

Pasolini: do *caráter político-institucional da violência*

Pasolini: the *political-institutional character of violence*

Pedro Paixão
UNIRIO

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99800>

Resumo

Este artigo visa analisar algumas produções da obra múltipla do cineasta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975), cujos trabalhos sempre foram um reflexo de seu contundente posicionamento frente às questões do seu tempo. Sobretudo, busca-se evidenciar como o artista deixa explícito em suas criações o *caráter político-institucional das violências* (Teixeira, 2020), por vezes sutis, que aniquilam os nossos direitos civis mais fundamentais como, por exemplo, o direito ao livre pensar e à democracia. Através de críticas veementes à sociedade burguesa e ao denominado capitalismo “democristão”, Pasolini ressalta toda a hipocrisia e o falso moralismo que constituem esta sociedade. São elencados, portanto, alguns exemplos dos diversos gêneros nos quais o artista produziu (cinema, literatura, etc.), para salientar de que modo Pasolini se manifesta criticamente, bem como o que podemos depreender de sua vasta obra, a fim de tomarmos como mote de atuação ética e política na realização artística.

Palavras-chave: Pasolini; ética; política; violência.

Abstract

This article aims to analyze some productions from the multiple works of the Italian filmmaker and writer Pier Paolo Pasolini (1922-1975), whose works have always been a reflection of his strong stance on the issues of his time. Above all, we seek to highlight how the artist makes explicit in his creations the *political-institutional nature of the violence* (Teixeira, 2020), sometimes subtle, that annihilate our most fundamental civil rights, such as the right to free thought and democracy. Through vehement criticisms of bourgeois society and the so-called “demo-Christian” capitalism, Pasolini highlights all the hypocrisy and false moralism that constitute this society. Therefore, some examples of the different genres in which the artist produced (cinema, literature, etc.) are listed, to highlight how Pasolini expresses himself critically, as well as what we can infer from his vast work and take as a motto for ethical and political action in artistic productions.

Keywords: Pasolini; ethic; policy; violence.

*“Art is here to prove that all safety is an illusion.
[...] Artists are here to disturb the peace”.*

James Baldwin

Bastou a curta estadia de um hóspede, na casa de uma tradicional família burguesa de Milão, para que ele tivesse acesso ao mais íntimo e angustiante da natureza dos seus moradores. Isso se sucedeu porque o visitante sutil e passivamente seduziu os membros da família, e se envolveu sexualmente com cada um deles. A primeira a se entregar ao misterioso rapaz leitor de Rimbaud foi a criada da casa, que abandona o seu comportamento austero, e dá vazão ao delírio de suas paixões. Depois, assistimos ao jovem filho da casa, que divide o seu quarto com o hóspede, ser impelido por suas curiosidades e desejos. Em seguida, é a vez da mãe, figura aparentemente recatada e comedida que, literalmente, despe-se da imagem de burguesa casta e nos mostra uma ninfomania reprimida. Na sequência, quem cede aos encantos do belo visitante é a filha, uma adolescente tímida, que antes dessa experiência não conhecia os homens e só amava seu pai. E por fim, vemos este chefe da família, um rico industrial, símbolo da tradicional figura patriarcal e muito acostumado à ideia de ordem, aproximar-se intimamente do visitante e se ver confuso diante de suas convicções morais.

O ápice dessa narrativa se dá com a partida do hóspede, após ter revelado as intimidades e os verdadeiros anseios de toda a família, antes ocultos pelas máscaras da moralidade, em meio ao vazio de valores falsos e mesquinhos de suas vidas. Eles, então, veem a desintegração de suas identidades, não se reconhecem mais, visto que o que os tornava iguais aos seus pares sociais

foi destruído. Assim, cada um terá uma forma radical de lidar com seus monstros doentios e com o luto dessa partida. Como o pai, por exemplo, que decreta sua morte civil, entrega sua fábrica aos operários, lançando-se nu ao deserto. Trata-se, resumidamente, do genial enredo de *Teorema*, filme de 1968 do cineasta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975).

