua tomando, tal como o discípulo de Giotto no *Decameron*, as imagens desse inferno. E, ainda com aquele *sentimento da história*⁴² – mesmo que duramente sentido, mesmo que quase impossível nos tempos nefastos do neocapitalismo –, Pasolini nos deixa, nesses seus ecos que ainda ouvimos – e neste ensaio tratei de procurar escutá-los em seu discípulo Felipe: Giorgio Agamben – e em suas imagens que ainda vemos, uma demanda ética que não se cala: como fazer do inferno um limbo em que podemos cumprir a pena longe do olhar dos redimidos e de deus? Como, no inferno, ainda insistir em fazer laços? Como cingir-se da Ficção, como diria a amiga de Pasolini e Agamben, sem esperança e sem medo, tal qual um Pulcinella⁴³ que não sabe morrer e que, nesse sentido, já se despediu da tragédia?

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A Anarquia de Pasolini vista pelo amigo Agamben*. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6853-a-anarquia-de-pasolini-vista-pelo-amigo-agamben>

_____. *Autoritratto nello Studio*. Roma: Nottetempo, 2017.

_____. *Categorias Italianas. Estudos de poética e literatura*. Trad. Carlos E. S. Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: EDUFSC, 2015.

_____. *Idea della prosa*. Macerata: Quodlibet, 2002.

_____. *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014.

_____. *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo Sacer II, 2*. Vicenza: Neri Pozza, 2007.

42 PASOLINI, Pier Paolo. *Il Sentimento della Storia*, 2008, p. 2818-2820. (O texto foi publicado pela primeira vez em “Cinema Nuovo, XIX, 205, maggio-giugno 1970”). Há uma tradução para o português, a partir da qual foi feita a citação, em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2011/12/o-sentimento-da-historia.html> : “o ‘sentimento da história’ é uma coisa muito poética e pode ser suscitado dentro de nós e comover-nos até as lágrimas por qualquer coisa, porque o que nos chama a voltar atrás é tão humano e necessário como o que nos impulsiona a andar adiante.”

43 Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Pulcinella ovvero Divertimento per li regazzi*. Roma: Nottetempo, 2015. Nesse pequeno escrito Agamben desenvolve uma espécie de meditação sobre a primazia das relações da filosofia com a comédia, mais do que com a tragédia. Além disso, a partir de Pulcinella apresenta também seu conceito de forma-de-vida como modo de desativar o dispositivo das formas de vida zoé/bios, que está no bojo dos problemas levantados pelo filósofo ao longo da série *Homo Sacer*.

_____. *Il silenzio delle parole*. In: BACHMANN, Ingeborg. *In cerca di frasi vere*. Roma-Bari: Laterza, 1989.

_____. *Mezzi senza fine*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.

_____. *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2009.

_____. *O futuro Segundo Giorgio Agamben*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko, *Flanagens*, 26 de janeiro de 2012. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/01/o-futuro-segundo-giorgio-agamben.html> (acesso: 20/08/2017)

_____. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*. Roma: Nottetempo, 2015

CAPELA, Carlos. E. S.; HONESKO, Vinícius N. “Língua Nova, Língua Minguante”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Categorias Italianas. Estudos de poética e literatura*. Trad. Carlos E. S. Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: EDUFSC, 2015.

COMITÉ INVISIBLE. *Maintenent*. Paris: La Fabrique, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants. L’œil de l’histoire*, 4. Paris: Minuit, 2012.

ESPOSITO, Roberto. *Pensiero Vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*. Torino: Einaudi, 2010.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: Métailié, 2006.

GAVI, Philippe. *Introduction a Écrits Corsaire de Pier Paolo Pasolini*. Trad. Philippe Guilhaon. Paris: Flammarion, 1976.

PASOLINI, Pier Paolo. *Antologia della lirica pasoliniana. Introduzione e commenti*. Torino: Einaudi, 1993.

_____. *As Últimas Palavras do Herege. Entrevistas com Jean Dufлот*. Trad. Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Da “Il caos” sul “Tempo”*. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla Letteratura e sull’Arte*. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori, 2012.

_____. *Empirismo Eretico*. Milano: Garzanti, 2007.

_____. *“Il Sentimento della Storia”*. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla*

Letteratura e sull'Arte II. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori, 2008.

_____. “Intervista rilasciata a Adriano Aprà”. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema. II*. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001.

_____. “L'anno del “Generale Della Rovere””. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla Letteratura e sull'Arte*. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori, 2008.

_____. “*La Sequenza del Fiore di Carta*”. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema. I*. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001.

_____. *Lettere Luterane*. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla Politica e sulla Società*. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori, 2012.

_____. *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla Politica e sulla Società*. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori, 2012.

_____. *Scritti Corsari*. Milano: Garzanti, 2008.

SCHÉRER, René; PASSERONE, Giorgio. *Passages Pasoliniens*. Villeneuve D'Ascq: Septentrion, 2008.

SLOTERDIJK, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Trad.: Germano Cano. Valencia: Pre-Textos, 2006.

Submissão: 14/09/2017

Aceite: 13/10/2017



<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2017n24p18>

Universidade Federal de Santa Catarina - 2º Semestre de 2017

— 33