Em uma resenha de janeiro de 2005 à Folha de São Paulo, a propósito de uma minirretrospectiva das obras cinematográficas do diretor italiano e do relançamento de *Teorema* no Brasil, o jornalista e crítico de cinema José Geraldo Couto apresenta uma análise contundente acerca do filme, bem como dos alicerces fundamentais do pensamento de Pasolini:

Homossexual, católico e comunista, Pasolini sempre buscou o profano no sagrado, e vice-versa. Seu teorema pode ser lido como uma parábola ao mesmo tempo cristã e marxista, cujos momentos epifânicos são banhados pelo “Réquiem” de Mozart. O visitante misterioso pode ser tanto um Cristo redentor como um anjo exterminador, pois o teorema profético de Pasolini repousa sobre um paradoxo: justamente quando a burguesia industrial, ancorada na propriedade familiar, perde seu papel social, suplantada no capitalismo financeiro pelo capital sem nome e sem rosto, todas as classes passam a viver de acordo com os valores e aspirações burguesas. Se fosse um político, Pasolini teria feito disso um tratado. Como era um artista visionário, fez um poema (Couto, 2005, p. 1).

O que mais me interessa aqui é refletir sobre o gesto constante do realizador, de abalar as estruturas das instituições sociais, e de expor cruamente a hipocrisia que as constitui, gesto típico de uma concepção de mundo que não toma como natural nada que seja socialmente determinado. Conforme nos mostra em *Teorema*, com a desintegração dos valores morais daquela que é a primeira das instituições sociais, a família. Claramente, nota-se que este será um dos fundamentos de todo o exercício crítico e criativo de Pasolini, algo que se torna mais explícito e radical a cada trabalho. Encontramos um exemplo máximo dessa radicalidade em seu último filme *Salò ou os 120 Dias*

de Sodoma (1975), em que o artista conjuga o tema do romance do Marquês de Sade (1740-1814) ao contexto histórico da República de Salò (1943-1945), instituída pelo governo fascista de Mussolini.

No especial “Cinema e Fascismo”, projeto idealizado pela revista de arte e cultura Estado da Arte, composto por ensaios que examinam de que modo seis cineastas abordaram a temática do fascismo, e até que ponto seus filmes servem de ilustração evocativa e crítica desse regime, há um ensaio especialmente dedicado a *Salò* de Pasolini, elaborado pelo jurista e doutor em Teoria do Direito Anderson Vichinkeski Teixeira, em que ele argumenta:

Escrevendo como jurista e, obviamente, não como crítico de cinema, percebo um elemento muito mais perturbador do que a violência sobre os corpos ou todas as humilhações psicológicas sob as quais os jovens se encontram em *Salò*: o caráter político-institucional da violência, isto é, a aparência de realidade política que Pasolini tentou capturar em um regime autoritário, torna inconscientemente ou conscientemente, para os mais atentos politicamente o filme insuportável. Seja em um regime democrático altamente liberal, seja em um regime autoritário, quem assiste *Salò* passa, ao meu ver, pela perturbação de ser exposto a algo que teme, quando em um regime liberal-democrático, ou que lhe é presente, quando em um regime autoritário (Teixeira, 2020, p. 1).

Eis o que é denunciado de maneira veemente por Pasolini em todos os seus trabalhos: *o caráter político-institucional da violência*, respondido pelo artista com a elaboração de gestos sempre ousados e corajosos frente às imposições, por vezes silenciosamente brutais, do poder institucional. O que denota uma deliberada disposição em seguir a máxima “de que é preciso esfacular o universo, perder o respeito por tudo” (Lima, 2016, p. 197) e, sobretudo, conscientizar-se de que diante dos incessantes abusos do poder e a consequente banalização desses excessos “nenhum artista tem mais

o direito de ser irresponsável” (ibidem, p. 197) ¹. Retomando o ensaio de Teixeira, há outro ponto muito contundente apresentado pelo autor e que diz respeito a um aspecto marcante de um dos personagens de *Salò*; me refiro ao Presidente, uma das quatro autoridades que simbolizam as estruturas fascistas de poder, que são respectivamente o governo (Presidente), a igreja (Monsenhor), a nobreza (Duque) e a magistratura (Juiz). Ele nos diz:

O humor do Presidente é uma prova da genialidade de Pasolini. Suas piadas são simplórias e desprovidas da mínima complexidade de raciocínio. Não obstante tenha um marcante estrabismo e se comporte como se tivesse algum grau de deficiência intelectual, o Presidente se delicia com piadas baseadas em raciocínios rasos e ironias não menos simplistas feitas a partir de características físicas ou intelectuais dos demais. Impossível não lembrar neste momento das caras e bocas irônicas e das piadas rasteiras de Benito Mussolini... Sua diversão maior parece ser baixar as próprias calças e mostrar o ânus aos demais comensais que com ele dividem o jantar. Nesse momento todos riem em alto e bom som! Pasolini percebe aqui a característica anti-intelectual do fascismo e sua capacidade de entreter seus adeptos com um humor que de tão simplório não tem a menor graça. [...] A crítica é muito sutil e subliminar, mas cirurgicamente precisa no sentido de ressaltar que o fascismo constitui um sistema legitimado por todos os espectros da sociedade, sobretudo pela igreja e pela magistratura, não restando espaços para aonde se possa recorrer fora da ordem imposta pelo regime (Teixeira, 2020, p. 1).

O ponto nevrálgico do problema que aqui se apresenta é exatamente este: o fascismo e os consequentes abusos e violências perpetrados por este regime são legitimados por todos os espectros sociais, não havendo saída. E essa ausência de espaços imunes às opressões do poder e das normas remete-nos, por exemplo, à radicalidade daquilo que Barthes já havia nos apontado, em sua aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária, no Collège de France, em 1977. Isto é, que até mesmo a língua é fascista, pela imposição

1 “Uma sugestão retirada de Nietzsche: a de que é preciso esfacular o universo, perder o respeito por tudo. E, mais severamente, que depois de uma série de imposições fascistas expandidas por todo o século XX que, de algum modo, foram incorporadas a certa naturalização das formas modernas de vida, nenhum artista tem mais o direito de ser irresponsável” (Lima, 2016, p. 197).

v i s de seus códigos e normas. O semiólogo francês evidencia, por meio de seu
d e l discurso, que estamos absolutamente subjugados às estruturas de poder, o
e r tempo todo e, principalmente, através de domínios sutis, que se disseminam
u r a em todas as relações humanas, bem como nos mecanismos de intercâmbio
t r a social. De acordo com a concepção barthesiana, a linguagem opera como
v e uma legislação, sendo a língua, portanto, um dos seus códigos. E esta, uma
i a vez sustentada por relações de poder, torna-se também canal para opressões
e cerceamentos. Afinal, segundo Barthes, todo discurso manifesta esse poder
(Barthes, 1980, p. 12-14).

Já no que se refere à estrutura narrativa de *Salò*, relembrando que se trata de uma livre adaptação do romance de Sade, Pasolini mantém, de certo modo, características que se assemelham à maneira de narrar presente na obra do Marquês. Nesse sentido, o crítico cultural Raúl Antelo, em seu notável texto “Ler para frustrar a formalização”, em que reflete acerca do discurso rapsódico em suas distintas manifestações, que podem ser notadas seja na música de Ravel, no exercício crítico de Barthes ou mesmo na literatura, como é o caso da narrativa sadiana, apresenta-nos uma análise muito pertinente quando diz:

Relatar, aqui, não consiste em fazer amadurecer uma história para logo desamarrá-la, de acordo com um modelo implicitamente orgânico (nascer, viver, morrer), ou seja, em submeter a série de episódios a uma ordem natural (ou lógica), que chega a ser o próprio sentido imposto pelo “Destino” a toda vida, a toda viagem, mas em justapor pura e simplesmente peças iterativas e móveis: o contínuo apenas consiste então em uma série de remendos, um tecido barroco de farrapos. A rapsódia sadiana se enquadra assim sem ordem: viagens, voos, assassinatos, dissertações filosóficas, cenas libidinosas, fugas, narrações secundárias, programas de orgias, descrições de máquinas, etc. Tal construção frustra a estrutura paradigmática do relato (segundo a qual cada episódio tem seu “fiador” em alguma parte mais à frente, que o compensa e repara) e, por isso mesmo, a esquiva da leitura estruturalista da narração consiste em um escândalo de sentido: o romance rapsódico (sadiano) não tem sentido, nada o obriga a progredir, maturar, terminar (Antelo, 2016a, p. 289).

Não é, portanto, difícil constatar no filme de Pasolini exatamente a confluência de todos esses elementos narrativos. Entre as diversas cenas de abusos e perversões sexuais, vemos, por exemplo, um momento de “discussão filosófica”, quando, no segundo ato da história, intitulado “Círculo das Manias” (uma referência evidente à *Divina Comédia*), as autoridades, valendo-se de sua falsa intelectualidade, discutem acerca da origem filosófica da frase “‘Não há perdão sem derramamento de sangue’”. Sugerem que a autoria tenha sido de Baudrillard, Nietzsche ou São Paulo, sem a mínima convicção no que falam, digladiando-se delicadamente entre si com palavras que não fazem sentido algum” (Teixeira, 2020, p. 1). Ainda sobre esse aspecto, que diz respeito ao estilo e à linguagem cinematográfica adotados, há um famoso texto de Pasolini, inserido no contexto de um dos debates do “Círculo Cultural Ludovisi”², intitulado “Cinema de prosa e cinema de poesia”, cuja primeira publicação ocorreu em 2 de abril de 1966, em que o autor apresenta reflexões sobre o primeiro longa-metragem de Marco Bellocchio, *Ipugni in Tasca* (1965). Reflexões essas que, a meu ver, podem ser perfeitamente aplicadas aos seus próprios filmes, especialmente os discutidos aqui. Assim, apropriando-me da análise de Pasolini, constato que *Teorema* e *Saló* podem ser interpretados como cinema de prosa, “porque prevalece o conto, o conteúdo, o personagem, a psicologia, a revolta antiburguesa” (Pasolini, 1986, p. 104) em detrimento do estilo. Entretanto, a exemplo do que diz sobre o filme de Bellocchio, Pasolini também realiza um cinema de prosa “muito particular, que com frequência se esbarra e quase se esfuma na poesia” (ibidem, p. 104). É justamente esse estilo híbrido, de um cinema de prosa que se aproxima e se confunde constantemente com a poesia, o que o assemelha ainda mais à rapsódia sadiana, esquivando-se, portanto, de interpretações estruturalistas e estanques.

Uma das mais notáveis características de Pasolini era sua versatilidade artística, demonstrando exímias habilidades nas diversas atividades que exerceu, seja como poeta, cineasta ou crítico. Em seu último ano de vida, além de estar envolvido com o lançamento de *Salò* e de já estar planejando seu próximo filme, cujo título possivelmente seria *Porno-Teo-Kolossal*³, ele também escreveu, nos primeiros meses de 1975, um pequeno tratado antipedagógico, que era publicado semanalmente em um periódico para o qual escrevia, porém não houve tempo para a sua conclusão. O material a que tivemos acesso, a partir da reunião dos textos divulgados pelo periódico, foi postumamente publicado em *Lettere Luterane* (1976). O tratado dirige-se aos jovens napolitanos, representados pela figura de Gennariello, rapaz de aproximadamente 15 anos, de olhos pretos e brilhantes e corpo de desportista, nome esse que também serve de título aos textos reunidos.

Em *Gennariello*, o escritor-realizador analisa as estruturas de um novo poder, que se desenvolve no período que ele denomina como “anos pós-fascistas, mas não antifascistas”. Não se trata mais do poder paleocapitalista (de matriz clerical-facista), mas sim do sórdido poder consumista, cujo “laicismo transformou os homens em brutos e estúpidos autômatos adoradores de fetiche” (Pasolini, 2006, p. 126), colocando em prática o que ele entende como “formas mais refinadas de condenação”, como a tolerância, que insiste em fomentar a existência dos guetos, agora como figura mental que sobrevive de forma invencível. Em direção a esses apontamentos, o crítico italiano Alfonso Berardinelli, em texto publicado originalmente como prefácio à edição italiana dos *Escritos corsários* (Milão: Garzanti, 2011) e que

3 Esse período é muito bem retratado pela cinebiografia de Pasolini, realizada por Abel Ferrara (2014), que mostra o último dia de vida do artista. O roteiro de *Porno-Teo-Kolossal* era produzido em parceria com Sergio Citti, amigo e colaborador de longa data de Pasolini. “Era um ‘filme sobre ideologia’ que representaria três diferentes tipos de utopias, ligadas a um passado paleo-industrial, um presente neocapitalista e um futuro tecnocrático, inexoravelmente fadado ao fracasso por catástrofes apocalípticas que teriam levado ao fim até a última utopia: a da fé” (Fagioli, 2002, p. 1). De acordo com uma reportagem de John Hooper, publicada pelo *The Guardian* em 5 de julho de 1999, tornou-se pública uma fita na qual Pasolini apresenta as ideias sobre aquele que seria seu próximo filme, a gravação foi exibida ao público de um festival de artes na cidade de Reggio Calabria vinte e quatro anos após a morte do cineasta (Hooper, 1999, p. 1).

também abre a edição brasileira da obra de Pasolini (São Paulo: Editora 34, 2020), observa essas tendências sociais irrefreáveis e a partir de suas leituras infere de maneira precisa que:

“Num certo momento, o poder sentiu a necessidade de um tipo diferente de súdito, que fosse, antes de tudo, um consumidor”. O Centro havia anulado todas as periferias. A nova sociedade realizava, pela primeira vez na Itália, o poder total, sem alternativas, da classe média. Um pesadelo da uniformidade, no qual só havia lugar para a “respeitabilidade” consumidora e para a idolatria das mercadorias. Realizava-se, assim, um “genocídio” cultural definitivo. Sem necessidade de golpes de Estado, ditaduras militares, controles policiais e propaganda ideológica, o Novo Poder sem rosto se apropriava pragmaticamente do comportamento e da vida cotidiana de todos. As diferenças de riqueza, de renda e de hierarquia haviam deixado de criar diferenças qualitativas de cultura, tipos humanos distintos. Os pobres e os sem poder não aspiravam ter mais riqueza e mais poder, mas desejavam ser, em tudo e por tudo, como a classe dominante, tornada culturalmente a única classe existente. [...] Nas análises dos *Escritos Corsários* não há nada de original. Pasolini, porém, sabe muito bem disso (o “genocídio” cultural, ele diz, já havia sido descrito por Marx no Manifesto). Tudo, em teoria, já havia sido dito. Mas só agora esses processos, sobre os quais havia falado a sociologia crítica na Alemanha, na França e nos Estados Unidos, chegavam à sua completude na Itália, com uma violência concentrada e imprevista⁴ (Berardinelli in Pasolini, 2020, p. 12).

Diante desse “Novo Poder sem rosto”, que homogeneiza as classes como meras consumidoras, e que se fundamenta no fetiche da mercadoria, nas páginas de seu tratado, Pasolini adverte: “precisamos ter a força da crítica total, da rejeição, da denúncia desesperada e inútil” (Pasolini, 2020, p. 131). Ele ainda aponta como primeiro dever dos intelectuais e artistas que lhe são contemporâneos: “ensinar o povo a não dar ouvidos às monstruosidades linguísticas dos poderosos democristãos, a gritar, a cada palavra deles o seu asco e a sua condenação” (ibidem, p. 133). Dito de outro modo, “refutar todas as mentiras que através da imprensa e, sobretudo da televisão inundam e

sufocam o corpo do resto inerte” que era a sua Itália (ibidem, p. 133). Assim, Pasolini dá a ver o projeto de *Genariello*, partindo das fontes educativas mais imediatas, que a princípio pode-se pensar que sejam o pai, a mãe, a escola e a televisão. Contudo, ele nos esclarece que se trata dos objetos, das coisas, das realidades físicas que nos rodeiam, e que são muito específicas em cada experiência individual. Então, ele divide seu pequeno tratado em cinco seções iniciais, a saber:

1. a linguagem pedagógica das coisas (ou mercadorias, ou bens de consumo); 2. os camaradas, verdadeiros educadores; 3. os dois pais, a família; 4. a escola, “complexo organizativo e cultural que deseduca por completo e encerra-nos numa mordaça de mesquinhez mental”; e 5. a imprensa e a televisão, “pavorosos órgãos pedagógicos privados de alguma alternativa” (ibidem, p. 135).

Em suma, trata-se de uma maneira de combater “um discurso pedagógico inarticulado, fixo, incontroverso, autoritário e repressivo, que não admite réplicas” (ibidem, p. 138), a partir de amplas discussões acerca de temas como sexo, comportamento, religião, política e arte, constantemente presentes em todos os seus trabalhos. Pasolini dedica-o não à sombra monstruosa de Rousseau, mas à sombra desdenhosa de Sade (ibidem, p. 136), pois apresenta-nos “discursos em que conservação e revolução são justamente palavras que já não têm sentido”, um caráter fundamentalmente moderno (ibidem, p. 150). Em relação à distinção entre essas duas matrizes de pensamento, simbolizadas por Rousseau e Sade, destaco o estudo do antropólogo inglês Geoffrey Gorer (1905-1985), quem ousou escrever, ainda em um cenário extremamente hostil à recepção das ideias de Sade, um dos primeiros livros sobre o pensamento radical e de caráter progressista do Marquês. A obra de Gorer, intitulada *The Revolutionary Ideas of the Marquis de Sade* (1934), foi acolhida por uma pequena editora familiar de esquerda e antifascista, a Wishart Ltd., fundada por Ernest Wishart (1902-1987), pai do pintor Michael

Wishart (1928-1996).

O que considero mais relevante nos apontamentos de Gorer é a constatação de que as ideias de Sade se opunham completamente às concepções ideológicas dos filósofos que lhe eram contemporâneos, fato que se deve essencialmente à sua negação absoluta do direito à propriedade. Além disso, de acordo com o antropólogo, Sade demonstrava um entendimento muito singular da luta de classes, que se manifestava na sociedade francesa do final do século XVIII. Ele a compreendia não simplesmente como um embate entre a corte, a burguesia ou o clero, isto é, entre os respectivos interesses de qualquer um desses estamentos, mas sim entre todos eles, minimamente unidos contra o proletariado. Uma vez que Sade sustenta essas opiniões, conseqüentemente, ele não só se afasta de forma significativa dos pensadores revolucionários de sua época, mas parece antecipar ideias de meados do século XIX, como a filosofia niilista, porque nega tanto os valores cristãos quanto o materialismo iluminista. Nesse sentido, de acordo com a interpretação de Gorer, podemos lê-lo talvez como o “primeiro socialista racional”. Esse diagnóstico do antropólogo é muito bem apresentado em “Nature of Property”, uma das seções de seu livro, onde encontramos uma minuciosa busca pelas evidências desse pensamento nas obras de Sade. Assim, Gorer propõe:

This distinction of classes is founded on property; and with unaccustomed epigrammatic terseness Sade defined property as “a crime committed by the rich against the poor” (in: Aline et Valcour, III, 211). But he examined this institution more closely. “Going back to the origin of the right of property”, he writes, “we come necessarily to usurpation. But theft is only punished because it attacks the right of property; but that right is in origin itself a theft, so that the law punishes theft because it attacks theft... As long as there is no property legitimately established (which is impossible) it will be very difficult to prove theft a crime” (in: Juliette, I, 210). He accepts Rousseau’s premise of the Social Contract but his elaboration of the idea is individual. “When laws were made and the weak consented to lose some of his liberty to

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

preserve the rest, the continued and peaceful enjoyment of his possessions was undoubtedly the first thing he desired, and the first object of the restraints he asked for. The stronger consented to laws he knew he could wriggle out of, and they were made. It was pronounced that every man should possess his heritage in peace, and anyone troubling it should be punished. But that was not the work of Nature but of man, henceforth divided into two classes; the first who gave up a quarter of its rights to possess the rest in peace; the second who, profiting by this quarter and seeing it could have the other three portions when it wanted consented to prevent, not his class despoiling the weak, but the weak despoiling one another, so that it alone could despoil them at its ease. So theft... was not banished from the earth but changed its form; people robbed legally” (in: Juliette, I, 204-207) (Gorer, 1934, p. 131).

A partir dessas considerações, não é difícil compreender minimamente as razões que levaram Pasolini a dedicar seu pequeno tratado pedagógico “à sombra desdenhosa de Sade”. Ambos nutriam um evidente desprezo pelo poder institucional, pois eram plenamente conscientes de suas raízes corruptas e hipócritas. Voltando ainda à questão de que, em *Gennariello*, Pasolini sustenta “discursos em que conservação e revolução são justamente palavras que já não têm sentido” (Pasolini, 2006, p. 131), inevitavelmente, remeto-me a um texto igualmente sintomático e preciso de Raúl Antelo. Em “A história não é feita de tradições. O estudo é pura e explosiva sobrevivência”, Antelo, como o bom arqueólogo da cultura que é, após nos apresentar de maneira exímia a etimologia do termo “estudo”, em linhas conclusivas, reflete:

Minhas pesquisas têm-se centrado, nos últimos anos, em torno da teoria da modernidade, campo minado e cindido entre, de um lado, a racionalidade iluminista e seu pretenso diálogo habermasiano e, de outro, a radicalização de seu fracasso, no anti-humanismo acefálico sustentado por filósofos como Blanchot ou Foucault. Uma corrente apoia-se no sujeito abstrato do direito e da razão, ao passo que a outra trabalha com o sujeito concreto da ética e da política. [...] Roberto Esposito refuta ambas. Essa biopolítica afirmativa instala-se, pois, no exterior, porque, para Esposito, só o fora, entendido como afirmação, atinge autêntica

eficiência política. [...] Pensar, desse modo, a historicidade de obras e imagens, no sentido da proto-história e da pós-história que lhes atribuía Walter Benjamin. Nossa abordagem do problema compartilha a negatividade e o diferimento, porque a história não são apenas tradições (e pesquisa), mas sobrevivências (portanto, estudos) (Antelo, 2018, p. 21-23).

Os apontamentos de Antelo possuem também íntimas relações com uma citação de Barthes⁵, presente em *O prazer do texto*, e que foi apresentada por Pasolini em *Gennariello*, no capítulo em que disserta sobre o projeto de sua obra. Barthes nos diz que: “somos científicos por falta de sutileza” (Barthes, 1987, p. 78). Estamos, portanto, diante de pensamentos críticos que nos convidam ao exercício incessante das sobrevivências e das sutilezas, como forma de vida e modo de estar no mundo, mas, sobretudo, como possível saída às imposturas do poder. Na reflexão que traz em “A pesquisa como desejo de vazio”⁶, Antelo nos dirá ainda que a questão diz respeito ao pertencimento na diferença, processo que nos exige, antes de tudo, “emancipar-nos da essência, desamarrar-nos de vínculos tradicionais, corriqueiros, testados. É essa a liberdade de pesquisa, uma liberdade de existência, mas, em última análise, também de êxtase, se por êxtase entendemos um ir para além de si mesmo” (Antelo, 2011, p. 11). Esses apontamentos vão precisamente de encontro à ideia de Pasolini (2006, p. 148) de que é necessário ferir o passado, e dilacerar os seus valores e o seus modelos.

Um momento central na cinebiografia de Pasolini, realizada pelo cineasta americano Abel Ferrara (2014), é o que retrata a última entrevista

5 No texto de apresentação à edição brasileira dos Escritos Corsários, a tradutora Maria Betânia Amoroso nos aponta que o crítico italiano Davide Luglio, ao escrever sobre Roland Barthes e Pasolini, escolhe Sócrates para realizar a aproximação entre os dois pensadores:

“Atopos. Esse é o título sob o qual Roland Barthes insere a figura de Sócrates em Fragmentos do discurso amoroso. Atopos era o atributo dado a Sócrates por seus interlocutores, isto é, inclassificável, de uma originalidade sempre imprevista. Esta atopia é, para Barthes, ligada a Eros. É atopos o outro que amo e que me fascina; não posso classificá-lo porque é justamente único, a imagem singular que responde milagrosamente à especificidade do meu desejo” (Luglio in: Pasolini, 2020, p. 26).

6 Texto também publicado com o título “A pesquisa é uma escrita autonomamente real” (vide referências). A ideia de vazio pensada a partir da seguinte perspectiva: “[...] Esvaziar é abrir-se ao desejo potencial” (Antelo, 2016b, p. 14).

concedida pelo artista italiano, que ocorreu no dia antecedente ao seu assassinato, mais precisamente, algumas horas antes. Trata-se da entrevista concedida ao jornalista Furio Colombo, no dia 1 de novembro de 1975, que foi publicada uma semana depois, no suplemento *Tuttolibri*, do jornal *La Stampa*, sob o título “Siamo tutti in pericolo”, título este sugerido por Pasolini. O valor fundamental dessa entrevista se revela, ao observarmos que, além de condensar as principais questões discutidas por Pasolini em seus trabalhos, ela torna evidente o grande risco enfrentado pelo escritor-realizador, que jamais se absteve dos embates, ao expor cruamente a sordidez das instituições sociais de poder. Nessa ocasião, Pasolini diz:

Batendo-se sempre no mesmo prego, dá até para derrubar uma casa. [...] Numa escala grande o exemplo é a história. A recusa sempre foi um gesto essencial. Os santos, os eremitas, mas também os intelectuais. Os poucos que fizeram a história são aqueles que disseram não, jamais os aduladores da corte e os assistentes dos cardeais. A recusa para funcionar tem que ser grande, não pequena, mas total, não deste ou daquele ponto, “absurda”, não com bom senso. Eichmann, meu caro, tinha um enorme bom senso. O que faltou a ele? Faltou dizer “não” logo, acima de tudo, ao princípio, quando o que fazia era somente administração habitual, burocracia (Pasolini, 2019, p. 2).

Tivemos até aqui repetidos exemplos de que Pasolini denunciou e combateu insistentemente os abusos de poder. Desse modo, em um dado momento da entrevista, Colombo propõe a ele as seguintes perguntas: “O que é para você o poder, onde ele existe, onde está, como você o expõe?”. E o posicionamento de Pasolini diante dessas questões é exprimido pelas seguintes ideias:

O poder é um sistema de educação que nos divide em subjugados e subjugadores. Mas atenção. Um mesmo sistema educativo que forma todos, das ditas classes dirigentes até aos pobres. É por isso que todos querem as mesmas coisas e se comportam do mesmo modo. Se entre as mãos tenho um conselho de administração ou uma manobra de bolsa, uso esta. Senão um cano de ferro.

E quando uso um cano de ferro, faço a minha violência para obter o que quero. Por que o quero? Porque me disseram que é uma virtude querê-lo. Eu exercito o meu direito-virtude. Sou assassino e sou bom. [...] Primeira tragédia: uma educação comum, obrigatória e equivocada que nos empurra para a arena do ter tudo a todo custo. Nessa arena, somos empurrados como uma estranha e sombria armada, na qual alguém tem os canhões e alguém tem os canos de ferro. Assim, uma primeira divisão, clássica, é “estar com os fracos”. Mas eu digo que, em um certo sentido, todos são fracos, porque todos são vítimas. E todos são culpados, porque todos estão prontos para o jogo do massacre. Só para ter. A educação recebida foi: ter, possuir, destruir. [...] E vocês são, com a escola, a televisão, a tranquilidade dos seus jornais, vocês são os grandes conservadores dessa ordem horrenda baseada na ideia de possuir e na ideia de destruir. Sortudos que são, todos contentes quando podem colocar num delito um lindo rótulo. Isso, para mim, parece uma das tantas operações da cultura de massa. Sem poder impedir que aconteçam certas coisas, encontra-se paz inventando prateleiras (Pasolini, 2019, p. 4-7).

O convite, portanto, é para a luta, que jamais cessa, é para que não nos tornemos “conservadores dessa ordem horrenda”. Não há dúvida de que a sobrevivência de um artista resida inteiramente nos atributos materiais e imateriais de sua arte. Desse modo, a arte de Pasolini, além de nos servir de alternativa à “mesquinhez mental”, incita-nos, definitivamente, à “força da crítica total” diante da hegemonia dos “discursos fixos, incontroversos e autoritários”, discursos estes que apenas fomentam a violência institucional. É precisamente esse o caráter insubmisso de suas políticas de vida e de sua memória, algo que permanece em potência e que se ativa no presente de cada nova leitura.

Referências

ANTELO, Raúl. “A pesquisa como desejo de vazio”. *Anais do I Seminário dos alunos da Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina*. Florianópolis, 2011, p. 08-39.

ANTELO, Raúl. “A pesquisa é uma escrita autonomamente real”. In: CEI, Vitor; DAYRELL, João Guilherme; AZARA, Michel Mingote Ferreira de (Orgs.). *A literatura e a vida: por que estudar literatura?*. Vila Velha: Praia Editora, 2015, p. 14-53.

ANTELO, Raúl. “Ler para frustrar a formalização”. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana (Orgs.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016a, p. 283-297.

ANTELO, Raúl. “Institucionalização e disseminação”. In: *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 11, n. 1, p. 13-27, jan./jun. 2016b.

ANTELO, Raúl. “A história não é feita de tradições. O estudo é puro e explosivo sobrevivência”. In: DINIZ, Júlio César Valladão; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Humanidades em questão: abordagens e discussões*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2018, p.15-26.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

COUTO, José Geraldo. “Teorema: Obra-prima de 68 de Pasolini faz parábola sobre a crise burguesa”. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 07 jan. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0701200515.htm> Acesso em: 26 mar. 2024.

FAGIOLI, Alessandra. “La dimensione del corpo nelle sceneggiature postume di Pier Paolo Pasolini”, *Cinema 60*, n. 267/8, 2002. Disponível em: <https://alessandrafagioli.com/la-dimensione-del-corpo/> Acesso em: 19 ago. 2024.

GORER, Geoffrey. *The Revolutionary Ideas of the Marquis de Sade*. Londres: Wishart&Co, 1934.

HOOVER, John. “Long-dead Pasolini plans next film”. *The Guardian*. 5 de julho de 1999. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/1999/jul/05/johnhoover> Acesso em: 04 mar. 2024.

LIMA, Manoel Ricardo de. “Um túmulo para a crítica (?)”. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana. (Orgs.) *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016, p. 195-204.

PASOLINI, Pier Paolo. “Cinema de prosa e cinema de poesia”. In: GOLDFARB, José Luiz (Org.). *Diálogo com Pasolini: Escritos (1957-1984)*. (Trad.) Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986.

PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários/Cartas Luteranas*. (Trad.) José Colaço Barreiros. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. (Trad.) Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.

PASOLINI, Pier Paolo. “Estamos todos em perigo”. (Trad.) Bernardo RB. In: *Caderno de Leituras*, n. 86, Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, jan. 2019.

TEIXEIRA, Anderson Vichinkeski. “Salò, fascismo e o pecado de Pasolini”. *Estadão*. Revista Estado da arte, jun. de 2020. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/salo-fascismo-pasolini-avt/> Acesso em: 28 mar. 2024.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Submissão: 23/04/2024
Aceite: 23/10/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99800>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*